

Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité / Université Paris-Sorbonne  
École doctorale Érasme – ED493, Equipe d'Accueil Pléiade  
/ École doctorale 3, Centre de Recherches en Littératures Comparées



Doctorat de recherches  
en Littératures Comparées

**Usages du sonnet européen  
(Allemagne, France, Grande-Bretagne, Italie)  
durant la Seconde Guerre-Mondiale (1939-1945)**

**1/2**

Thomas VUONG

Thèse présentée et soutenue  
publiquement le 28 novembre 2017

Réalisée sous la co-direction de

Mme Anne LARUE (Université Paris 13) et  
M. Jean-Yves MASSON (Université Paris-Sorbonne)

**Membres du jury :**

Mme Carole BIRKAN-BERZ (Université Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Paris Cité),  
Mme Caroline FISCHER (Université de Pau et des pays de l'Adour),  
Mme Christine LOMBEZ (Université de Nantes) ;  
Mme Juliette VION-DURY (Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité)

## Résumé des recherches

On dresse ici un panorama ample des usages de la forme poétique du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale, en France, Allemagne, Grande-Bretagne et Italie. Ce parcours à travers la poésie de pays opposés militairement donne lieu à des analyses ciblées, qui visent à mettre en avant le fonctionnement d'une forme qui connaît une réelle floraison durant ce *dürftiger Zeit* de l'Europe. De nombreux poètes emploient en effet le sonnet pour donner un ordre à une expérience individuelle ou collective du désordre

On envisage la manière dont ces usages interrogent parfois profondément le rôle de la poésie, lorsqu'elle est abondamment sollicitée dans des sociétés en crise. La réduction à un discours militant, l'interférence idéologique ou religieuse d'une part, la remise en cause des présupposés culturels ou relatifs au lyrisme d'autre part, sont autant de tensions qui traversent le sonnet.

On propose que le sonnet, forme ordonnée, est employée pour se positionner face au désordre du monde, soit en le rédimant, soit en l'acceptant. Les deux positions ne se traduisent pas systématiquement par un équivalent formel dans le poème même. Toutefois, les usages néoclassiques et rénovateurs du sonnet ont pour point commun d'interroger très profondément le rapport de la poésie au monde.

### Mots-clés

poésie – littérature et guerre – Seconde Guerre mondiale – sonnet – formes poétiques – avant-garde – modernité – engagement – littérature et idéologie – littératures comparées – histoire littéraire – formes fixes – sonnet français du XX<sup>ème</sup> siècle, histoire et critique – sonnet britannique du XX<sup>ème</sup> siècle, histoire et critique – sonnet italien du XX<sup>ème</sup> siècle, histoire et critique – sonnet allemand du XX<sup>ème</sup> siècle, histoire et critique

### Summary

This study consists in a wide, comprehensive overview of the usages of the poetic form of the sonnet during the Second World War in France, Germany, Great Britain and Italy. Such a process aims at gathering close readings of sonnets, in order to highlight the mechanisms of a blooming form in the midst of a *dürftiger Zeit*. Many poets resort indeed to the sonnet in order to give a frame to a singular or collective experience of the chaos unleashed throughout Europe.

The way these recourses to the sonnet interact with the role of poetry in a time of wide reception and collective crisis will be scrutinized in the light of political commitment, religious or ideological biases and the questioning of the former foundations of Western European culture, all of which can interfere in poetry's proper motives.

This work's proposal is that the sonnet can be used as an ordered form, either to set a demiurgic stand in front of the chaotic situation of the continent, or so as to accept it. Neither poetic stances do necessarily lead to a disordering of the form itself; however, both conservative and rejuvenating usages of the sonnet have in common the ability to deeply question poetry's relation to the world.

### Keywords

Poetry – war literature – Second World War in literature – sonnet – poetic forms – avant-garde – modernity – writers and political commitment – literature and ideology – comparative literature – history of literature – fixed forms – French XX<sup>th</sup>-century sonnet, history and criticism – British XX<sup>th</sup>-century sonnet, history and criticism – German XX<sup>th</sup>-century sonnet, history and criticism – Italian XX<sup>th</sup>-century sonnet, history and criticism

## Remerciements

Une thèse n'est pas une aventure solitaire, et celle-ci doit tout à la bienveillance de nombreuses personnes.

Pour m'avoir, au fil des années, orienté vers le sonnet, et m'avoir guidé avec constance, érudition et finesse, à Jean-Yves Masson, à qui cette thèse doit son existence.

Pour son accueil généreux et sa présence sans cesse chaleureuse, à Anne Larue, qui a accepté de codiriger mes travaux et de m'accueillir à Paris XIII.

Pour avoir mis à ma disposition des documents précieux, à Anne Mary du Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France et Nicole Bertolt de la Cohérie Vian, ; au personnel de l'Archiginnasio et de la Bibliothèque Carducci à Bologne, de la Staatsbibliothek zu Berlin.

Pour leurs conseils éclairés et leurs encouragements, à Jean-Louis Fournier, Marc Lapprand, Dominique Moncond'huy, Michel Murat, Astrid Poier-Bernhard, Emmanuel Souchier. Et tout particulièrement à Alain Chevrier, pour son amitié, ses nombreuses remarques, et ses livres.

Pour m'avoir dirigé avec érudition et chaleur dans mes recherches anglophones, à Marc Porée et Antoine Cazé.

Toute ma gratitude va aux enseignant-e-s-chercheur-se-s de l'Université Paris XIII, qui m'ont intégré à leur équipe, et soutenu dans ma découverte du monde de l'enseignement et de la recherche, ainsi qu'à Viviane Birard, de l'École Doctorale Érasme, pour son amabilité et sa disponibilité.

Pour leur aide amicale dans leurs domaines de prédilection, et leur soutien précieux : Astrid Aidolan, Fanny Arama, Lucile Béchu, Anne Dubois, Capucine Echiffre, Benoît Ellerbach, Fabien Finet, Sylvain Garnier, Elena Gui, Mouna Lahmil, Léa Lebourg, Édith Lévêque, Giacomo Melloni, Riccardo Raimondo, Marine Souchier, Emmanuelle Thumarin.

À Michelle Vian pour son accueil chaleureux.

À Yves Bonnefoy pour m'avoir consacré de son temps, et de sa bonté lumineuse.

À Jacques Roubaud, pour l'inspiration.

Et à Aurélie Delepierre pour ses relectures, ses remarques, son exigence, son soutien et sa présence constante.

# Sommaire

Sommaire.....	4
Quatorze points liminaires à l'étude du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale .....	8
i – Le sonnet face au déluge moderniste .....	8
ii – Des constats critiques sévères ou tronqués .....	12
iii – La place du sonnet dans la mise en avant de la poésie en temps de guerre.....	15
iv – Rappels sur la nature du sonnet .....	18
v – L'impossible définition du sonnet .....	22
vi – Proposer malgré tout des critères .....	25
vii – Les bornes spatiales de cette étude .....	34
viii – Les bornes temporelles.....	36
ix – De la nécessité d'une approche panoramique .....	39
x – État des recherches sur le sonnet.....	40
xi – Les raisons d'une approche comparatiste .....	42
xii – Structure et herméneutique .....	43
xiii – Le sonnet, forme ou genre ?.....	49
xiv – Quelles lignes de force pour le sonnet ?.....	51
Premier temps – Le sonnet ou la vie .....	55
I – 1. Circonstances et modalités du recours au sonnet .....	59
I – 1.1. Des poètes mal- ou méconnus .....	59
I – 1.2. Des sonnets de circonstances ?.....	65
I – 1.3. Un « je » en danger de mort, entre lyrisme et vie réelle .....	77
I – 2. Le sonnet, structure mentale .....	89
I – 2.1. Se reposer sur l'esprit.....	89
I – 2.2. Le sonnet, miniature réaliste ou allégorique ?.....	101
I – 2.3. Voir sa mort : le sonnet comme exercice spirituel .....	108
I – 3. Le sonnet entre la geôle et le monde.....	120
I – 3.1. Le choix d'une antimodernité poétique ? .....	120
I – 3.2. La réflexion sur la possibilité de la culture .....	130
I – 3.3. L'emprisonnement défait par le sonnet .....	139
I – 4. Le sonnet et le dépassement lyrique .....	154
I – 4.1. Quels dépassements du moi ?.....	154
I – 4.2. Reprendre les mots des morts .....	162
I – 4.3. La forme du sonnet comme dépassement de la mort .....	182

Deuxième temps – le sonnet, structure poétique pour ordonner un monde en crise.....	195
II – 1. Sortir de la tourmente grâce à la structure poétique .....	206
II – 2. Torsions et déstructurations .....	239
II – 3. Le réinvestissement de la figure de la dame, entre vision cosmique et matérialiste .....	256
II – 4. Une réflexion sur le pouvoir du sonnet.....	272
Troisième temps – Le sonnet engagé : une forme en lutte(s).....	295
III – 1. La pointe du sonnet polémique .....	296
III – 1.1. Le sonnet contre le totalitarisme .....	298
III – 1.2. Le sonnet, un tract de contre-propagande ?.....	312
III – 1.3. La parodie et l'imitation comme arme .....	321
III – 1.4. Le sonnet contre la guerre .....	333
III – 2. Donner une dimension supérieure à la lutte .....	342
III – 2. 1. Satire morale et tableau de la dégradation morale en temps de guerre .....	342
III – 2. 2. Un lieu de témoignage .....	350
III – 2. 3. Une lutte spirituelle.....	364
III – 2. 4. Mener au plus haut la parole .....	376
III – 3. La poésie au risque de la politique ? Engagement et dégagements du sonnet .....	388
III – 3. 1. Académisme ou insularité ? .....	388
III – 3. 2. Une déchéance du sonnet ? Tourner le dos au présent, entre académisme et insularité.....	401
III – 3. 4. Le sonnet engagé, entre contre-propagande et propagande .....	435
III – 3. 4. Le sonnet et les extrêmes-droites .....	450
Quatrième temps – Rendre compte du chaos du monde dans une forme cosmologique.....	481
IV – 1. Constats de fin d'un monde.....	483
IV – 1.1. Figures prophétiques : Jean .....	483
IV – 1.2. Figures prophétiques : Cassandre .....	502
IV – 1.3. Le paradoxe des sonnets apocalyptiques .....	528
IV – 2. Enregistrer le chaos du monde dans une forme déstructurée .....	542
IV – 2.1. Le délitement lucide des conventions.....	543
IV – 2.2. Vacillements du « je » lyrique.....	572
IV – 2.3. Le choix du sonnet comme lieu de la parole brouillée ou impossible .....	602
IV – 3. Des portes de sortie paradoxales .....	621
IV – 3.1. Traduire le sonnet, ou le redéfinir ?.....	622
IV – 3.2. Hybridations du sonnet : prose et forme à retour .....	648
IV – 3.3. La parodie et le sonnet plaisant, ou l'impossible regard en face .....	661

Cauda – L’héritage politique et littéraire du sonnet de la Seconde Guerre mondiale .....	682
i – Une grande variété d’usages du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale .....	682
ii – Devenirs de l’usage et de la Gestalt du sonnet .....	688
iii – Un cas particulier : la querelle du sonnet, impasse ou ouverture ? .....	699
 Bibliographie.....	 703
A – Textes du corpus.....	703
Corpus étudié (sonnets et prose relative aux sonnets composés durant la Seconde Guerre mondiale) ..	703
Études sur auteurs .....	708
Études littéraires transversales de la période de la Seconde Guerre mondiale .....	713
B – Contextualisation historique et culturelle .....	715
Documents historiques et témoignages .....	715
Histoire politique, militaire et sociale de la Seconde Guerre mondiale.....	716
C – Sur le sonnet .....	719
Poétiques et histoire du sonnet, des origines au XIX <sup>ème</sup> siècle .....	719
Études du sonnet au XX <sup>ème</sup> siècle .....	721
Poétiques du sonnet par des poètes – XX <sup>ème</sup> siècle .....	724
Poétiques et théories des formes .....	725
Quelques anthologies de sonnets significatives .....	726
D – Études transversales et théorie de la littérature .....	727
Études sur le sonnet depuis la Seconde Guerre mondiale (incluse) .....	727
Sur la poésie .....	728
Théorie et histoire littéraire, histoire culturelle.....	729
 Annexes .....	 732

(...) und wozu Dichter in dürftiger Zeit? <sup>1</sup>

*Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a, là, la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?* <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Friedrich HÖLDERLIN, « Brot und Wein » (composition c. 1800), dans *Poèmes. Gedichte*. Paris, Aubier-Montaigne, 1943, pp344-345 (« À quoi bon des poètes en ces temps de misère ? », traduction Geneviève BIANQUIS).

<sup>2</sup> Charles BAUDELAIRE, « Lettre à Armand Fraisse » [18 février 1860], dans *Correspondance*, t.1. Paris, Gallimard, 1973, p.676.

# Quatorze points liminaires à l'étude du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale

## i – Le sonnet face au déluge moderniste

En 1939, le sonnet n'est plus guère à l'honneur, en France et en Angleterre en particulier. Dès la fin de la Première Guerre mondiale, Claudel a porté le premier coup, en 1919, dans « Verlaine » :

*Il a regardé Rimbaud, et c'est fini pour lui désormais  
Du Parnasse Contemporain, et de l'échoppe où l'on fabrique  
Ces sonnets qui partent tout seuls comme des tabatières à musique !<sup>3</sup>*

Et durant l'entre-deux-guerres, André Breton s'avère un farouche et régulier opposant au sonnet. Dans *Les Possessions* (1930), considère que son invention de « l' "essai de simulation" de maladies qu'on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs »<sup>4</sup>.

Dans « Le Message automatique » (1933), il décrie également

*Tous ces "sonnets" qui s'écrivent encore, toute cette horreur  
sénile de la spontanéité, toute cette horreur rationaliste<sup>5</sup>*

Ici, c'est le travail formel qui est vilipendé, et le sonnet en particulier, au nom de l'absence de liberté et de l'impossibilité de s'en tenir au premier jet :

*Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non  
puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule  
tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues  
écumeuses et d'émeraudes, tel est l'ordre d'une rigueur mal  
comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs,  
nous obligeant à obtempérer depuis des siècles.<sup>6</sup>*

---

<sup>3</sup> CLAUDEL, Paul. *Œuvre poétique*. Paris, Gallimard, 1957, p.591.

<sup>4</sup> BRETON, André. *L'immaculée conception* (1930). Paris, Seghers, 1961, p.64 ; il faut noter ici que le surréaliste oppose au sonnet exactement le même argument que Du Bellay employait dans la *Deffence et illustration de la langue françoise*, pour en prôner l'adoption en français et l'usage.

<sup>5</sup> André BRETON, « Le Message automatique » (1933), dans *Œuvres complètes*, t.2. Paris, Gallimard, 1988, p.375.

<sup>6</sup> André BRETON, « Le Message automatique », p375.



La conception mallarméenne du travail poétique, ce qui est perçu comme règle et ce qu'elle contient de permanence pluriséculaire, sont rejetés par un Breton en quête autant de spontané et de subjectif que de nouveau. On notera que Breton attaque et détourne le lieu commun, fréquemment appliqué au sonnet, du poème comme bijou ou pierre précieuse : « polir » le joyau ne sert à rien, celui-ci ne se crée pas mais se « puise », d'un geste unique et non répétitif, et doit être mêlé aux « algues » tirées des bas-fonds de l'inconscient. L'attaque contre le sonnet est teintée d'une dimension éthique, puisque celui-ci est étroitement associé à la rationalité et au travail de soi-même, contrairement bien entendu à l'intérêt surréaliste pour l'irrationnel.

La condamnation s'étend à la période de la guerre, signe que le sonnet qui s'y compose est jugé de suffisamment d'importance par ses ennemis pour mériter une mention. Après avoir médité sur les formes lors de son passage en Martinique où il découvre le *Cahier d'un retour au pays natal*, le surréaliste s'adresse aux étudiants français de Yale, en 1942. Ceux-ci voient un Breton redevenu strictement dogmatique condamner Desnos et Aragon au nom de la liberté, qu'il a érigée en « mobile » constant du surréalisme, « révéree à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, de nombreuses manières d'en démériter. Selon moi, c'est par exemple, en avoir démérité que d'être revenu, comme certains des anciens surréalistes, aux *formes fixes* en poésie. »<sup>7</sup> Il y a là un paradoxe évident, que Desnos contrera avec aisance en distinguant poésie et poète, et qui est que la liberté est aussi la liberté de s'approprier les règles, ce qui ne signifie pas forcément s'y soumettre.

Écartelée dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle français entre les distorsions et l'ironie de Verlaine, Rimbaud et Corbière d'une part, et par la constitution théorique d'une hypothétique régularité du sonnet par Banville, culminant dans la perfection hiératique de Heredia et de ses pâles épigones d'autre part ; devenue objet parodique par essence chez Fourest, Allais ou les cabaretiers ; éreintée à l'ère moderniste par les attaques de Pound, Breton, Machado<sup>8</sup>, Pieyre de Mandiargues... ou bien déconstruite par Cendrars, la forme n'est plus en vogue chez les poètes majeurs, concurrencée par le vers libre, le verset, la prose. C'est peut-être ce qui explique qu'un Desnos, né à la poésie au sein du surréalisme, ou qu'un Montale considèrent l'écriture de sonnets comme une expérience (cf I – 1.), un acte fort : pour tous les poètes situés

---

<sup>7</sup> BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Gallimard, 1988, p.719.

<sup>8</sup> MACHADO, Antonio. *Los Complementarios* (1912-1925). Madrid, Catédra, 1987, p. 308.

dans une dynamique d'avant-garde – c'est-à-dire la quasi-totalité des poètes notables depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle – écrire un sonnet n'est pas un acte anodin.

En Grande-Bretagne, le sonnet connaît également un déclin depuis la Première Guerre mondiale. La principale cause est sans doute l'influence des modernistes états-uniens, qui profitent de la porosité linguistique entre les deux aires culturelles pour infléchir considérablement le paysage littéraire londonien. On sait que T.S. Eliot, devenu une figure-clé des milieux éditoriaux anglais depuis Faber & Faber, est hostile au sonnet : il s'attaque en effet à la forme dans l'essai qu'il consacre à Cavalcanti :

*The sonnet was not a great poetic invention. The sonnet occurred automatically when some chap got stuck in the effort to make a canzone. His 'genius' consisted in the recognition of the fact he had come to the end of his subject matter.*<sup>9</sup>

La même année, dans sa poétique générale *The ABC of reading*, il s'en prend au sonnet (« the devil », le diable dans l'histoire de la poésie italienne puisque « steadily in the wake of the sonneteers came the dull poets »<sup>10</sup>). Rien d'étonnant chez cet imagiste qui dans *How to read* attribue à la modernité le souci des images, contre la mélodie caractérisant la poésie de la Vieille Europe, que ce Nord-Américain admire mais juge alors obsolète.

Pour un Auden déjà reconnu lorsqu'il est commissionné par Eliot en Chine d'où il ramène une séquence de sonnets, combien de poètes ont pu écarter la possibilité de recourir à la forme ? C'est Eliot qui trouve un poste au Japon à George Barker en 1940, mais ce poète ne publiera pas ses « Pacific Sonnets » chez Faber & Faber, par exemple – et encore s'agit-il d'un parcours particulièrement excentrique (cf IV – 3.).

On pourrait citer bien d'autres modernistes opposés au sonnet. William Carlos Williams le trouve tour à tour ennuyeux ou fasciste<sup>11</sup>, Aldous Huxley trop exigeant pour permettre d'effectivement composer de bons poèmes<sup>12</sup>...

---

<sup>9</sup> Ezra POUND, « Cavalcanti » (1934), dans *Literary Essays of Ezra Pound*. Norfolk, New Directions Publishing, 1968, p.168 (« Le sonnet ne fut pas une grande invention poétique. Le sonnet est advenu automatiquement lorsqu'un type s'est retrouvé coincé dans le processus de composition d'une *canzone*. Son « génie » a consisté à reconnaître qu'il était arrivé à court de matière », traduction personnelle).

<sup>10</sup> POUND, Ezra. *The ABC of reading* (1934). Londres, Faber & Faber, 1951, p.157 (« constamment dans le sillage des sonnettistes vinrent les mornes poètes », traduction personnelle).

<sup>11</sup> WILLIAMS, William Carlos. « The tortuous straightness of Chas Henri Ford » (1938), dans *Selected Essays*. New York, Random House, 1954, pp235-36.

<sup>12</sup> HUXLEY, Aldous. *On the margin, Notes and Essays* (1923), dans *Collected Essays*. Chicago, Ivan R. Dee, 2000, p.96.

Enfin, si le sonnet n'est pas dédaigné en Allemagne – où il est illustré par les expressionnistes, puis employé par Brecht ou Becher dans le cadre de la poésie militante de la République de Weimar – ce qui explique peut-être la floraison pléthorique de sonnets germanophones durant la Seconde Guerre mondiale, on peut trouver quelques signes d'hostilité à son encontre en Italie.

On peut ainsi citer la diatribe de Domenico Gnoli, poète fin-de-siècle :

*Perché di tutte le forme poetiche il Sonetto è la più tirannica. Prescrivere al componimento la misura di quattordici versi, e due sole rime pe' quadernari, e due o tre al più pe' ternari, è tal costringimento, che se lo s'inventasse oggi, farebbe gridar tutti alla tirannia e alla profanazione dell'arte: ma non si grida, perché esso ha per sé l'autorità dei secoli e la forza prepotente dell'abitudine. Se mi bisognassero altri due versi? Si taglia o si restringe. Se ho materia solo per dieci? S'allunga e si riempie. Del pensiero fatene quel che volete, purché siano quattordici. Gli esempi di non molti sonetti bellissimi non bastano a persuadere il contrario.*<sup>13</sup>

C'est davantage le paysage littéraire transalpin en général qui ancre le rejet dans une forme d'obsolescence relative : comment le sonnet peut-il exister à côté du « Manifeste du futurisme » de Marinetti, prétendument conçu pour être déclamé depuis un avion survolant les cheminées des usines milanaïses ? L'auteur des manifestes du futurisme s'en prend également au sonnet dans la version italienne, dans une analyse qui ressemble étonnamment à celle de Pound :

*SIRVENTESE, BALLATA, CANZONE, CANZONE A BALLO, SONETTO ecc. sono termini comuni alla musica ed alla poesia, con accenni alla PICCOLA DANZA QUADRATA DA SALOTTO. Le forme simmetriche, misurate, ripetentisi (...) IL POEMA DI DANTE e la SINFONIA DI BEETHOVEN vanno soggetti entrambi alla tirannia di una QUADRATURA DI PICCOLA DANZA BORGHESE. (...)*  
*In poesia IL VERSO LIBERO ha segnato la fine della schiavitù, facendo trionfare il RITMO INDIVIDUALE delle parole, che sotto l'impulso di uno stato d'animo si combinano in sinfonie di suoni e di ritmi fino ad oggi rimaste sconosciute.*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> cité par GETTO, Giovanni. *Il Sonetto, Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento* (1957). Milan, Mursia, 1980, pp XVI-XVII, « Car de toutes les formes poétiques, le Sonnet est la plus tyrannique. Prescrire à la composition la mesure des quatorze vers, et seulement deux rimes pour les quatrains et deux ou trois tout au plus pour les tercets, est une telle contrainte, que si elle était inventée de nos jours, elle ferait crier de toutes parts à la tyrannie et à la profanation de l'art ; mais personne ne crie, car il a pour lui l'autorité des siècles passés et la force arrogante de l'habitude. Et si j'avais besoin de deux vers supplémentaires ? Et bien l'on coupe, ou l'on se réprime. Et si je n'ai de matériau que pour dix ? On allonge et l'on remplit. De la pensée, faites-en ce qu'il vous plaît, pourvu que cela soit en quatorze vers. Les exemples forts peu nombreux de sonnets magnifiques ne suffisent pas à persuader du contraire » (traduction personnelle)

<sup>14</sup> MARINETTI, Tommaso. *I Manifesti del futurismo*. Milan, Direzione del movimento futurista, 1900, p.114 (« SIRVENTES, BALLADE, CANZONE, CANZONE A DANSER, SONNET, etc. sont des termes communs à la musique et à la

## ii – Des constats critiques sévères ou tronqués

Après-guerre, le philologue et critique romanisant Ernst Robert Curtius propose un constat similaire : dans *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, sa réflexion comparatiste sur l'héritage européen – une dimension à laquelle cet opposant au patriotisme nazi insiste durant toute sa carrière – de la littérature médiévale, il évoque le sonnet comme forme figée, moquée, et conclut que « Kaum eine Form ist heute so entwertet »<sup>15</sup>, à peine trouve-t-on une forme aujourd'hui si dévaluée.

Outre-Manche, Patrick Cruttwell achève son étude transversale du sonnet anglais sur la désaffection envers la forme à partir de la Première Guerre mondiale : il propose que la perte de vitesse d'une forme figée à l'ère victorienne – Hopkins n'étant pas connu avant 1918 – et dans l'ensemble délaissée par Yeats et Hardy, les deux poètes qui font la jonction avec le modernisme d'Eliot et Pound, prévient ceux-ci contre le sonnet. Il esquisse un parallèle entre la première déshérence du sonnet en Angleterre, autour de 1660 – après la mort de Donne et des Metaphysical Poets – et une autre, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les deux advenant pour les mêmes raisons : « over-production, and over-close association with modes of feeling that were becoming discredited, were causing the thing itself to be discredited. »<sup>16</sup>

Surtout, argumente Cruttwell, l'emphase patriotique et le conservatisme formel des sonnets de 1914 de Rupert Brooke, les derniers sonnets à avoir été massivement populaires au Royaume-Uni, associent la forme à tout ce que les modernistes cherchent à éviter, et la connotent comme la marque d'une poétique anachronique de l'ego déplacé :

*when Brooke was expressing a sentiment that was soon to appear so tragically wrong, he expressed it, as if by instinct, in a literary mode which was equally doomed (...) the appalling inappropriateness of this insistent ego to the huge disaster it claims to be concerned with.*<sup>17</sup>

---

poésie, avec des allusions au PETIT QUADRILLE DU SALON. Les formes symétriques, mesurées, redoublées (...) le POÈME DE DANTE et la SYMPHONIE DE BEETHOVEN sont sujets tous deux à la tyrannie d'une QUADRATURE DE PETITE DANSE BOURGEOISE. // En poésie, le VERS LIBRE a marqué la fin de l'esclavage, faisant triompher le RYTHME INDIVIDUEL des mots, qui sous l'impulsion d'un état d'esprit se combinent dans des symphonies de sons et de rythmes restés inconnus jusqu'à aujourd'hui. », traduction personnelle).

<sup>15</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne, A. Franke, 1948, p.400.

<sup>16</sup> CRUTTWELL, Patrick. *The English Sonnet*. Londres, Longmans, Green & Co, 1966, p.52 (« surproduction, et association de bien trop près avec des modalités du sentiment qui se trouvaient discréditées, rendaient la chose [le sonnet] elle-même discrédité », traduction personnelle).

<sup>17</sup> Patrick CRUTTWELL, *The English Sonnet*, p.52 (« lorsque Brooke exprimait un sentiment qui bientôt apparaîtrait si tragiquement faux, il exprimait, comme par instinct, par une modalité littéraire également vouée à la disparition (...) l'affligeante impropriété de cet ego insistant à l'immense désastre par lequel il se revendique être concerné. », traduction personnelle).

La critique contemporaine demeure parfois sévère avec cette génération de poètes, dont l'ombre plane sur la création poétique britannique de la Seconde Guerre mondiale : Le poète nord-irlandais Michael Longley – qui a grandi à Belfast, dans une l'une des nations constitutives du Royaume-Uni où le souvenir de la Somme est le plus employé à des fins politiques contemporaines – résume ce formalisme d'un constat sans appel :

*By and large the Anglophone poetry of the Great War is at its best when it's formal. In fact, war poems would not be as interesting as they are, if they were formally less complex.*<sup>18</sup>

On nuancera fortement le jugement de Michael Longley, en suggérant que les plus importants des sonnets britanniques – ceux de Fuller, de Barker ou, parmi ceux qui traitent directement de la guerre, de Douglas, pour ne rien dire des autres domaines linguistiques – sont parcourus d'une tension poétique importante, y compris thématiquement.

Cruttwell conclut qu'en 1966, et depuis 1914, la forme se situe, et selon lui pour longtemps, dans une phase de délaissement :

*It is still, clearly, in a period of neglect; and I can see no signs of this ending. The rhythmical models at present dominant in the English verse (on both sides of the Atlantic) are very remote from the movement of the traditional sonnet; the patterns of thought and feeling are even more remote from those with which the traditional sonnet became (too closely) associated. When you come across a sonnet nowadays, in the columns of some provincial paper, perhaps, or popular magazine still sporting a 'Poets' Corner', you can be confident that, in sentiment and diction and rhythm, it will be fatally out of touch.*<sup>19</sup>

Cruttwell exclut Auden seul de ce marasme sonnetique, relevant qu'il s'agit à la fois du seul à avoir réussi à faire quelque chose de nouveau à partir du sonnet – il cite des

---

<sup>18</sup> Michael LONGLEY, Andrew MOTION, Jon STALLWORTHY, « War Poetry: A Conversation », dans *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, ed. Santanu DAS. New York, Cambridge University Press, 2013, p.263 (« En général, la poésie de la Grande Guerre atteint son sommet lorsqu'elle est formelle. À dire vrai, les poèmes de guerre ne seraient pas aussi intéressants s'ils étaient formellement moins complexes », traduction personnelle).

<sup>19</sup> Patrick CRUTTWELL, *The English Sonnet*, pp52-53 (« Il est toujours, clairement, dans une période où on le néglige, et je ne vois pas de signes que cela cesse. Les modèles rythmiques dominant à présent la poésie anglaise, des deux côtés de l'Atlantique, sont très éloignés du mouvement du sonnet traditionnel ; les schémas de rimes, les trames de pensée et de sentiments sont encore davantage éloignés de ceux avec lesquels le sonnet traditionnel devint, trop étroitement, associé. Si vous tombez sur un sonnet aujourd'hui, dans les colonnes d'un journal de province, peut-être, ou magazine populaire arborant un « Poets' Corner », vous pouvez être certains que, dans le sentiment, la diction et le rythme, il sera tragiquement hors de propos. », traduction personnelle).

extraits de *Journey to a War* et *Another Time* – et qu’il n’est pas interdit qu’à l’avenir, quelqu’un d’autre reprenne ce flambeau.

La lecture de Cruttwell est au mieux incomplète, au pire éminemment partielle. L’auteur ignore l’existence des sonnets de Dylan Thomas, Philip Larkin ou Sylvia Plath, ainsi que ceux de Roy Fuller – peu remarqué avant 1966 – voire de George Barker, qui lui est encore aujourd’hui à peu près totalement oublié. Cette ignorance est à comparer avec la survie souterraine du sonnet italien, chez un Caproni peu reconnu par la critique avant les années 1990 ou un Pasolini qui ne publie pas ses sonnets de son vivant.

Pourtant, cette vision est partagée dans d’autres pays d’Europe : ce constat d’une disparition du sonnet au cours de la première moitié du siècle était déjà celui de Giovanni Getto en 1957, dans sa très discutée anthologie du sonnet italien, réalisée avec un jeune Edoardo Sanguineti ; pour le vingtième siècle, les compilateurs ne retiennent aucun sonnet récent. Les deux sonnets (« Ed io, si a volte di si asprà vità... » et « Di ronda alla spiaggia ») d’Umberto Saba (1883-1957) proviennent des *Versi militari* publiés en 1908, et le plus récent des poèmes du XX<sup>e</sup> siècle, « Come le masse colme dei fogliami... » provient de *Terrestrità del Sole*, recueil d’Arturo Onofri datant de 1927. On y trouve bien un sonnet publié en 1941, « Poesia facile », mais il s’agit de l’un des *Inediti* de Dino Campana, mort en 1932. Il est donc possible de réimprimer, en 1980, une anthologie du sonnet ne comptant ni Montale, ni Caproni ; nul doute qu’Edoardo Sanguineti, sorti d’un simple rôle d’assistant, livrerait aujourd’hui une toute autre lecture de l’histoire de la forme que celle, indigente, de Getto.

Ce dernier confirme directement une lecture de l’Histoire littéraire qui a longtemps prévalu, selon laquelle le sonnet disparaît moins qu’il ne devient anachronique et fortement marginal au début du XX<sup>ème</sup> siècle :

*Comunque, la fin del sonetto doveva essere sancita dal momento in cui i nuovi poeti lo sentirono come cosa del passato e, avvertendo la distanza che li separava da questa forma, si limitarono a farne un uso occasionale, carico di intenzioni particolari, quasi di un’allusione segreta. Questa distanza, in realtà, era stata segnata dal nuovo gusto poetico. La voce sommessa e lo sguardo socchiuso dei crepuscolari, il tono gridato e i lampi accesi dei futuristi, i frammenti intrisi di umana verità dei vociani erano tutti fenomeni che dovevano fatalmente sottrarsi, per un’invincibile incompatibilità, alla misura esatta e conclusa del sonetto.*<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> GETTO, Giovanni, SANGUINETTI, Edoardo. *Il Sonetto, Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento* (1957). Milan, Mursia, 1980, pp XXVII-XXVIII ; « Quoiqu’il en soit, la fin du sonnet devait être sanctionnée par le moment où

Le constat est donc encore répandu après-guerre, y compris dans des ouvrages spécialement consacrés au sonnet, que la forme n'a guère plus d'actualité.

On constatera néanmoins que la plupart de ces critiques considèrent le sonnet comme une forme traditionnelle, contraignante, fixe ; c'est-à-dire qu'ils épousent les termes du débat tels que les vers-libristes et imagistes les posent. Une discussion sérieuse de ceux-ci sera nécessaire.

### iii – La place du sonnet dans la mise en avant de la poésie en temps de guerre

On proposera au contraire que le sonnet joue un rôle important durant ce moment-clé de l'histoire de la poésie ouest-européenne qu'est la Seconde Guerre mondiale.

C'est sans doute le dernier où de la poésie est largement lue, et où elle représente un enjeu littéraire de premier plan. Ainsi, Adam Piette a noté<sup>21</sup> la prolifération de poésie composée par des militaires du Royaume-Uni ou de ses *dominions*, durant la Seconde Guerre mondiale ; depuis la Suisse, scrutant la poésie française, Jean Starobinski résume début 1943 le sentiment d'assister à la naissance d'une tendance cohérente nouvelle dans la poésie française, depuis le début de la guerre :

*On s'est demandé si la période de 1939 à 1942 correspond à l'entrée en scène d'une nouvelle génération, dotée d'un esprit commun et capable de créer un climat littéraire d'importance égale à ce que fut le romantisme, le symbolisme ou le surréalisme.*<sup>22</sup>

Le critique suisse répond prudemment à cette question, souhaitant ne pas anticiper sur l'histoire littéraire, mais propose, en conclusion de cet article, qu'une dynamique commune, transcendant les générations, advienne effectivement, à la faveur douloureuse de

---

les nouveaux poètes l'auraient senti comme une chose du passé et, conscients de la distance qui les sépare de cette forme, se seraient limités à en faire un usage occasionnel, chargé d'intentions particulières, pour ainsi dire d'allusions secrètes. Cette distance, en réalité, a déjà été marquée par le nouveau goût poétique. La voix murmurante et les regards voilés des crépusculaires, le ton criard et les éclairs ardents des futuristes, les fragments imbibés de vérité humaine des poètes de la revue *La Voce* : autant de mouvances qui devaient fatalement s'extraire, pour cause d'une invincible incompatibilité, à la mesure exacte et close du sonnet » (traduction personnelle)

<sup>21</sup> Adam PIETTE, « War Poetry in Britain », dans *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, ed. Marina McKay, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p.19.

<sup>22</sup> Jean STAROBINSKI, « Introduction à la poésie de l'événement », *Lettres*, n°1, janvier 1943, repris dans STAROBINSKI, Jean. *La Poésie et la guerre, Chroniques 1942-1944*. Carouge-Genève, Zoé, 1999, p.18.

la guerre. Ce sentiment est confirmé aujourd'hui par Gisèle Sapiro, qui analyse de façon magistrale, dans son histoire socio-littéraire de la Seconde Guerre mondiale en France, cette prééminence du genre poétique, qui se trouve au cœur de la constitution d'un espace littéraire clandestin autour des revues de Seghers<sup>23</sup> ou de la lutte pour la réappropriation du concept de nation, dans le cas d'Aragon.<sup>24</sup>

Portant un regard rétrospectif, et spécialisé, André Gendre conclut son panorama du sonnet français en réaffirmant le constat – qu'une perspective comparatiste doit permettre de remettre partiellement en cause – d'une éclipse du sonnet au début du XX<sup>ème</sup> siècle, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, dont il constate que « les violences de la réalité peuvent parfois ranimer ce qui n'était point mort ».<sup>25</sup> Cette analyse, qui se fonde sur Cassou, a été l'amorce de toute la réflexion livrée en ces pages.

Celle-ci se trouve confortée par la poésie allemande. Dans le Troisième Reich hitlérien plus que dans les autres pays, l'une des raisons principales pour lesquelles la poésie incarne la littérature de l'époque tient à ce que la conscience nationale a bien voulu retenir de celle-ci : le poème, en particulier court, se prêtant bien mieux à une opposition au régime dans un temps où la moindre contestation peut mener à la prison ou à la mort, il est logique qu'en reconstruisant son identité sur les ruines du nazisme le pays, à l'Est comme à l'Ouest, ait retenu de la production littéraire du temps les œuvres d'opposition avant tout. Il est particulièrement notable que le sonnet y joue un rôle central.

Dans son article fondateur des études de la poésie d'opposition allemande, Theodore Ziolkowski effectue une recension<sup>26</sup> remarquable des sonnets composés durant, et autour de la Seconde Guerre mondiale : le nombre de sonnets traités, et la relative diversité de leurs approches, conduit à penser le sonnet allemand de guerre en termes de floraison, plus que de renouveau – Ziolkowski emploie le terme imagé « diese Flut »<sup>27</sup>, cette marée.

On peut d'ailleurs interpréter la notion contestée d'émigration intérieure, « Innere Emigration », à cette aune : ce concept permet d'intégrer à un récit national – truqué

---

<sup>23</sup> SAPIRO, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris, Fayard, 2011, pp505-509.

<sup>24</sup> Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, pp433-439.

<sup>25</sup> GENDRE, André. *Evolution du Sonnet français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.251.

<sup>26</sup> Theodore ZIOLKOWSKI. « Form als Protest, Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », dans *Exil und Innere Emigration*. Peter Uwe HOHENDAHL, Egon SCHWARTZ dir. Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1973, pp. 152-172.

<sup>27</sup> Theodore ZIOLKOWSKI, « Form als Protest », p.157.



par nature – des écrivains qui n’ont pas forcément eu l’opportunité, les moyens ou le courage de manifester, semi-publicement ou clandestinement, leur opposition au régime nazi. Cette notion a, dès l’après-guerre, été sujette à d’âpres débats ; elle sort ennoblie avec la comparaison aux écrivains du refus de la zone Nord française, qui ne souhaitent ni continuer à publier comme si rien n’était arrivé – ce qui normaliserait la situation – ni fournir des ouvrages à des entreprises éditoriales prises en main par l’occupant.

L’Italie est peut-être le pays où le rôle du sonnet, et de la poésie en général, est le moins évident. Même si l’on verra que les journaux d’opposition à la République de Salò contiennent de la poésie – et des sonnets – les auteurs majeurs évoqués ici ne relèvent pas directement d’une pratique engagée, ni ne sont largement lus : Montale, Caproni, ou même Luzi ne sont pas des gloires nationales comme Aragon ou Schneider.

Néanmoins, Giovanni Commare souligne en 2004, en exergue de son article sur le sonnet italien au XX<sup>e</sup> siècle, que le sonnet y est « mort puis est ressurgi »<sup>28</sup> en situant son extinction progressive au début des années 1920, et sa réapparition générale aux années 1980, tout en nuancant ces bornes par la précision d’une première résurgence, minimale mais significative, durant les années 1940, avec Montale, Caproni, suivis de Betocchi – dont il faut préciser qu’il écrit également une séquence durant la guerre, contrairement à ce qu’affirme G. Commare – ou Pasolini durant les années 1950, avant que le *Galatea in Bosco* de Zanzotto n’inaugure en 1978 une nouvelle ère du sonnet, qui se concrétise au cours des années 1980. L’importance de cette brève résurgence, la présence de poètes anonymes mus par l’urgence d’une situation de guerre civile autant que d’autres voués à la célébrité, fait penser que l’Italie participe en mode mineur au recours au sonnet qui traverse l’Europe.

Quoique le sonnet n’y réapparaisse pas *stricto sensu* – la forme continue d’exister, de manière sporadique ou souterraine durant la première moitié du siècle, y compris chez des poètes majeurs<sup>29</sup> – la Seconde Guerre mondiale mérite donc d’être envisagée comme un

---

<sup>28</sup> Giovanni COMMARE. « Le sonnet italien au XX<sup>e</sup> siècle : mort et résurrection », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, éd. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L’Harmattan, 2006, p.325.

<sup>29</sup> Une étude plus longue que ces quelques lignes d’introduction serait nécessaire pour donner idée du sonnet au début du XX<sup>ème</sup> siècle, de sa vie souterraine et des raisons de son peu de reconnaissance. Cas particulier de l’Allemagne mis à part, les idées reçues sur la forme au XX<sup>ème</sup> siècle, et que ce travail se propose d’interroger, trouvent sans doute une partie de leurs racines dans la relative ignorance dans laquelle sont souvent tenus des cycles comme « Altar-wise by Owl-Light », de Dylan Thomas (1936), les *Sonetos del amor oscuro* de Frederico

moment où l'histoire du sonnet et celle de la poésie se joignent sur une pente commune, et ascendante.

On examinera donc les usages de la forme à l'aune de ce double retour au premier plan de la scène littéraire ouest-européenne de la poésie et du sonnet, en se demandant ce qu'elle peut apporter à la compréhension d'une période dont il est sans doute impossible de pleinement appréhender l'horrible totalité ainsi que les conséquences.

Ce faisant, on aura pour ambition d'amener quelques éléments de réponse à la célèbre question que se pose Hölderlin dans l'une des versions de « Brot und Wein » : à quoi bon des poètes dans ces jours de misère ?<sup>30</sup>

#### iv – Rappels sur la nature du sonnet

L'un des traits marquants de la forme est son caractère initialement aristocratique. Il a son importance, dans le contexte d'une remise en cause d'une littérature normée au nom de l'individualité.

Forme de cour dès sa naissance dans le creuset culturel sicilien, le sonnet a une composante aristocratique essentielle ; Jacques Roubaud, dans l'ouvrage où il s'intéresse à son importation, son implantation, et son premier âge d'or en France, ne le dit pas autrement,

---

García Lorca (achevés en 1936, dont l'édition définitive date de 1983, après la chute du régime franquiste qui après avoir fait assassiner le poète ne pouvait tolérer que paraisse le contenu homoérotique de ses sonnets) ou des sonnets surréalistes produits ici ou là par Desnos, Éluard, Aragon – et Breton même. Si l'on y ajoute les sonnets de Valéry dans *Charmes*, ou les *Sonette an Orpheus*, on obtient une série de poètes majeurs, qui d'une manière ou d'une autre ont illustré la forme. Quant aux mouvements américains du début du siècle, le modernisme d'Edna St Vincent Millay puis de e.e. cummings ou du sonnettomane Merrill Moore, ou la Renaissance de Harlem, avec les sonnets de Winston McKay ou Countee Cullen principalement, et de ses continuateurs comme Gwendolyn Brooks, permettraient sans doute également de nuancer très fortement l'idée d'une incompatibilité du sonnet avec les avant-gardes.

<sup>30</sup> La traduction, l'interprétation, l'usage de ce vers ont une histoire, qu'il n'y a pas lieu de résumer ici. On se contentera de suggérer que, si la question n'est pas neuve, elle demeure encore aujourd'hui l'une des plus pertinentes à poser sur le rôle de la poésie. De plus, l'une de ses premières irruptions significatives, en France, date de l'Occupation, sous la plume de Geneviève Bianquis, traductrice radiée de l'Université par Vichy (cf TAUTOU, Alexis. « Traduire et éditer Rainer Maria Rilke sous l'Occupation », dans *Atlantide*, n°5, « Traducteurs dans l'Histoire, Traducteurs en guerre », éd. Christine LOMBEZ, 2016, pp43-64). Il faut noter que le comparatif *dürftiger* est traduit par « de misère » ; « de plus grande insuffisance », « de plus grand manque » seraient plus précis, mais le contexte de cette traduction, sa signification dans le cadre de relations de l'esprit rendues difficiles, pour ne pas dire piégeuses, entre la France et l'Allemagne, la portée spirituelle autant que physique de « misère » poussent à la choisir pour ouvrir cette réflexion.

lorsqu'il pose comme premier critère définitoire qu'« Il s'agit d'une forme *savante, écrite et récente*. »<sup>31</sup>

En Angleterre plus qu'ailleurs, les premiers à pratiquer la forme sont des nobles : sir Thomas Wyatt et Henry Howard, significativement connu sous son titre de Comte de Surrey, l'introduisent dans les cercles des courtisans anglais, où elle sera abondamment pratiquée par des hommes de la Renaissance, à la fois savants et commandeurs politiques et militaires : Sir Philip Sidney, l'un des capitaines d'Elizabeth I<sup>ère</sup> et qui entame sa colonisation de l'Irlande, compose avec *Astrophel and Stella* l'un des premiers *canzonieri* en langue anglaise, tandis que les Comte de Rochester ou de Cherbury incarnent une tradition de sonnettistes nobles. Fulke Greville, l'auteur de *Caelica*, recueil de sonnets entamé à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle et paru en 1633, a même occupé la fonction de Chancelier de l'Échiquier, témoignant de la forte prégnance de la pratique du sonnet dans les cercles élevés du pouvoir anglais à la Renaissance.

De nombreuses exceptions notables existent : si, en Allemagne, Andreas Gryphius est fils d'archidiacre, Optiz a pour père un boucher.

En France, le sonnet est plus une affaire de poètes de cour : si Marot peine à se trouver une place à celle de François I<sup>er</sup>, c'est que Saint-Gelais occupe cette position – or les deux sont diversement crédités de l'importation de la forme en français. Dans la génération suivante, la même dichotomie se retrouve, entre Du Bellay piètre courtisan, et Ronsard, qui popularise la forme à des fins de succès public dans l'entourage d'Henri II. Le sonnet devient l'un des apanages des poètes protégés des rois, jusqu'à Malherbe, favori d'Henri IV, en passant par Desportes, favori d'Henri III. Tout comme Pétrarque, invité en son temps par les princes et pontifes, Théophile de Viau, protégé par les grands nobles gravitant autour du jeune Louis XIII tels Luynes ou Henri de Montmorency, continue – quoiqu'avec une richesse matérielle, une production sonnettiq ue et un succès de celle-ci moindres – cette tradition. Le moment le plus signifiant de la dégradation finale du sonnet français est celui qui est lu à Alceste par Oronte dans *Le Misanthrope* : la forme y apparaît comme le jouet d'une classe oisive ne servant plus qu'à ordonner des rimes attendues et des oppositions rebattues au sein d'une forme rigide.

---

<sup>31</sup> ROUBAUD, Jacques. *Soleil du soleil*. Paris, P.O.L., 1990, p.9.

Enfin, côté protestant, les deux poètes les plus connus, et possiblement les plus talentueux de l'époque des guerres de religion, Agrippa d'Aubigné et Jean de Sponde, commencent leur carrière comme capitaines d'Henri de Navarre, avant que le premier ne refuse la conversion et ne se prenne alors à vouer une haine féroce au second qui lui suit le nouveau roi, devenu Henri IV. Leurs sonnets – *L'Hécatombe à Diane*, et les *Sonnets de la mort* et *Sonnets d'Amour* respectivement – sont composés alors qu'ils sont retirés de la scène politique ; le recueil le plus connu de Du Bellay, *Les Regrets*, annonce peut-être ce cas de figure français, relativement semblable à celui de Pétrarque, où le sonnet semble aller de pair avec l'impossibilité de mener une carrière publique notable.

Néanmoins, dans son histoire méandreuse, le sonnet a pu à diverses reprises se trouver lié à la culture populaire à laquelle il semble s'opposer.

Enfin, le sonnet possède un fort pouvoir intertextuel : en tant que forme canonique de la poésie ouest-européenne, elle renvoie automatiquement à une tradition d'écriture poétique, au sein de laquelle tout poète composant selon ses contraintes s'inscrit plus ou moins implicitement, plus ou moins entièrement, plus ou moins univoquement.

En effet, même les nombreuses déstructurations – les « sonnets dénaturés » de Cendrars, la provocante appellation « sonnet en prose » qui s'étend de Rimbaud à Hocquard – n'inscrivent pas moins leur geste avant-gardiste dans un rapport avec la forme, qu'elles renforcent en creux dans sa situation canonique, c'est-à-dire de référence.

Comme l'avance, avec un certain goût pour la provocation, Jacques Roubaud,

*Tout sonnet est un sonnet de Pétrarque.*<sup>32</sup>

Chaque sonnet – fût-il seulement titré ainsi – renvoyant *a minima* à la forme en tant que telle, et plus précisément à l'une de ses variantes en termes de schéma rimique, et *a maxima* – on en rencontrera un certain nombre de cas – à des sonnets précédemment écrits, on pourrait tracer une filiation menant jusqu'au sonnettiste qui a le plus influencé les traditions poétiques européennes, Pétrarque. C'est ce que Verlaine, dans le méta-sonnet « À la louange de Laure et Pétrarque » qui ouvre *Jadis et naguère*, interpelle comme « Sonnet, force acquise et trésor amassé »<sup>33</sup>, trésor dans lequel puisent bien d'autres poètes.

---

<sup>32</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), repris dans *le grand incendie de Londres*. Paris, Seuil, 2009 p.1424.

<sup>33</sup> VERLAINE, Paul. *Jadis et naguère* (1884). Paris, Gallimard, 1979, p.48.

Bien entendu, cette filiation est plus théorique que textuelle – même si l’on verra quelques cas de réapparition de Pétrarque dans l’œuvre de poètes du XX<sup>ème</sup> siècle – mais le constat n’est guère discuté : même un poète comme Paul Celan, que l’on ne peut guère taxer de formalisme étroit, peut écrire dans un poème qui sera publié en 1971, « Lösspuppen » :

<i>Petrarca</i>	Pétrarque
<i>ist wieder</i>	est à nouveau
<i>in Sicht</i>	en vue <sup>34</sup>

Ici, l’étymologie latine supposée de Petrarco, « petra », la pierre, sert à conclure un jeu sur le motif de la géologie et de la dureté primale du monde ; Yves Bonnefoy, quarante ans après, écrit encore que Pétrarque fait partie de ces poètes qui font partie de « l’échange dont le monde a besoin. »<sup>35</sup> On verra que dans le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale, la référence à Pétrarque n’est pas non plus absente, chez des poètes comme Montale, Desnos, Betocchi ou Valéry.

Partant, le dernier des fils rouges de la réflexion sur la poésie permise par la forme fixe est d’ordre méta-poétique, et plus particulièrement méta-formel : écrire des sonnets durant la seconde moitié du siècle n’est pas un geste anodin, après que sa disparition, ou tout du moins son invalidité poétique, ait été bruyamment actée durant quelques décennies. Le retour à des formes fortement ancrées dans l’Histoire de la poésie, et parmi celles-ci, *a fortiori* le sonnet, implique donc fréquemment, sinon une justification, du moins une réelle réflexion sur l’usage qui en est fait ; c’est ce que Jacques Lajarrige résume de façon particulièrement claire :

*les formes et genres codifiés ne sont pas seulement des mètres étalons réutilisables à l’envi, et, par là-même, voués inexorablement à une répétition stérile ; ils et elles sont peut-être avant tout le laboratoire où s’élabore un discours qui se prend lui-même pour objet, qui instruit son procès en révision permanente. En s’interrogeant sur la validité de ses codes hérités, le poète éprouve sans répit son positionnement dans le champ des pratiques qui lui sont contemporaines comme de celles auxquelles ont puisées ses aînés.* <sup>36</sup>

<sup>34</sup> CELAN, Paul. *Schneepart* (1971), dans *Die Gedichte*. Francfort, Suhrkamp, 2003, p.337 (traduction personnelle).

<sup>35</sup> Yves BONNEFOY, « Prière d’insérer », dans PETRARQUE. Je vois sans yeux et sans bouche je crie, Vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy. Paris, Galilée, 2012, [n.p.].

<sup>36</sup> LAJARRIGE, Jacques. « Quand les poètes parlent de formes et genres codifiés », dans *Pérennité des formes poétiques codifiées*, éd. Laurent CASSAGNAU, Jacques LAJARRIGE. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

Le fait n'est certes pas nouveau ; l'un des méta-sonnets les plus connus est « *Scorn not the Sonnet, critic* », de Wordsworth, et des anthologies dédiées spécifiquement aux sonnets réflexifs existent – dès 1898 ! – ce qui témoigne de l'ampleur et de l'enracinement du phénomène.<sup>37</sup>

On verra que de nombreux auteurs du corpus réactivent cette dimension réflexive de la forme, qui constitue un sous-genre. Les circonstances de la guerre ajoutant souvent la contrainte physique à la contrainte volontaire que s'imposent des poètes, des sonnets qui semblent ne pas du tout relever de ce sous-genre du *Sonettsonett* constituent pourtant un commentaire sur la restriction, et les rapports entre création et contrainte.

#### v – L'impossible définition du sonnet

Dans l'introduction<sup>38</sup> à ses sonnets de 1797, Coleridge s'élève vivement contre les censeurs du sonnet que sont Boileau et William Preston, mais surtout contre l'influence de Pétrarque. Coleridge, qui se situe dans la lignée de Charlotte Smith et du pasteur Bowles dans la forme contemporaine du sonnet, revendique surtout la liberté de rimes et de nombre – tout juste concède-t-il que 14 constitue un bon compromis – et considère en général que le sonnet n'est qu'un bref poème, dans lequel un sentiment de solitude est développé.

De nombreux critiques et théoriciens ont remarqué, depuis bien longtemps, le statut paradoxal du sonnet, forme fixe qui, dans les faits ne l'est pas.

Que l'on considère les formes prétendument canoniques.

Le sonnet, dans ses origines italiennes, n'est ainsi certainement pas fixe. Si à partir de Cavalcanti le schéma ABBAABBA devient la norme, la variabilité extrême du sizain (CDCDCD, CDECDE, CDDCDD...) invalide toute notion de fixité, tandis que les origines mêmes du sonnet témoignent de huitains en rimes croisées plutôt qu'embrassées, de Giacomo da Lentini à Guittone d'Arezzo. La variante française, où l'attaque du sizain est constituée d'un distique, n'est qu'à peine reconnue par la critique, en particulier britannique : la seule

---

<sup>37</sup> On pourra citer, entre autres, *Sonnets on the sonnet. An anthology*, du révérend M. Russel (1898) ; Jacques Lajarrige et Laurent Cassagnau citent dans leur bibliographie un *Sonetario : antología de sonetos al soneto* paru chez Vázquez de Aldana (1950).

<sup>38</sup> COLERIDGE, Samuel Taylor. « Introduction to the Sonnets » (1797), dans *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Poetical Works I, Poems (Reading Text)*, tome 2. Princeton, Princeton University Press, 2001, pp1235-1236.

référence disponible y est faite, en passant, par John Fuller<sup>39</sup>, et même un poète et critique relativiste, ou pragmatique, comme Don Paterson, la néglige. Quant à la version anglaise, non seulement elle existe sous différents modèles, spensérien ou élisabéthain, mais la dynamique du sonnet peut tout à fait démentir, jusque chez Shakespeare, toute idée de séparation du distique final, qui peut très bien n'avoir d'indépendance que typographique. Jacques Roubaud va même la qualifier, sans grande argumentation théorique – mais étant donné sa réflexion continue et sa pratique des formes, on peut lui accorder un certain crédit – de « forme molle »<sup>40</sup>.

Le sonnet européen n'a ainsi, dès la Renaissance qui constitue sa première et plus durable heure de gloire, pas réellement de fixité.

Par la suite, Sainte-Beuve puis surtout Baudelaire et Nerval en France systématisent la disparité de rimes au sein du huitain, qui devient effectivement deux quatrains : la dénomination de quatrain devient légitime, et la composition du sonnet en huitain suivi de sizain n'est plus qu'affaire de dynamique syntaxique, ou d'herméneutique. Plus tard encore, les règles de disposition strophique sont définitivement bouleversées au XIX<sup>ème</sup> siècle par l'apparition de sonnets renversés, chez Verlaine ou Rupert Brooke, qui rendent encore plus relative la fixité de la forme, devenue *de facto* forme floue.

Le nombre de 14 lui-même n'est en fait pas donné, ainsi que cette liste – non-exhaustive – de cas s'en veut la preuve, puisqu'il existe un visage du sonnet :

- *caudato*, dès le XIV<sup>ème</sup> siècle italien (Antonio Pucci : « Deh fammi una canzon, fammi un sonetto... ») et jusqu'au XIX<sup>ème</sup> (série composée par Leopardi (« Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio »), « Benedizione » de Pascoli ; « A un poeta di montagna », de Carducci). Appelé *caudate* en anglais (Milton, « On New Forcers of Conscience under the Long parliament » ou Hopkins, « That Nature is a Heraclitean Fire »), il existe en français (Samain, Lorrain, J. Jouet) ; en allemand (Rilke) ; chez les baroques espagnols ou italiens, jusqu'à l'exemple extrême de Carlo Porta, poète

---

<sup>39</sup> FULLER, John. *The Sonnet*. Londres, Methuen & Co, 1972, p.3.

<sup>40</sup> Jacques ROUBAUD, « Brèves notes sur l'évolution de la forme », dans *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Yvon Lambert et Martine Aboucaya, 2013, [n.p.] ; également disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description-du-sonnet-francais/chapitre-6-%E2%80%94-breves-notes-sur-l%E2%80%99evolution-de-la-forme/> (dernière consultation le 09/05/2016). La version en ligne permet d'interroger par mots l'ensemble des chapitres scientifiques de cet ouvrage conséquent, et non-paginé.

milanais ami de Stendhal, qui avec le « Sonettin col covon » de 1816 compose un sonnet *caudato* en lombard, dans lequel il proclame son adhésion au romantisme, et qui contient 191 vers.

- à 16 vers : très tôt, dès Guittone d'Arezzo (« Si lamenta d'essere stato ribelle a Dio ») ou son disciple Monte Andrea, qui rajoutent un distique à la fin du huitain ; chez Pucci (« Fammi di piè quattordici il sonetto ») ou avec la variante, plutôt héroïcomique ou satirique du ritornellato chez Cavalcanti (« Riposta a Guido Orlandi »), mais aussi sérieuse chez Michel-Ange (son sonnet sur le plafond de la Sixtine ! « l'ho già fatto un gozzo in questo stento ») ; essai de Caproni (La città incenerita nei clamori... », le 7<sup>e</sup> sonnet des « Sonetti dell'Anniversario » et « Tu che hai udito la tromba del silenzio », le 9<sup>e</sup> d'« I Lamenti ») ; mais surtout variante du sonnet meredithien (Meredith, Roy Fuller, Harrison). En anglais, l'un des tout premiers sonnettistes pétrarquistes, Thomas Watson compose dans *The Hekatompathia of Passionate Centurie of Love* (1582) des sonnets avec un distique plat après chaque quatrain.
- avec adjonction d'un quatrain : John Donne (« Sonnet. The Token. »), Thomas Watson (« Diana and her nimphs in siluane brooke... », 49<sup>ème</sup> sonnet de *The Teares of Francie*, posthume 1593), Desnos (« La Plage », « Le Réveil ») ou Martin Bell (« Poet and Society ») sur le modèle élisabéthain.
- à quinze vers : le Sonnet XCIX de Shakespeare, Barnabe Barnes (« And thus continuing with outrageous fire... »), des sonnets de Samain (« Soir païen », « Son rêve fastueux, seul... », « Soir d'Empire ») ou Apollinaire (« Triptyque de l'Homme ») ; l'« A mia madre » de Montale
- des formes avec interposition, développées aux premiers temps du sonnet italien et jusqu'à la *Vita Nova*, de sonnets au sein desquels sont insérés de nouveaux vers (« O voi, che par la via d'amor passate... » de Dante). On retrouve quelques cas ultérieurs, chez D'Annunzio par exemple (« Aprile, il giovenitto uccellatore »).

Et c'est sans parler des sonnets raccourcis, chez Byron, Saint-Amant ou Natalie Barney, ni du *curtal sonnet* de Gerard Manley Hopkins..

La question de savoir ce qui, dans un XX<sup>ème</sup> siècle qui se place dans une perspective d'affranchissement des contraintes, s'avère effectivement une forme-sonnet se révèle donc en tant que telle assez problématique, dès lors que l'on essaie de définir rigoureusement la



forme. S'y essayer est essentiel autant qu'aporétique, et sans doute essentiel parce qu'aporétique, en ce que la tentative permet de toucher du doigt la grande ductilité du sonnet ; les critiques, dans l'ensemble, évitent soigneusement la question.

Même André Gendre se contente de passer sur ses « marches », ses versions non-canoniques, qui selon lui « lui reviennent de droit » ; François Jost, pour sa part, remarque que la métamorphose fait partie intégrante de la forme, qu'une « continuelle hybridation morphologique a pourvu les littératures européennes, notamment les littératures françaises et anglaises, d'espèces et de sous-espèces »<sup>41</sup> qu'aucun poète avant Baudelaire ne pouvait concevoir – ne remarquant pas d'ailleurs que les schémas dit italiens, ou pétrarquistes, laissent bien plus de possibilités dans l'arrangement du sizain que les modèles français ou anglais.

Cette définition englobante, dont André Gendre remarque<sup>42</sup> avec justesse qu'elle est celle de la plupart des théoriciens, d'Antonio da Tempo à J. Roubaud, est vite expédiée au profit d'une réflexion sur les origines du sonnet, tout aussi nébuleuses, mais bien moins utiles à l'analyse. François Jost, lui finit par disqualifier les sonnets de € d'un méprisant « c'est violer le sonnet »<sup>43</sup>, au prétexte de leur syntaxe elliptique ou déstructurée, et des blancs que J. Roubaud amène au sein du vers, alors que ce recueil constitue très évidemment un feuilletage des possibilités du sonnet. C'est en fait W. Mönch qui pose<sup>44</sup> les premières bases d'un constat relativiste contemporain, dans sa perspective comparatiste qui l'amène à voir le sonnet comme un ensemble de formes, mais qu'il considère encore à l'aune des schémas majoritaires de la Renaissance.

## **vi – Proposer malgré tout des critères**

Néanmoins, eu égard à l'extrême difficulté empirique rencontrée pour délimiter formellement un corpus, en une ère poétique où la mention « sonnet » est utilisée bien

---

<sup>41</sup> JOST, François. *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne, Peter Lang, 1989, p. 193.

<sup>42</sup> André GENDRE, *Évolution du sonnet français*, pp2-3.

<sup>43</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.148.

<sup>44</sup> MÖNCH, Walter. « Das Sonett, seine sprachlichen Aufbauformen und stilistischen Eigenstümlichkeiten », dans *Syntactica und Stilistica*. Tübingen, F. Niemeyer, 1957, p.388.

volontiers pour désigner des poèmes qui n'en semblent pas et où de nombreuses indécisions planent sur la forme, il faut néanmoins tenter de définir le sonnet au moyen de critères.

À des fins purement pratiques, on se risquera donc à en proposer de plus précisément formels – quoique la précision soit justement affaire fluctuante ici, puisqu'on intégrera la notion relativiste d'un sonnet existant comme tel par le biais d'une définition non-organique. Ces critères n'auront donc pas besoin de revêtir un caractère exclusif : il s'agit d'un faisceau de garde-fous, dans deux registres, externes et internes.

Le principal critère externe est le critère titulaire, selon lequel est sonnet ce qui est désigné comme sonnet par le titre. Jacques Roubaud a brillamment suggéré dans les prolégomènes à son essai sur les origines du sonnet que cette définition titulaire était primordiale pour comprendre la naissance du sonnet<sup>45</sup>. Ce qui ne signifie pas pour autant que la dénomination perde tout sens : au XVII<sup>ème</sup> siècle français, dans *Le Misanthrope*, Molière moquant la préciosité d'Oronte lui fait préciser, en un hémistiche bien connu, « Sonnet. – c'est un sonnet. ». <sup>46</sup>

Bien évidemment, à l'époque contemporaine, cette définition n'est absolument pas suffisante : non seulement un nombre extrêmement élevé de sonnets ne sont pas désignés comme tels,<sup>47</sup> mais à l'inverse, n'importe quel poème peut en théorie être appelé sonnet, sans pour autant en constituer un. L'exemple des « Sonnets dénaturés » de Cendrars vient à l'esprit.

Néanmoins, s'il n'est pas mouvement pleinement signifiant, le titre n'en constitue pas moins une référence : fût-elle troublée, voire marquée de *nonsense*, elle n'en fait pas moins allusion à la forme sonnet ; ce n'est pas le plus subtil des paradoxes de la rébellion, que tout affranchissement ou moquerie explicite d'un objet renforce d'une certaine manière la prégnance de celui-ci en tant que modèle ; lorsque dans les *Illuminations* Rimbaud appelle « sonnet » un poème en prose, le titre, s'il ne désigne clairement pas la forme versifiée, y renvoie néanmoins, comme une boutade, appuyée dans ce cas par le nombre de lignes,

---

<sup>45</sup> Jacques ROUBAUD, « L'Invenzione del Sonetto », dans *Quasi-cristaux*, [n.p.], disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description/chapitre-2-l%E2%80%99invenzione-del-sonetto/> (dernière consultation le 10/02/2016).

<sup>46</sup> MOLIÈRE. *Le Misanthrope* (1666). Paris, Le Livre de Poche, 2000, p.55.

<sup>47</sup>A titre d'exemple, sur soixante-et-onze sonnets que compte l'édition complète des *Fleurs du Mal*, un seul est titré comme tel (« Sonnet d'Automne »).

quatorze, du poème en prose ; ce faisant, il institue un peu plus la canonicité du sonnet. Le renversement carnavalesque, après tout, aboutit à un renforcement de l'ordre temporairement contesté.

Très clairement non suffisante, et soumise au plus brutal des traitements contestataires – celui qui joue sur la rupture entre signifiant et signifié – la définition titulaire n'en est pas moins à prendre en compte dans l'analyse du sonnet en tant que modèle.

Le discours autour du texte, la désignation des poèmes sous le nom de sonnets, peut constituer la deuxième définition externe, le critère périphérique, qui ainsi que tout paratexte peut être auctorial ou éditorial. Le sonnet peut également être proposé comme tel par la critique, ce qui a l'intérêt de montrer que certains poèmes sont perçus comme des sonnets, et donc de rendre relative la définition ; François Jost la pratique abondamment, ce qui montre qu'un panorama ample ne peut se permettre de passer trop rapidement sur l'aporie de la régularité du sonnet.

Ce critère peut sembler, hors choix de l'auteur, bien faible ; il n'en prend pas moins en compte le sonnet comme objet susceptible d'une réception, dans une optique de sémiotique propre à la forme poétique, à ce qui est perçu d'elle – et à quoi il faut bien se raccrocher, puisqu'il est impossible de la définir par elle-même.

Les critères internes, eux, sont ceux qui permettent de désigner un poème en tant que sonnet sans avoir recours à rien d'autre qu'à ses caractéristiques propres. Moins directement soumis à la manipulation ou l'approximation que les définitions externes, ils demeurent logiquement problématiques.

La définition interne la plus simple, et celle qui est supposément celle du sonnet classique ou romantique, est le critère numérique d'un sonnet de quatorze vers rimés en une octave et un sizain.

On a vu qu'elle n'était en fait pas nécessaire. Néanmoins, il faut proposer que, dans la plupart des variantes, l'idée du 14 se trouve présente textuellement : l'ajout d'une *cauda* laisse inchangé le sonnet sur qui elle se greffe, et même la réduction d'un quart par Hopkins des 8 et 6 vers pour parvenir aux 6 et 4,5 vers du *curtal sonnet* conserve le souvenir du 14, par rapport auquel il se positionne doublement, en conservant l'équilibre entre les deux

strophes, et en opérant la réduction du huitain par un diviseur, en une opération qui se pose exactement comme on écrit un sonnet sur la page :

$$\frac{8}{6}$$

Même bouleversé, le sonnet continue donc de faire signe, d'une manière ou d'une autre, vers l'idée du sonnet.

Ce critère numérique a un corollaire, le critère typographique : le poème étant, à partir de la Renaissance, un imprimé autant qu'une récitation, des codes d'impression du sonnet voient le jour, qui permettent de reconnaître la forme au premier coup d'œil.<sup>48</sup> Quelque intéressante que puisse être une définition typographique, elle est à nuancer très fortement. Les dispositions typographiques des sonnets changent selon les périodes et les lieux : si les conventions typographiques de la Renaissance préfèrent ainsi que soit marqué le passage d'une strophe à l'autre par un alinéa ou parfois au contraire un empiètement du premier mot sur la marge, cette tendance diminue au fil du XVII<sup>ème</sup> siècle, et avec le romantisme – et une majorité écrasante d'éditions modernes, y compris des auteurs renaissants – s'impose l'usage du saut de ligne, qui aère le sonnet et en marque de manière extrêmement visible la division numérique sur la page.

Qu'on le souhaite ou non, un sonnet se présente donc aujourd'hui et depuis deux siècles, dans l'écrasante majorité des cas, ou plutôt des cas perçus, en quatre blocs ; les poètes qui décident d'ordonner autrement leurs vers adoptent une position esthétique digne d'intérêt – il faut toutefois remarquer qu'à mesure que la définition du sonnet s'atomise au XX<sup>ème</sup> siècle, ainsi qu'on le verra, il en va de même de la disposition des vers sur la page.

Cette définition typographique est si forte qu'elle permet même le grand écart, ironique ou non, de reconnaître ses sonnets en prose : ainsi que le remarque<sup>49</sup> Pascal Durand, chez Barbey d'Aurevilly ou Rémy de Gourmont, ce qui permet de concilier l'inconciliable,

---

<sup>48</sup> C'est ce que dit Jacques Roubaud, qui a compilé des sonnets par centaines dans le cadre de son activité éditoriale (*Soleil du Soleil, Quasi-cristaux*) et en a recensé par dizaines de milliers dans celui de son activité universitaire (sa thèse d'État sur le sonnet de Marot à Malherbe) ; quand il parle de la forme, il explique souvent que son nombre de vers fixe permet au lecteur entraîné de reconnaître d'un seul coup d'œil un sonnet au sein de poèmes non-sonnets. Cet apprentissage visuel du nombre, l'auteur de ces lignes en a également éprouvé l'efficacité bien réelle durant les recherches qui ont mené à cette thèse : quatorze lignes, même non séparées par des allers à la ligne, se reconnaissent presque à coup sûr pour un œil entraîné.

<sup>49</sup> Pascal DURAND, « Avatars de la forme sonnet au XIX<sup>ème</sup> siècle », dans *Formules*, p.262.

forme rigide du sonnet défini par ses rimes en fin de vers et prose informelle allant à la ligne selon les exigences éditoriales, c'est la disposition sur la page.

Mais cette définition se heurte à deux écueils, qui la minent à peu près entièrement. Tout d'abord cette division typographique ne correspond que dans des cas rarissimes à une division strophique réelle : les tercets, en particulier ne constituant pas des strophes autonomes, mais la moitié incomplète d'un sizain aux rimes cohérentes ; l'argument n'a guère de valeur *per se* – les dispositions typographiques de la Renaissance, sans saut de ligne, attestent néanmoins de la structure double du sizain grâce à un retrait ou une avance du début de vers sur la ligne – mais il a le mérite de souligner qu'il serait artificiel.

Surtout, la définition typographique du sonnet se heurte à la question de poèmes de quatorze vers non-rimés. De nombreux cas existent dans la poésie européenne du XX<sup>ème</sup> siècle ; certains voient leurs strophes disposées en 4-4-3-3, mais cela suffit-il à en faire des sonnets – et, si oui, qu'en est-il de ceux qui sont disposés d'un seul bloc ?

Les définitions les plus évidentes ne suffisant pas tout à fait, il faut envisager d'autres critères, évidemment moins satisfaisants, mais qui peuvent s'ajouter aux précédents pour les compléter, ou les recouper.

Un cas d'étude intéressant est Jouve, qui compose des poèmes d'un quatrain et deux tercets ou de deux quatrains et d'un tercet, comme s'il s'agissait d'un sonnet amputé de son début ou de sa fin, faisant geste vers la forme au travers de sa définition typographique – mais le fait que Jouve compose également des sonnets reconnaissables comme tels incite à différencier ces sonnets tronqués du modèle de quatorze vers, avec lesquels ils entretiennent une relation dialectique – et que sa présence en de nombreux exemplaires rapproche également d'une forme dite fixe, par un effet de ce que Jacques Roubaud appelle dynamique multiplicatrice du sonnet et qu'on désignera en ces lignes sous le terme de séquentialité du sonnet.

Cette séquentialité du sonnet ne constitue pas un critère définitoire à part entière, qui serait le plus discutable de tous ; néanmoins, il n'est pas innocent que bien des sonnets s'intègrent dans une séquence, un cycle. L'influence particulière des cycles de la Renaissance informe cette définition : le *Canzoniere* de Pétrarque en constitue le modèle le plus illustre, évidemment. Mais *L'Olive* ou *Les Regrets* de Du Bellay, les différents *Amours* de Ronsard,

*Astrophel and Stella* de Sidney, les sonnets spirituels d'Ann Locke – la première séquence de sonnets composée en langue anglaise, en 1560 – ou *The Sonnets* de Shakespeare : la renommée de ces séquences influence la critique. En Allemagne, Albrecht Schaeffer résume ainsi ce pouvoir d'enchaînement logique ou thématique de la séquence de sonnets, qui sera particulièrement valide dans le cas de Haushofer :

*Ein Gedanke kommt niemals allein; Assoziation ist das Wesen des Denkens. Keinen Menschen gibt es deswegen, der nur ein Sonett gemacht hätte; jedes regt zumindest ein zweites an, und gemeinhin erscheinen sie in Zyklen, in Gruppen.*<sup>50</sup>

La séquentialité du sonnet ne se réduit toutefois pas à la composition de séquences strictes. Si celles d'Elizabeth Barrett ou de George Meredith continuent, durant la seconde vague européenne du sonnet, d'ancrer la conception de la séquentialité comme narration ordonnée dans le domaine anglophone, le domaine français offre un aperçu d'un usage plus dispersé de la multiplication du sonnet. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud donnent certes à la forme des exemples marquants, et nombreux, mais sans constituer une méditation continue en sonnets ; ceci est réservé à des auteurs plus mineurs – Sainte-Beuve, une partie des *Trophées* – ou à des séquences plus restreintes comme *Les Chimères* de Nerval. Il faut donc considérer que la séquentialité du sonnet diminue au fil des siècles, se réduisant *à minima* à ce que Jacques Roubaud appelle son « pouvoir multiplicateur »<sup>51</sup>. Celui-ci n'est pas anecdotique : citant le poète états-unien Merrill Moore, qui aurait composé une dizaine de milliers de sonnets, ce pouvoir multiplicateur peut culminer en ce que le poète oulipien nomme *sonnetomania*.<sup>52</sup>

*In fine*, si l'on peut avoir des doutes sur cette notion de séquentialité comme critère définitoire du sonnet, il faut au moins prendre en compte que pour certains poètes et critiques, elle fonctionne ainsi. Ainsi, comme le résume Jean-Marie Schaeffer, loin de constituer une forme fixe, le sonnet s'avère également caractérisé par sa « généricité modulatrice », qui lui permet de « s'écarter de la normalité générique du sonnet et continuer

---

<sup>50</sup> Walter MÖNCH, *Das Sonett*, p.50 (« Une pensée ne vient jamais seule ; l'association est l'essence de la pensée. Il n'y a pour cela aucun être humain qui n'ait jamais composé un seul sonnet ; chacun incite à en composer un deuxième, et d'ordinaire il en apparaît ensuite par cycles, par groupes », traduction personnelle).

<sup>51</sup> Jacques ROUBAUD, « Préliminaires », dans *Quasi-cristaux*, [n.p.], disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description/chapitre-1-preliminaires/> (dernière consultation le 18/09/2016).

<sup>52</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), repris dans '*le grand incendie de Londres*', Paris, Seuil, 2009.

à être néanmoins un sonnet ». <sup>53</sup> C'est ce que fait François Jost, dans son étude enthousiaste et englobante, qui souvent risque la confusion ; il emploie ce critère de séquentialité pour rapprocher de la forme des poèmes qui n'ont guère à voir avec elle : pour lui <sup>54</sup>, les poèmes de treize vers qui forment la « Canción de Jeronimo de Silva al Capitán Aldano », cycle du XVI<sup>ème</sup> siècle espagnol, sont des sonnets eu égard à leur séquentialité.

On tempérera le flou de ce critère définitoire en lui adjoignant un dernier critère, le critère d'interaction : on considérera, soit comme un sonnet, soit en rapport avec le sonnet, tel poème qui ne satisfaisant pas à tous les autres critères, se trouve dans un ensemble de poèmes comportant des sonnets d'une part, et présentant certains critères de l'autre – une forme de *volta* et/ou de pointe, par exemple, ou bien une disposition typographique rappelant celle du sonnet.

Le dernier critère définitoire est le plus incertain. Il s'agit de proposer un critère dynamique au sonnet, qui serait un poème défini par un mouvement particulier d'un point de vue syntaxique et sémantique. La présence fréquente d'une *volta*, ce changement de ton, de position intellectuelle ou émotionnelle, ou même de sujet ou de situation – on peut imaginer bien des choses encore – lors du passage du huitain au sizain, fait dans bien des cas correspondre ce basculement du sens avec un basculement du son, alors que le sonnet passe d'un système de rimes à l'autre. à partir de cette tourne du sonnet, de nombreuses possibilités existent pour attribuer des mouvements à cette forme composée de symétries et de déséquilibres.

André Gendre a bien récapitulé <sup>55</sup> les débats théoriques autour d'une structure binaire, dialogique, ou bien ternaire, tri-logique, de la forme ; sans rajouter une série de classifications supplémentaire, on se contentera de rappeler à quel point chacune de ces dynamiques a pu s'avérer pertinente.

---

<sup>53</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris, Seuil, 1989, p. 170.

<sup>54</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.148.

<sup>55</sup> André GENDRE, *Evolution du sonnet français*, pp6-12.

Un mouvement binaire du sonnet paraît naturellement suggéré par sa division entre huitain et sizain ; prenant une comparaison rythmique, François Jost l'appelle<sup>56</sup> joliment celle du *recitativo, andante sostenuto*, du huitain, et du sizain en *allegro, voire capriccioso*, tandis que Mönch, leur attribue<sup>57</sup> des mouvements de chant montant puis descendant, *Aufgesang* et *Abgesang*. Aragon le systématise, dans son traité « Du Sonnet », en supposant que s'y articulent réalité et rêve :

*C'est ainsi, au corset étroit des quatrains dont la rime est au départ donnée, que s'oppose cette évasion de l'esprit, cette liberté raisonnable du rêve, des tercets.*<sup>58</sup>

Dans le sonnet sacré, la *volta* propose volontiers un passage à la transcendance, ou à l'élévation ; plus généralement, il n'y a pas qu'une contradiction ou un changement de perspective ou de situation qui s'opère à la tourne du sonnet, mais souvent un décalage en termes de dimension de la pensée ou de l'émotion.

On peut également, si l'on considère la pointe du sonnet, ou sa chute pour prendre un terme plus narratologique et qui l'éloigne de l'épigramme (cf III – préambule), considérer que le sonnet contient trois temps : un huitain, le début du sizain, et la pointe finale – le ou les derniers vers – qui souvent récapitulent d'une manière ou d'une autre, de façon plus ou moins paradoxale, les tensions internes du poème. On peut également considérer, ce qui est plus juste d'un point de vue rimique dans le cas de sonnets rimés selon les schémas les plus répandus, que les trois temps consistent en deux quatrains suivis d'un sizain.

La dynamique ternaire du sonnet est ainsi défendue par Wordsworth, selon qui, dans une lettre de 1833 à l'érudit Alexander Dyce, auteur d'une anthologie du sonnet, la forme idéalement devrait être consistée de trois parties, « consists of three parts, like the three propositions of a syllogism. »<sup>59</sup> Bien entendu, la dynamique en trois quatrains puis un distique qui résume l'ensemble du sonnet élisabéthain aide à voir ce mouvement en trois temps, mais cette conception n'est pas limitée à la Grande-Bretagne : dans son anthologie de sonnets de

---

<sup>56</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.86.

<sup>57</sup> Walter MÖNCH, *Das Sonett*, p.33.

<sup>58</sup> ARAGON, « Du Sonnet », dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les écrivains réunis, 1954, p.67.

<sup>59</sup> WORDSWORTH, William and Dorothy. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, ed. Alan Hill, tome 5. Oxford, Clarendon, 1967, pp. 604.



1735, le carmélite Teobaldo Ceva la propose<sup>60</sup> déjà ; Aragon appelle le sonnet « machine à penser ». <sup>61</sup> Emmanuel Hocquard le poussera à son extrême dans *Un test de solitude*, où une forme extrême qu'il appelle « sonnet », à demi par provocation et à demi par défi poétique et logique, constitue le lieu de raisonnements situés dans le sillage de Wittgenstein.

On pourrait même songer à une logique quaternaire, dont Paul Valéry rêve en qui dans ses *Cahiers*, note :

*Gloire éternelle à l'inventeur du sonnet. Toutefois malgré tant de beaux sonnets qui ont été faits, le plus beau reste à faire : ce sera celui dont les quatre parties rempliront chacune une fonction bien différente de celle des autres, progressive et ces différences cependant bien justifiées par la vie de tout le discours.*<sup>62</sup>

Mais il existe également bien des sonnets de dynamique univoque, énumérative comme chez Saint-Gelais ou Du Bellay (respectivement les sonnets « Il n'est point de barque à Venise et LXXIX des *Regrets*, « Je n'écris point d'amour, n'étant point amoureux ») ; ici, la seule rupture à l'énumération consiste en la chute, dont l'arrivée est attendue dès le premier vers, signe de densité de cette variante dynamique.

Le sonnet a également été comparé à une forme close comme un cercle ; Wilhelm Pötters a suggéré de façon plutôt convaincante<sup>63</sup> que l'écriture sur la page du sonnet pétrarquien renvoyait numériquement à ce que la Renaissance connaissait de la quête de la cadrature du cercle ; les termes du rapport 22/7, utilisé par les mathématiciens européens depuis Archimède dans leurs approximations de l'aire du cercle avant la découverte de pi, se retrouvent dans ceux du rapport  $(11 \times 2) \times 7$  soit  $22 \times 7$  correspondant à la mise en page de chaque sonnet du *Canzoniere* conservé dans la bibliothèque du Vatican, qui pour des raisons de place dispose les sonnets en deux colonnes de sept hendécasyllabes, qui se retrouvent donc juxtaposés deux à deux.

Fantasmée ou non, cette sphéricité du sonnet n'en informe pas moins de nombreux sonnettistes, et peu importe que les mathématiques tombent juste dès lors que cela semble être le cas ; il n'est pas jusqu'à Wordsworth qui voit également dans la forme une

---

<sup>60</sup> CEVA, Teobaldo. *Scelta di sonetti*. Turin, Giuseppe Gnoato, 1735, p.42.

<sup>61</sup> ARAGON, « Du Sonnet », p.67.

<sup>62</sup> VALÉRY, Paul. *Cahiers* (1957), dans *Œuvres*, t.1. Paris, Gallimard, 1968, p.1454.

<sup>63</sup> PÖTTERS, Wilhelm. « Le cercle du sonnet. Une nouvelle théorie sur la nature et l'origine du sonnet. », trad. Martin RUEFF, dans *Po&sie*, n°112-113, 2005, pp.241-251.

circularité, un retour sur soi-même, à l'image d'un objet circulaire, sphère ou goutte de rosée (« the image of an orbicular body – a sphere – or a dew-drop. »)<sup>64</sup>

Ainsi, l'existence possible d'une dynamique binaire ou ternaire, outre qu'elle n'est pas propre au sonnet, ne s'avère donc pas suffisante à le définir, mais elle le caractérise bien souvent ; des mouvements plus discursifs ou circulaires, dialogiques ou fragmentés, voire même statiques, coexistent avec la binarité du paradoxe et de l'opposition ou le rythme ternaire du *logos* ou du syllogisme.

En somme, « tout va bien au sonnet », et la structure en redoublements et en miroirs peut servir de support à des progressions sémantiques différentes, qu'aucune ne saurait suffire à définir ; cela n'enlève rien à la validité de ces modèles distincts. Encore une fois, on peut retenir le critère de la dynamique à condition de ne lui accorder aucune exclusive, mais simplement de considérer qu'il peut s'agir d'un outil herméneutique possible.

## **vii –Bornes spatiales de cette étude**

Concernant l'aire géographique traitée, l'idée initiale de cette thèse est que le sonnet constitue une forme principalement européenne. Certes, ce qu'on appellera sonnet semble issu d'un métissage méditerranéen, ainsi que le souligne avec vigueur François Jost ; néanmoins, il se répand depuis Palerme vers le Nord. L'autre champ de développement majeur du sonnet est l'Amérique du Nord : de nombreux sonnets existent, mais avec leur propre histoire et leurs enjeux idéologiques et culturels. On évoquera à l'occasion des auteurs du Commonwealth, mais qui composent ou publient leurs sonnets en Europe (cf III – 1.4.). Quant aux sonnets extra-occidentaux – asiatiques, africains, sud-américains – ils s'intègrent dans tout une perspective historique différente, assez peu concernée par la Seconde Guerre mondiale, et leur histoire, vue d'Europe, reste à faire<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> WORDSWORTH, Dorothy et William. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, ed. Alan Hill, tome 5. Oxford, Clarendon, 1967, pp. 604.

<sup>65</sup> On en trouvera dans l'anthologie récemment compilée par Richard Vallance, depuis le Canada : *Le Phénix renaissant de ses cendres, The Phoenix Rising from the Ashes, Anthologie de sonnets du début du troisième millénaire*, éd. Richard VALLANCE. Victoria, Friesen Press, 2013.

Néanmoins, l'Europe n'est pas étanche ; d'un point de vue de géographie physique, il ne s'agit même pas d'un continent. La dimension mondiale de la guerre implique d'envisager le monde littéraire ouest-européen dans un rapport dialectique avec le reste du monde, ainsi que l'écrit en 1943 George Orwell, dans son poème polémique « As One Non-Combatant to Another », adressé au pacifiste Alex Comfort – qui critique les prises de position orwelliennes en faveur de l'engagement patriotique des écrivains – et dans lequel il l'incite à élargir sa perspective, et à ne pas céder à la tentation de l'insularité :

*Your game is easy, and its rules are plain:  
Pretend the war began in 'thirty-nine,  
Don't mention China, Ethiopia, Spain,  
Don't mention Poles except to say they're swine*<sup>66</sup>

Le théâtre ouest-européen ne saurait être exclusivement pris en compte. Aussi liées aux totalitarismes qu'elles soient, la Guerre d'Espagne – les troupes européennes ne s'y affrontent guère directement, et Franco laisse le pays en-dehors du conflit mondial – et celle d'Éthiopie – qui relève de la colonisation européenne en général – ne sont pas directement connectées aux combats de 1939-1945, dont elles constituent un contexte ; l'attaque japonaise sur Pékin suite à l'incident du Pont Marco Polo (ou Pont de Lugou) durant l'été 1937, elle, lance un conflit qui ne s'achève qu'en 1945 avec la capitulation totale de l'Empire du Japon, et s'inscrit nettement dans la dynamique mondiale qu'un point de vue eurocentriste fait commencer en 1939. Les « Sonnets from China » d'Auden sont donc pleinement légitimes comme borne de départ, en vue d'étudier les usages de la forme durant la Seconde Guerre mondiale, et ce d'autant plus que s'y jouent bien des tensions qui caractérisent la poésie durant le conflit : le syndrome de Cassandre, la mise en danger d'un « je » lyrique qui semble bien dérisoire à l'aune des circonstances, la citation de poètes d'une autre langue et le pouvoir référentiel démultiplicateur du sonnet... De plus, ses sonnets comme ceux de George Barker sont publiés et lus au Royaume-Uni, durant la Seconde Guerre mondiale.

Enfin, l'extension du conflit au théâtre nord-africain se situe dans un continuum : un Keith Douglas, qui compose probablement ses sonnets entre Égypte et Jérusalem, combat à El-Alamein autant qu'en Normandie. Les réseaux littéraires dans lesquels des poètes comme Douglas (IV – 2.2.) ou Gaulmier (cf III – 1.3.) sont ceux de Londres – éditoriaux pour le

---

<sup>66</sup> George ORWELL, « As One Non-Combatant to Another », *Tribune*, 18 juin 1943, repris dans *The Collected Essays, Journalism and Letters*, vol.2 (1968). Londres, Penguin Books, 1970, p.343.

Britannique, politiques et militaires pour l'administrateur de la France Libre. Ce qui n'est somme toute qu'une délocalisation de préoccupations ouest-européennes dans des cadres africains ou asiatiques doit bien se lire à l'aune du sonnet européen : il n'est pas question chez eux du pays de résidence, ni généralement de littérature-monde.

La question est plus délicate pour les poètes exilés en U.R.S.S, au premier rang desquels se trouvent Johannes Becher ou, un temps, Brecht. Comme pour les auteurs réfugiés aux États-Unis, on adoptera le point de vue qu'ils participent d'une logique très différente de celles d'auteurs qui se trouvent directement dans les conflits ; le quotidien de poètes comme Reinhold Schneider ou Rudolf Hagelstange n'est pas celui de Becher, en relative sécurité en Russie depuis 1933. L'absence de poètes exilés intégrés à l'Armée Rouge finit de conforter cette exclusion du corpus, qui demeure sujette à discussion, et à regret.

Concentrée sur l'aire européenne, cette thèse se centrera sans honte sur les sonnets en français, qui ont fourni l'amorce de réflexion historique qui fut le déclencheur de cette thèse, à savoir qu'après un dédain marqué, et un abandon certain, de la forme par les avant-gardes post-symbolistes, d'Apollinaire et Cendrars au surréalisme, la forme revient sur le devant de la scène poétique à la faveur de la Seconde Guerre mondiale.

### **viii –Bornes temporelles**

La date de 1939 est non seulement celle de la mondialisation du conflit entamé en 1937 par l'Axe en Mandchourie, mais elle correspond en Europe, nous semble-t-il, à la très profonde remise en cause de la prédominance des poètes avant-gardistes, surréalistes et modernistes sur le champ littéraire européen.

Les diverses figures de proue de ces mouvements ou tendances littéraires s'en trouvent exclues, principalement par l'exil : Auden, Wyndham Lewis, Brecht, Remarque, Broch, Graf, Soupault ou Breton fuient à partir de 1939 vers le continent nord-américain, Supervielle, Caillois, Anna Seghers ou Zweig vers l'Amérique du Sud...

Ceux qui n'ont pas fui connaissent différents types de mort : mort symbolique pour ceux qui sont mis de côté à l'occasion de la prise de pouvoir des écrivains d'extrême-droite : Valéry vieillissant perd ses postes de secrétaire de l'Académie française ou d'administrateur du centre universitaire de Nice, Max Jacob se retire à Saint-Benoît et ne

publie plus<sup>67</sup>... Et s'ensuit une mort bien réelle pour Jacob ou Desnos, déportés, pour Walter Benjamin qui se suicide à Port-Bou, tandis que Garcia Lorca a été exécuté durant ce prologue du conflit mondial qu'a constitué la Guerre civile espagnole, dont le dénouement voit aussi la mort de Machado. L'exil ne protégeant pas de la dépression, c'est enfin l'année où meurt Toller, qui se suicide à New York.

Un grand nombre des modernistes qui demeurent en Europe continentale, Pound, Carrà ou Marinetti au premier rang, épousent à des degrés divers l'idéologie fasciste ; on sait que l'Occupation ne gêna guère Cendrars, Cocteau ou Giraudoux.

Quant aux poètes qui avaient participé de cette tendance avant de prendre leurs distances, se ralliant en particulier au communisme ou à l'influence marxiste – on pense en particulier à Cassou, Brecht ou Aragon – leur exil, extra ou intra-européen (dans la clandestinité), est fortement marqué par un usage du sonnet, qu'il faudra évoquer, et qui associé à leur relative fidélité aux idéaux socialistes continue de les séparer des avant-gardes et modernistes qui, soit assumaient leur position idéologique à droite – comme T.S. Eliot – soit s'étaient détachés du communisme durant les années 30 – les surréalistes en particulier.

S'intéresser à la poésie au XX<sup>ème</sup> siècle, en Europe occidentale, correspond donc à considérer le déclenchement européen de la Seconde Guerre mondiale comme une rupture assez nette, dans le faisceau de trajectoires poétiques issues du grand mouvement composite de la modernité.

Pour la borne de fin de ce corpus, la date de 1945 semble évidente. Outre qu'elle est la fin de Seconde Guerre mondiale sur tous les fronts ouverts par l'Axe, il s'agit aussi du moment de la découverte des camps de concentration et les bombardements nucléaires sur le Japon qui ont ainsi été diversement lus par Camus<sup>68</sup> ou George Steiner<sup>69</sup> comme des événements marquant la déchéance finale des conceptions artistiques et littéraires héritées de l'humanisme – ce même humanisme dont l'avènement européen est lié à celui du sonnet.

---

<sup>67</sup>Dans une lettre à Louis Emié du 6 juin 41, il se définit ainsi comme « à la retraite officiellement ». Emié, Louis. *Mémorial*. Pessac, Opales, 2000, p.61.

<sup>68</sup> « la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. », Albert CAMUS, [éditorial], *Combat*, 8 août 1945, p.1.

<sup>69</sup> STEINER, George. *In Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1971.

On aurait pu néanmoins proposer d'autres dates : Gisèle Sapiro fait s'achever ce qu'elle appelle « guerre des écrivains »<sup>70</sup> en 1953, avec l'amnistie réglant définitivement le solde de l'Occupation ; cette année est également celle où commence la promotion du sonnet par Aragon, qui culmine en 1954 avec la parution du *Journal d'une poésie nationale*, qui cherche à appliquer à la Guerre Froide les catégories esthétiques développées durant la Seconde Guerre mondiale, et l'irruption dans le débat de Césaire, symbolique des enjeux de la décolonisation. Enfin, la parution de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, d'Yves Bonnefoy, marque le début d'une nouvelle période poétique.

Néanmoins, l'histoire française n'est pas l'histoire européenne : pour la Grande-Bretagne, 1954 serait une borne de fin politique acceptable, avec la fin du rationnement et le règlement de la question de Trieste avec l'Italie et la Yougoslavie ; pour l'Allemagne, 1955 serait une borne de fin politique acceptable, avec l'entrée de la R.F.A. dans l'O.T.A.N. – mais dans ce cas, il faudrait commencer ce corpus à partir de 1933, date de l'arrivée au pouvoir du nazisme. 1945 est une date commune à l'histoire européenne, et même mondiale : elle est le compromis le plus évident.

Cette borne de 1953-1954 serait davantage à sa place dans une perspective purement française, ou bien, à l'inverse, dans une logique mondiale, puisque 1953 est l'année de la mort de Staline et de la fin de la Guerre de Corée, quand 1954 est celle de Dien Bien Phu ; on se contentera ici de la perspective ouest-européenne déterminée ci-dessus, certes influencée par le monde entier, mais pour qui laquelle 1945 clôture le désordre mondial ressenti de plein fouet par le Vieux Continent.

Comme l'écrit Jacques Réda, pratiquant contemporain du sonnet, à propos du XX<sup>ème</sup> arrondissement, qui lui sert de métaphore pour le XX<sup>ème</sup> siècle, « [les géographes] savent bien qu'une région naturelle reste la même des deux côtés de la frontière qu'on y a tracée. On aimerait comme eux se libérer de l'arbitraire des divisions ». <sup>71</sup> Ces bornes spatio-temporelles ne sont pas les seules valables ; elles semblent néanmoins les plus pertinentes, quoique leur valeur démarcative demeure ouverte aux nombreuses porosités de l'histoire littéraire, que l'on ne se privera pas d'évoquer ponctuellement.

---

<sup>70</sup> SAPIRO, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (1999). Paris, Fayard, 2011.

<sup>71</sup> REDA, Jacques. *Le Vingtième me fatigue*. Genève, La Dogana, 2005, p.10.

## ix – De la nécessité d’une approche panoramique

Jacques Roubaud a plusieurs fois souligné la nécessité, pour parler du sonnet lui-même, de ne pas se concentrer sur quelques auteurs célèbres, arbres cachant la forêt formelle. Ce poète, pratiquant du sonnet autant que compilateur et, bien qu’il s’en défende, savant, souligne bien que la restriction de l’étude de sonnets à ceux correspondant aux prescriptions théoriques d’une part, et ceux composés par des poètes célèbres de l’autre, aboutit à des analyses fausses, en « dispensant généralement l’examen réel des sonnets effectivement composés, et pas seulement de ceux des poètes les plus connus ». <sup>72</sup>

Sans toutefois effectuer comme lui un relevé détaillé <sup>73</sup> de tous les sonnets composés sur une période donnée, choix qui laisse peu de place à la lecture des œuvres en tant que poésie, on adopte le parti de viser large pour chercher à cerner une forme peut-être moins étroite qu’on pourrait le croire.

On choisira d’étudier des sonnets de poètes publiés, reconnus à des degrés divers, depuis un Louis Emié, tombé dans un certain oubli et jamais réédité, à des poètes reconnus tels Valéry, Auden ou Queneau entrés de leur vivant dans l’histoire littéraire, et même un Eugenio Montale consacré par un Prix Nobel.

Entre les deux pôles, celui des semi-amateurs et celui des poètes entrés au panthéon de la *Weltliteratur*, l’échelle est vaste, et graduelle, entre des poètes qui luttent de leur vivant pour la reconnaissance tels George Barker ou Rudolf Hagelstange, des gloires littéraires mineures et oubliées tel Reinhold Schneider ou Roy Fuller – qui a occupé le poste de *Professor of Poetry* à Oxford, mais dont les œuvres ne sont plus rééditées qu’en sélection de poèmes ; à l’inverse, Dylan Thomas a connu une gloire posthume considérable, tandis que certains poètes comme Cassou ou Betocchi demeurent confidentiels. Pour un certain nombre d’entre eux, la critique commence à en souligner l’importance – Emmanuel, Jouve, Caproni ou Desnos, dont certains recueils contenant des sonnets sont parus récemment dans la collection Poésie/Gallimard.

---

<sup>72</sup> Jacques ROUBAUD, « Brèves notes sur l’évolution de la forme », url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description-du-sonnet-francais/chapitre-6-%E2%80%94-brevs-notes-sur-l-%E2%80%99evolution-de-la-forme/>

<sup>73</sup> ROUBAUD, Jacques, GETZLER, Pierre. *Le sonnet en France des origines à 1630*. Paris, Inalco, 1999.

On trouvera également çà et là des sonnets compilés dans des anthologies, y compris de ceux que Jean Paulhan appelle « poètes du dimanche »<sup>74</sup> : quoique ceux-ci puissent, en particulier à l'ère d'internet, faire l'objet d'une thèse à part, leur production, en particulier durant la Seconde Guerre mondiale, témoigne de la vitalité de la forme.

Cette perspective ample, non exhaustive mais que l'on espère représentative, permettra de réaliser un tableau qui nous paraît emblématique des potentialités nombreuses du sonnet. Ce faisant, on espère souligner le caractère composite de certains sonnets, tempérer certaines idées reçues sur le sonnet de résistance, en France ou en Allemagne en particulier, et scruter, dans une période cruciale de l'histoire humaine récente, la véracité de l'éloge baudelairien : « Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. »<sup>75</sup>

## x – État des recherches sur le sonnet

La réapparition du sonnet ne fait aujourd'hui plus guère de doutes, pour qui s'intéresse à la forme, ou simplement au paysage poétique européen. On notera ainsi qu'à l'inverse de la villanelle, le rondeau, la sextine, l'ode, l'épopée ou la ballade, le sonnet est absent du *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* dirigé par Saulo Neiva et Alain Montandon, et paru<sup>76</sup> en 2014.

Après un long vide, depuis l'ouvrage de Max Jasinski, publié en 1903, deux ouvrages de référence consacrés à la forme ont tout d'abord paru en français : celui de François Jost en 1989 d'une part, empli d'une passion admirable et d'un désir comparatiste de trouver des liens qui l'amènent souvent à négliger les textes eux-mêmes ou à privilégier l'étendue de l'érudition sur sa précision ; celui d'André Gendre d'autre part, spécialiste de la poésie du XVI<sup>ème</sup> siècle, qui sans se départir de la notion de sonnet régulier a l'immense avantage de mettre l'analyse de la forme, dans ses différents niveaux de structure – vers, strophes, syntaxe, schémas rimiques – au service de l'interprétation des textes. Cette étude s'arrête néanmoins à Baudelaire, et n'évoque qu'en annexe, et très brièvement, tous les

---

<sup>74</sup> C'est le titre de l'une des rubriques de son anthologie de 1947, *Poètes d'aujourd'hui*.

<sup>75</sup> Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, t.1, p.676.

<sup>76</sup> N.B. : pour toutes les références suivantes, on se tournera vers la bibliographie en fin d'ouvrage.



bouleversements visibles et revendiqués qui affectent la forme, et manifestent l'impossibilité de la considérer comme fixe. Rimbaud, Verlaine, Corbière d'un côté, Banville ou Gautier de l'autre, sont évoqués en quelques paragraphes – et Heredia, Samhain, Soulayr manquent... les polarisations théoriques de la forme qui se jouent alors sont absentes de cette réflexion riche et poussée.

Différents rassemblements ont eu lieu dans l'espace universitaire francophone européen, qui permettent de combler cette lacune, par analyses ciblées. Deux colloques ont réuni de nombreuses contributions précieuses à propos de la forme : celui qui a eu lieu à Besançon sous la direction de Bertrand Degott les 8, 9 et 10 décembre 2004, et celui qui s'est déroulé à Poitiers le 1<sup>er</sup> et 2 septembre 2007. Il faut également mentionner le numéro consacré au sonnet de la revue *In'hui*, dirigée par Jacques Darras, lui-même pratiquant du sonnet. Plus récemment, un colloque a eu lieu à Zurich, organisé par Johannes Bartuschat et Patrick Labarthe, témoignant d'un intérêt renouvelé pour la forme. Tous ces recueils rassemblent des éléments d'analyse extrêmement intéressants, mais dont la force – la variété – est aussi la faiblesse : s'y côtoient interventions relatives à des auteurs sans liens entre eux, réflexions théoriques, et panoramas consacrés à un chronotope précis et réduit, comme y incite la contrainte de temps, qui deviennent parfois de brefs catalogues d'auteurs, des recensions des sonnettistes majeurs sur une période donnée.

Les différentes manifestations relatives à l'Oulipo, ayant eu lieu les dix dernières années et qui ont culminé avec une ANR de 2013 à 2015, ont également permis d'approfondir l'étude du sonnet chez Raymond Queneau, Jacques Roubaud et les autres oulipiens, sans jamais se centrer spécifiquement sur la forme elle-même, mais en cartographiant des pratiques formelles éclairantes.

Il faut enfin citer les travaux d'Alain Chevrier, grand connaisseur de la poésie et de ses formes, et évidemment de Jacques Roubaud, qui, depuis sa thèse soutenue en 1990 à l'Université Paris-IV, a approfondi dans un programme d'études à l'INALCO autant que dans ses écrits théoriques et biographiques une série de recherches sur le sonnet français, qui trouve son point culminant dans les deux anthologies tirées de ses enquêtes méthodiques. La dernière, *Quasi-cristaux, cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*, comporte une deuxième partie analytique qui constitue

un modèle d'étude discursive et rigoureuse à la fois, permettant d'appréhender pleinement la nature complexe du sonnet.

D'un point de vue comparatiste, outre celle de François Jost – datant maintenant de plusieurs dizaines d'années – les quelques approches existantes relèvent davantage de la vulgarisation : parues toutes deux en 2005, les anthologies, suivies de brèves études sous forme de rappels, d'André Ughetto et Dominique Moncond'huy servent à positionner le sonnet dans une perspective européenne, pour un public étudiant et scolaire.

À l'étranger, on peut relever la brève analyse de John Fuller, qui est l'une des premières à inclure un corpus de poètes à tendance expérimentale – John Updike, Jacques Roubaud – et l'une des seules études anglophones rencontrées à s'intéresser suffisamment à la construction formelle et sonore du sonnet pour distinguer le modèle français de l'italien. Fuller ne mentionne toutefois pas le rôle de la guerre. Et surtout l'ouvrage englobant de Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*, qui après Walter Mönch s'intéresse de façon approfondie à la forme à l'échelle de l'Europe entière ; l'étendue du spectre étudié l'empêche évidemment d'approfondir la plupart des sonnettistes qu'il évoque.

## **xi – Les raisons d'une approche comparatiste**

La nécessité apparaît donc d'une étude qui soit à la fois large dans l'espace, et restreinte dans le temps, afin de négliger le moins possible de dimensions du sonnet.

Eu égard à sa capacité à mettre en rapport des textes issus de langues différentes afin de mieux discerner les modalités spécifiques à chacun, l'approche comparatiste semble donc approprié, s'agissant d'étudier une forme qui ne connaît pas les frontières.

De plus, le sonnet se prête particulièrement à la démarche comparatiste. Sa dimension intertextuelle, les échanges – par le biais de l'imitation et de la traduction en particulier – qui nourrissent son histoire et se trouvent activés de manière significative durant la Seconde Guerre mondiale, la référence nationale que peut constituer le choix même de tel schéma rimique, en font un objet privilégié : entre 1939 et 1945 autant qu'à la Renaissance, une tradition sonnettique n'existe pas isolément, dans l'Europe parcourue d'armées et de flux intellectuels contraires.

Dans son article crucial de 1976, Clive Scott a montré l'importance du comparatisme dans toute entreprise d'étude du sonnet, en particulier dans une perspective de classification des formes : comparant les conditions selon lesquelles un poème sans rime ou sans schéma rimique reconnaissable peut être appelé sonnet, il évoque<sup>77</sup> une plus grande liberté définitoire chez les Anglo-Saxons, qui leur permet de faire de sonnet et *fourteener* des synonymes. Il souligne<sup>78</sup> pertinemment que les différences de définition du sonnet ne doivent pas aboutir à rigidifier les sous-catégories européennes, mais au contraire à assouplir et la définition générale de la forme, et celles des sous-catégories, au fur et à mesure que le comparatisme et la traduction, entre autres, font connaître ces différentes traditions au-delà des frontières nationales. Il propose donc un modèle, en vue d'étudier une forme labile.

En Allemagne, c'est le travail considérable effectué par Erika Greber<sup>79</sup> qui peut constituer une référence, surtout dans une perspective épistémologique : elle tire d'une étude du sonnet, qu'elle refuse de catégoriser selon d'hypothétiques règles, toute une poétique du potentiel et de la textualité. De longueur et de portée différente, ces deux études constituent une lecture nécessaire ; cette étude ne vise pas à les concurrencer, mais simplement à amener en français une réflexion tirant les leçons nécessaires de la leur, au premier plan desquelles l'absurdité d'une régularité du sonnet.

Pour éviter que cette thèse ne devienne un catalogue, on accompagnera enfin le relativement grand nombre de cas étudiés au moyen d'un regard analytique posé sur leurs sonnets : cette lecture attentive permettra de produire une démarche comparatiste, et de tracer des lignes de force dans le tableau vaste, et parfois confus ou apparemment contradictoire, de la poésie produite durant la Seconde Guerre mondiale.

## **xii – Structure et herméneutique**

L'approche analytique des sonnets évoqués dans ce panorama reposera bien évidemment sur une étude thématique et sémantique, propre à tout objet littéraire, ainsi que textuelle, métrique et sonore. Tous ces axes ne seront néanmoins convoqués qu'à l'aune de

---

<sup>77</sup> Clive SCOTT, « The Limits of the Sonnet: Towards a proper conventional approach », dans *Revue de littérature comparée*, 50<sup>ème</sup> année, n°3, 1976, p.246.

<sup>78</sup> Clive SCOTT, « The Limits of the Sonnet », p.247.

<sup>79</sup> GREBER, Erika. *Textile Text*. Cologne, etc., Böhlau Verlag, 2002.

ce qui fait la spécificité du sonnet, c'est-à-dire sa définition mouvante en même temps que son cadre formel fort. Cette élasticité du sonnet est ce qui rend nécessaire cette démarche comparatiste, consistant en une double lecture panoramique et analytique : c'est parce que la structure de la forme est susceptible de variations nombreuses, qu'il faut pour la cerner en étudier des cas nombreux afin d'en cerner le fonctionnement.

Les méthodes et les conceptions théoriques présidant à l'analyse du sonnet sont nombreuses, signe que la forme constitue un objet central dans le champ de la pensée littéraire européenne. On se contentera d'évoquer les quelques-unes qui ont marqué la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

L'angle d'étude du sonnet le plus fameux, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, est celui à partir duquel le structuralisme livre une démonstration éclatante, sous la plume de Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, dans un article<sup>80</sup> célèbre consacré à l'un des sonnets de Baudelaire sur « Les Chats ». Cette perspective a l'avantage de considérer le sonnet comme un lieu d'ordre rigoureusement pensé ; de nombreux sonnets, ordonnés selon des jeux de miroirs, gagnent à être scrutés sous cet angle.

Néanmoins, ce qui est valable chez un Baudelaire friand d'antithèses ne l'est pas forcément dans le cas de tous les sonnets – on peut imaginer de nombreux exemples ; on se contentera de suggérer que les sonnets énumératifs peuvent tout à fait fonctionner selon une structure évidente. Surtout, et le défaut est bien connu, l'approche de Jakobson néglige à peu près entièrement l'herméneutique du sonnet : une lecture des structures du sonnet ne peut que servir à fournir des lignes de force formelles à l'interprétation du poème, qui organise selon sa forme et sa dynamique le discours poétique et ses effets de sens ou d'émotion, et peut-être surtout le travail sur les mots – grâce à la rime, aux effets de complémentarité de sens qu'ajoute la dynamique du sonnet, et aux jeux sur les sonorités, répétitions ou inversions que la contrainte magnifie.

Une autre approche du sonnet, qui paraît aujourd'hui assez datée mais est riche d'enseignements à tous niveaux et mérite donc d'être rapidement évoquée, est celle consistant à poser sur la forme un regard d'ordre marxiste.

---

<sup>80</sup> Roman JAKOBSON et Claude LEVI-STRAUSS, « “Les Chats”, de Charles Baudelaire », *L'Homme*, t.2., n°1, 1962, pp5-21.

Dans son « Discours sur la poésie lyrique et la société », Adorno rappelle<sup>81</sup> après-guerre la nécessité de lire la poésie, non en tant qu'objet sociologique, mais en tant qu'émanation singulière de la voix plurielle des sociétés humaines, qui peuvent l'habiter ou la dépasser. C'est ce que propose Aragon en 1954 dans sa défense « Du Sonnet », où il accorde à la forme un rôle de réponse poétique à un état de la société française – et européenne – à l'époque des Guerres de Religion, qu'il ébauche en parallèle avec la Seconde Guerre mondiale, ce qui est relativement pertinent mais avec dix ans de retard, ainsi qu'avec les oppositions politiques de la Guerre Froide, ce qui semble plus étonnant :

*Peut-être, l'intense lutte des idées, les contradictions violentes de la société, l'état de guerre permanent, avaient-ils créé les conditions nécessaires au sonnet, à ce court poème qui tend parfois à la perfection, et dont la raison d'être est de résoudre une question posée dans ses quatrains, par le double déduit logique de ces tercets.*<sup>82</sup>

Outre son aspect politique extravagant, cette conception systématique du sonnet comme objet systémique a le défaut, chez ce connaisseur pourtant fin de la poésie, de reposer sur des prémisses instables, celles d'une définition fixe du sonnet.

La proposition d'Adorno nourrit néanmoins tout un pan de la critique marxiste, durant la seconde moitié du siècle, qui s'inscrit d'ailleurs plutôt contre la prescription au fond individualiste d'Aragon : Frederic Jameson prend<sup>83</sup> ainsi le sonnet comme exemple d'œuvre destinée à s'inscrire en relation avec toutes les autres œuvres – à l'opposé d'un Livre unique, destiné à synthétiser une culture, comme *La Commedia* ou *Ulysses*. Il développe ainsi une théorie des formes littéraires comme adaptation à une nouvelle conception du « moi », affirmée suite à Révolution, qui est celui du « moi » bourgeois. S'il est indéniable que la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle voit un reflux, en poésie, du « je » topique qui cède la place à une prétention autobiographique, cette perspective strictement et rigoureusement individualiste néglige la part d'illusion qu'il peut y avoir dans cette affirmation d'un « je », qui demeure avant tout un artefact littéraire.

Plus précise est l'analyse de Claudio Guillén. Ce poète de la *Generación del 27* et qui combat sous l'égide de de Gaulle durant la Seconde Guerre mondiale, souligne<sup>84</sup> en 1971

---

<sup>81</sup> ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature (Noten zur Literatur, 1958, traduction Sibylle MULLER)*. Paris, Flammarion, 1999, pp45-63.

<sup>82</sup> ARAGON, « Du Sonnet », dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les écrivains réunis, 1954, p.65.

<sup>83</sup> JAMESON, Frederic. *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press, 1974, pp316-319.

<sup>84</sup> GUILLÉN, Claudio. *Literature as system, essays toward the theory of literary history*. Princeton, Princeton

que chaque œuvre littéraire pouvait se lire sur un fond idéologique, sur un paysage de formes implicites ou explicites qu'elle adopte ou contre lesquelles elle se positionne.

Bien évidemment, ce rapport dialectique est juste, quoique réducteur : le sonnet demeure une forme majoritairement liée aux classes dominantes, mais d'une part cela s'intègre dans un tableau sociohistorique des pratiques culturelles en général, et d'autre part l'étendue historique de la forme brouille toutes ces catégories, qu'il faut sans cesse remettre en cause. De plus, si la poésie a pour intérêt de dépasser la dimension quotidienne du langage, le sonnet en tant que forme poétique – et non discursive – a pour vocation d'interroger la manière dont celui-ci opère de manière à catégoriser les classes socio-culturelles : c'est ce que fait par exemple Tony Harrison dans ses séquences de *The School of Eloquence*.

L'idéologie ne peut toutefois être écartée de l'analyse poétique ; non l'idéologie au sens où Adorno l'entend – pour la congédier – au sens de lecture plaquée sur la poésie, qui l'étiquette sans la lire, mais au sens d'ensemble des conditions culturelles affectant l'écriture dans un contexte spatio-temporel donné. Le sonnet lui-même est chargé de connotations idéologiques, durant la Seconde Guerre mondiale : aristocratie, art-pour-l'art, latinité... Il faudra évaluer certains sonnets dans le contexte idéologique qui les influence ou leur sert de cadre, mais en gardant en tête que cette analyse doit se faire dans un contexte précis : la connotation sociale du sonnet n'est pas la même selon les pays, et selon les affiliations politiques et esthétiques de chaque poète.

On a également abordé le sonnet sous un angle psychanalytique : en 1931, Clarissa Rinker tente d'appliquer une perspective freudienne à la forme elle-même, ainsi qu'aux réactions qu'elle provoque. Elle propose<sup>85</sup> ainsi que la structure de la forme la rend propice à la sublimation du complexe d'Œdipe et plus généralement à la satisfaction d'une pulsion non assumée, de désir et d'effrois mêlés.

De nombreuses approches des sonnets d'amour – de Shakespeare en particulier, langue anglaise oblige – existent ainsi<sup>86</sup> ; les rapports complexes du désir, de la volonté

---

University Press, 1971, pp385-405.

<sup>85</sup> Clarissa RINKER, « Some unconscious factors in the Sonnet as a Poetic Form ». *International Journal of Psycho-Analysis*, n°12, 1931.

<sup>86</sup> Voir par exemple Richard WHEELER, « Poetry and Fantasy in Shakespeare's Sonnets 88-96 », *Literature and Psychology*, n°22, 1972, pp151-162 ; Theresa M. KRIER, « Generations of Blazons: Psychoanalysis and the *Song of Song* in the *Amoretti* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol.40, n°3, « Metaphors and Maternal Sources », Automne 1998, pp293-237 ; ; Richard M. WAUGAMAN, « The Bisexuality of Shakespeare's Sonnets and Implications for De Vere's Authorship », *Psychoanalytic Review*, vol.97, n°5, pp857-879.

d'élévation spirituelle et de l'ordre social, présents dès le pétrarquisme, semblent attirer une explication d'ordre médical, selon le goût du siècle.

Le rapport générique à la forme a pu être interprété à l'aune de concepts freudiens : C. Rinaker propose<sup>87</sup> déjà que les rejets du sonnet soient liés au complexe d'Œdipe, et plus généralement à la nécessité de tuer poétiquement le père – la poésie de la génération victorienne – et en 2011 ce lexique traverse encore comme une métaphore l'analyse que livre<sup>88</sup> P. Howarth de l'ambigu refus moderniste de la forme.

Sans verser ici dans la réduction d'œuvres littéraires à un reflet de l'inconscient personnel – ce que Freud se refuse à faire – ni dans des analyses relevant d'une psychologie caricaturale, force est de constater que, souvent, la dynamique du sonnet permet bel et bien la résolution d'une tension annoncée dans sa première moitié, dont amour et mort en sont régulièrement composantes. De plus, en 1939, la psychanalyse est déjà connue dans les cercles littéraires et intellectuels européens : à défaut d'adhésion à ses principes, les préoccupations qui en déterminent la démarche – irrationalité de l'humain, pulsion, exploration du refoulé – irriguent la poésie depuis les années 1920, et l'on verra qu'on les retrouve dans de nombreux sonnets, en général plus lâchement thématiques, ou bien réappropriés dans un langage poétique idiosyncratique. On proposera même que la Seconde Guerre mondiale constitue le moment où certains poètes – Cassou, Montale en particulier – font rentrer l'irrationnel dans le sonnet grâce à sa structure.

Il faut à ce propos citer les quelques approches sémiologiques du sonnet : s'appuyant sur quelques vagues évocations de Lacan, Adolphe Haberer propose une lecture qui s'avère surtout pertinente dans le cas des sonnets déstructurés, ludiques, réflexifs jusqu'à la tautologie ou les anti-sonnets issus du post-modernisme nord-américain ou allemand. En effet, cette conception du sonnet comme forme faisant signe vaut surtout à partir du moment où le respect de tel ou tel critère du sonnet compte moins que d'évoquer, par un moyen ou un autre, le sonnet. L'approche sémiologique la plus pertinente, celle de Rebekka Lotman,

---

<sup>87</sup> Clarissa RINAKE, « Some unconscious factors in the Sonnet as a Poetic Form »,

<sup>88</sup> « Its 'correct' form was the superego's idea of poetry in which relentless criticism in the name of order stifled the unconscious's creative, unpredictable and irresponsibly plentiful power »; Peter HOWARTH, « The Modern Sonnet », p.226.

s'intéresse<sup>89</sup> d'ailleurs à la poésie britannique et irlandaise des vingt dernières années, de Paul Muldoon et Jeff Hilson principalement.

On a vu que cette préoccupation n'était pas absente des premiers siècles du sonnet, et quoique la question de la définition du sonnet soit insoluble, une perspective sémiologique non appliquée au discours mais à la forme elle-même peut se révéler fructueuse, dans un contexte de déstructuration volontaire, dont on trouvera de nombreux cas dans cette étude, tout en considérant que la Seconde Guerre mondiale voit certains auteurs européens commencer seulement à (re-)jouer sur le mouvement vers l'idée de sonnet, dans un geste qui prendra de l'ampleur à partir des années 1970.

Si Michael Riffaterre, dans son étude<sup>90</sup> sur Mallarmé, pousse cette approche jusqu'à un extrême qui convient mal à à peu près tout autre cas que le sonnet en « -yx », une sémiologie du sonnet lui-même prend tout son sens dans le contexte d'une analyse thématique du rapport à la tradition : elle permet, *a minima*, de raccorder même des poèmes qui ne semblent pas des sonnets, mais en possèdent un critère, celui de dialoguer, fût-ce de façon ténue, avec la tradition poétique, dans un rapport de parodie, de rébellion, de subversion, d'ironie – mais dans un rapport avec ce qu'il faut appeler, à défaut de forme-sonnet, une idée du sonnet, un genre-sonnet.

Enfin, le lyrisme suppose bien une deuxième personne, comme le démontre brillamment William Waters. Dans son analyse de la notion de lyrisme, il prend soin de démontrer que le « you » importe autant que le « I », faisant de la poésie lyrique non l'expression d'une individualité autotélique, mais le lieu d'un dialogue renvoyant à l'essence même de la notion de littérature.<sup>91</sup> Dès lors, la notion de réception du sonnet permet de préciser au mieux possible l'impossible définition, de manière à tracer une asymptote phénoménologique, grâce à la catégorie de « genre-sonnet ».

---

<sup>89</sup> LOTMAN, Rebekka. « Sonnet as Closed Form and Open Process », *Interliteraria*, vol. 18, n°2, pp317-334.

<sup>90</sup> RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

<sup>91</sup> WATERS, Williams. *Poetry's touch, on Lyric Address*. Ithaca, Cornell University Press, 2003.



### xiii – Le sonnet, forme ou genre ?

Depuis Goethe et Hugo, une certaine confusion règne autour de la notion de genre littéraire, qui mériterait bien plus de place qu'il n'est possible de lui en consacrer ici. On se contentera de citer l'analyse d'Alastair Fowler, qui rappelle<sup>92</sup> à quel point l'approche théorique des genres littéraires a pour vocation non de décréter des catégories étanches, mais de discerner ce qui semble s'assembler en groupement à un moment donné de l'histoire littéraire. Si le genre est une question de perception, alors considérer le sonnet comme un genre littéraire peut faire sens ; il faut simplement garder à l'esprit que l'aspect générique de la forme renvoie en fait plutôt à des thématiques abordées par des poètes dans leurs sonnets, à un moment ou avec un succès qui associe ces thèmes au sonnet dans un canon lâchement défini.

De nombreux critiques envisagent ainsi le sonnet comme genre : Pascal Durand entend<sup>93</sup> le genre-sonnet comme connotation d'hyper-littéarité, Jean-Marie Schaeffer l'inclut dans sa réflexion sur le genre littéraire... William Carlos Williams ne dit pas autre chose, lorsqu'il prétend : « To me, all the sonnets say the same thing of no importance ». <sup>94</sup>

C'est même la conclusion à laquelle aboutit<sup>95</sup> Erika Greber, dans ce qui est sans doute la démarche contemporaine d'analyse du sonnet la plus conséquente, la plus stimulante et la plus pertinemment provocatrice. Ayant dûment démontré l'impossible fixité de la forme-sonnet, et même l'impossibilité de réduire le sonnet à un poème, E. Greber propose que le sonnet soit un genre, son propre genre. En particulier durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, ce genre est celui qui se réfère au sonnet : tout poème intitulé sonnet, ou faisant signe vers l'une des composantes de la combinatoire-sonnet intègre ainsi ce genre-sonnet. Cette réduction de la notion de genre à l'intertextualité est séduisante, car minimaliste et strictement textuelle, dans le cas d'une forme qui tolère mal les conceptions englobantes et extérieures.

---

<sup>92</sup> FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1982, p.24.

<sup>93</sup> Pascal DURAND, « Avatars de la forme sonnet au XIX<sup>ème</sup> siècle », dans *Formules*, n°12, *Retours au sonnet*, 2008, p.262.

<sup>94</sup> WILLIAMS, William Carlos. *The Wedge* (1944), dans *Collected Poems*, t.2. Norfolk, New Directions, 1991, p.54.

<sup>95</sup> Voir GREBER, Erika. *Textile Text*. Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002. Pour se faire une idée en français de cet ouvrage conséquent, qui n'est pas traduit dans cette langue, on consultera : Erika GREBER, « La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre », traduction Franz Josef HAUSMANN, dans *Formules*, n°12, *Retours au sonnet*, 2008, pp281-298.

La notion de genre-sonnet complémentaire à celle de forme-sonnet peut donc s'avérer fructueuse, en ce qu'elle permet de concevoir le sonnet non comme une forme dont la morphologie se comprendrait en termes de variations, de sous-traditions, de marges ou autres dénominations hiérarchisantes, mais en tant que geste vers une idée, celle du sonnet, elle-même susceptible d'accueillir de nombreuses définitions – après tout, Guido Guinizelli, Pétrarque, Peletier, Shakespeare, Saint-Amant, George Meredith, Banville, ou au XX<sup>ème</sup> siècle Langston Hughes, Dylan Thomas ou William Cliff, n'entendent pas la même chose par « sonnet » – sans parler de Giacomo da Lentini, qui n'y aurait rien entendu du tout, puisque c'est Guittone d'Arezzo qui associe le terme à la forme de quatorze vers divisés en huitain et sizain.

Ainsi que le remarque Jacques Roubaud, les grands genres-sonnets existent dès les origines, le sonnet étant dès sa créations « potentiellement prêt à tous les emplois » : « En sonnets, dès la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle, on polémique, on insulte, on louange, on nostalgie, on aime, on commence à se servir de tous les registres. »<sup>96</sup> On ajoutera donc à ces cinq-ci – amoureux, polémique, élégiaque, épidiétique ou sacré – la catégorie vague du sonnet lyrique, qui peut tout à fait subsumer certaines des cinq précédentes, et par laquelle on entend très simplement « réflexion ou expression des émotions ou du ressenti menée à la première personne », et de son corollaire qu'est la deuxième ; on prendra également en compte la catégorie précise du méta-sonnet, pratiqué dès le début du XIV<sup>ème</sup> siècle par Pieraccio Tedaldi, puis Antonio Pucci, et qu'Erika Greber, grâce à la plasticité de la langue allemande, peut appeler *Sonettsonett*.<sup>97</sup>

De cette manière, on ne niera pas l'existence de sous-traditions du sonnet : un sonnet d'amour idéalisé tel que ceux composés par E. Hocquard se positionne par rapport à Pétrarque autant sur le plan de l'intertextualité, que de l'inscription – ironique, bien entendu, dans ce cas – dans une thématique couramment associée à la forme.

Plus généralement, on mettra l'accent sur une perspective analytique du sonnet. Sa structure et sa dynamique, son inscription thématique ou sémiotique dans l'un des genres

---

<sup>96</sup>Jacques ROUBAUD, « L'Invenzione del Sonetto », dans *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Yvon Lambert et Martine Aboucaya, 2013, [n.p.] ; également disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description/chapitre-2-l%E2%80%99invenzione-del-sonetto/> (dernière consultation le 09/05/2016).

<sup>97</sup> voir Erika GREBER, « La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre », p.295.

du sonnets ou dans un dialogue avec l'idée de sonnet – ce qui est sans doute le cas de chaque sonnet jamais écrit – ainsi que l'influence que peuvent avoir le contexte historique, l'idéologie, ou l'existence biographique qui en conditionnent l'usage, écriture ou revendication, seront systématiquement mis au service d'une analyse des textes.

Au-delà du discours ordonné par le sonnet, qui a son importance, le simple fait d'employer des mots constitue un *dire* en soi, et l'on se posera la question des origines et des conséquences de l'usage du sonnet dans le cadre de lectures analytiques, où l'ensemble des notions évoquées ci-dessus seront convoquées en fonction de leur capacité à éclairer les tenants et l'aboutissants des usages d'œuvres étudiées à l'aune d'un *dürftiger Zeit* de l'Europe.

#### **xiv – Quelles lignes de force pour le sonnet ?**

Pour mieux cerner le développement du sonnet, pris entre les feux croisés que porte en elle cette forme emblématique de la culture littéraire européenne, on ira du plus évident au plus indéterminé : la première partie est celle qui évoque certains des usages du sonnet les plus fameux, et qui impressionnent le plus par leur singularité.

On commencera ainsi par évoquer deux groupes de poètes, semblables en termes de situation biographique ou de préoccupation poétique ; on élargira ensuite le champ de vision, partant du détail – car la forme relève du minuscule – pour mieux comprendre comment le tableau s'ordonne, en évoquant des usages multiples, qui peuvent se mettre en rapport et s'opposer dans le détail, mais participent d'une dynamique intellectuelle commune. Comparer les littératures, c'est également relever les différences entre les œuvres ; dans une période de guerre fratricide, il est d'autant plus important que l'étude porte sur des ensembles apparemment incompatibles.

Dans un premier temps, on abordera le plus frappant parmi tous les usages du sonnet. Il s'agit de celui opéré par quelques poètes qui ont recours à la forme afin de sauvegarder leur vie intérieure, dans un moment où leur vie physique même est mise en péril. Jean Cassou et Albrecht Haushofer, qui composent des sonnets depuis la cellule de prison où

ils attendent la mort, sont deux exemples marquants de **cette composition du sonnet comme rempart de la vie**. Un contrepoint utile sera opéré avec Giorgio Caproni, animé par les mêmes préoccupations sans être lui-même en péril : le projet poétique est certes rendu marquant par les circonstances biographiques exacerbées, mais il peut, dans l'œuvre de poètes majeurs, être tout aussi clair sans que celles-ci ne viennent soutenir la lecture de textes.

Dans un deuxième temps, on comparera la manière dont d'autres poètes, qui ne sont pas eux-mêmes directement en danger – du moins le croient-ils, comme le démontre le sort de Desnos – et qui au fil de la Guerre, **emploient la forme afin de donner un ordre au chaos du monde**. Ce projet poétique, plus concerté que ceux de Cassou, Haushofer ou Caproni traversés par une urgence vitale, est particulièrement visible chez Robert Desnos, Eugenio Montale, Marie Luise Kaschnitz, Pierre Emmanuel ou Roy Fuller. Il s'agit toujours d'un rempart de la vie, mais protégeant cette fois-ci du désordre d'un continent bouleversé par la guerre, les déportations, les exodes et les ruptures institutionnelles ; l'usage du sonnet, forme ordonnée, peut se lire à la lumière de ce désordre que la poésie va chercher à endiguer, dans le cadre formel – quoique pas nécessairement de façon formaliste.

Pour les deux derniers temps, on passera à une approche davantage panoramique, en évoquant des sonnets épars en fonction de leur pertinence, sans se priver de convoquer certains écrits par des auteurs précédemment étudiés, dès lors que s'y manifestent des tendances différentes.

Le troisième temps sera consacré aux **sonnets qui entrent dans le désordre de la mêlée pour défendre les valeurs morales ou politiques** de leurs auteurs ; la poésie de combat constitue une autre manière d'instaurer un ordre dans le désordre de la guerre, mais en participant à la construction d'une victoire dans les termes mêmes de la lutte. Le sonnet, eu égard à la longue histoire de son usage polémique et à sa brièveté, un atout dans une époque caractérisée par l'urgence, se prête particulièrement à une écriture engagée. On verra que celle-ci ne va pas sans interroger la poésie, et plus généralement certaines conceptions de la culture occidentale que la déferlante militaire met déjà à mal.

Enfin, on évoquera une constellation d'usages parfois très différents, et qui se manifestent dans des rapports divers à la forme. Celle-ci permet à certains poètes d'opérer un projet paradoxal, consistant à **prendre en compte le chaos dans une forme cosmogonique**. Il s'agit ici de regarder en face le désordre non seulement du monde, mais de tout ce que les poètes perçoivent comme une *Weltanschauung* poétique héritée des siècles précédents, dont ils se donnent pour charge de présenter la chute sans chercher à la résoudre dans un ordre quelconque. On verra que la dimension intellectuelle de ce projet prend parfois le pas sur son expression formelle, et on se penchera sur quelques-unes des sources de ce paradoxe.

Du plus romanesque au plus abstrait, du plus semblable au plus épars, du plus assertif au plus indécis, cette enquête à travers le paysage poétique européen vise à interroger des usages multiples de la forme dite fixe, dont la guerre révèle l'élasticité. Si, comme Baudelaire l'écrit à Armand Fraisse, « tout va bien au sonnet », les nombreuses lignes de force parfois divergentes ou contradictoires de ce « tout » doivent être cartographiées en termes de projets poétiques, que l'urgence de la situation militaire, politique et économique et la durée restreinte de ce *dürftiger Zeit* permet de faire ressortir clairement.

Ainsi que l'écrit Ernst Jünger, ce qui se joue durant la Seconde Guerre mondiale ne relève pas que de la résistance – sous toutes ses formes – ou de l'engagement, mais aussi de la nécessité de refonder la pensée européenne :

*Er ist der zweite Weltkrieg, und stärker noch als im ersten tritt zutage, daß es sich nicht mehr um einen Zwiespalt handelt, der sich begrenzen ließe, sondern daß alle irdischen Nationen tätig und leidend an ihm beteiligt sind. Das ist kein Zufall; es ist das Zeichen; daß die Welt als Menschenheimat neue Form und neuen Sinn gewinnen will.*<sup>98</sup>

Le sonnet constitue bien évidemment une réponse à la tourmente de la guerre ; on espère parvenir à montrer ici que le sonnet peut également servir de révélateur catégoriel de cette recomposition de la culture européenne qu'évoque Jünger.

---

<sup>98</sup>JÜNGER, Ernst. *Der Friede* (1945 – 1965). Stuttgart, Ernst Klett, 1965, p.31 (« Cette Seconde Guerre mondiale, plus manifestement encore que la Première, se sera révélée impossible à circonscrire, puisque toutes les nations du monde y participent, y agissent et pâtissent : signe certain que la terre, comme patrie des hommes, est en quête d'une forme et d'un sens nouveaux. », traduction BANINE et Armand PETITJEAN, *La Paix*, Paris, La Table Ronde, 2012, p.76).



## Premier temps – Le sonnet ou la vie

*Quisquis profunda mente vestigat verum  
cupitque nullis ille deviis falli  
in se resolvat intimi lucem visus  
longosque in orbem cogat inflectens motus  
animumque doceat quicquid extra molitur  
suis retrusum possidere thesauris<sup>99</sup>*

– Boèce, *De consolatione philosophiae*

Trois poètes, pris dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale, se tournent vers la forme du sonnet pour faire face à l'emprisonnement – ou l'isolement, dans le cas de Caproni – et la mort, qui les menace à des degrés divers.

Celui qui connaît le sort le plus tragique est Albrecht Haushofer (1903-1945), géographe lié de près aux cercles nazis<sup>100</sup>. Son père est Karl Haushofer, qui après la Première Guerre mondiale devient l'un des fondateurs en Allemagne de la géopolitique, branche de la géographie instrumentalisée par le NSDAP. Cette proximité idéologique l'amène à fréquenter Rudolf Heß, qu'il héberge après l'échec du putsch de 1923, et qui devient en 1933 *Stellvertreter* de Hitler, un poste quelque part entre adjoint et vice-*Führer*. Albrecht lui-même prolonge et s'oppose à la fois à l'héritage paternel, bénéficiant de la faveur de Heß et Von Ribbentrop, dont il rejoint le groupe de travail para-diplomatique en 1934, et devenant professeur de géographie à la *Friedrich-Wilhelms-Universität*, l'université historique de Berlin, où, influencé par le pacifisme, il s'oppose à l'emploi nazi de la doctrine géopolitique du placement de la force, donc de l'agression, au cœur de la *realpolitik*.

Son opposition tacite au régime, ainsi que ses liens familiaux avec Rudolf Heß, en disgrâce depuis sa fuite en Écosse, le mènent à être emprisonné lors de la répression du Coup d'Etat du 20 juillet 1944, dit « coup d'Etat des Généraux » parce qu'il émane des officiers de la Wehrmacht, dont la plupart n'ont suivi Hitler que par opportunisme ou convergence

---

<sup>99</sup> BOECE. *De consolatione philosophiae* (composition 523). Paris, le Livre de Poche, 2008, pp196-197 (« Quiconque suit avec un esprit profond la trace du vrai / et ne désire nullement dévier et s'égarer, / qu'il tourne sur lui-même la lumière de sa vision intime / concentre et infléchisse sur un cercle ses amples mouvements / et apprenne à son âme que tout ce qu'elle entreprend au-dehors, / elle le possède déjà enfoui dans ses tréfonds », traduction Éric VANPETEGHEM).

<sup>100</sup> LAACK-MICHEL, Ursula. *Albrecht Haushofer une der Nationalsozialismus*. Stuttgart, Ernst Klett, 1974.

temporaire d'intérêts<sup>101</sup>, mais ne sont pas adhérents fervents au nazisme et voient bien que l'enchaînement de revers, depuis Stalingrad, ainsi que l'insistance du Führer et de l'appareil nazi à continuer la lutte impliquent pour l'Allemagne les pires modalités de défaite, ce qu'ils souhaitent éviter. Emprisonné dans le quartier berlinois de Moabit, il compose une série de sonnets dans lesquels il médite sur son sort, celui de ses compagnons et de l'Allemagne en général, en attendant la mort dont il se doute qu'elle ne saurait lui être épargnée par le régime nazi dans sa dernière forme, la plus justement paranoïaque et jusqu'au-boutiste. Alors que l'Armée Rouge entre dans Berlin en mai 1945, des SS déterminés à liquider les comptes du régime – et à ne pas laisser de prisonniers susceptibles de témoigner contre eux – viennent le chercher dans sa cellule sous le prétexte de le libérer, le conduisent la nuit du 23 avril dans le terrain vague adjacent avec tout un groupe de captifs, qu'ils passent par les armes.

Dix-neuf jours après, le corps de Haushofer est retrouvé sur ce terrain vague par son frère Heinz, incarcéré lui aussi mais qui n'est impliqué dans nul complot et sorti de prison après l'entrée de l'Armée Rouge dans Berlin ; sur son corps, il trouve un carnet rempli de quatre-vingt sonnets – dont seuls soixante-dix-neuf seront publiés – que Albrecht a rempli au jour-le-jour dans sa cellule.

Le deuxième, Jean Cassou<sup>102</sup> (1897-1986) connaît un destin comparable, mais à l'issue moins funeste. Cet intellectuel né en Espagne d'un père français et d'une mère andalouse devient durant l'entre-deux-guerres un connaisseur de l'art et ami des artistes, traducteur de l'espagnol et inspecteur des Monuments Historiques, puis directeur de cabinet de Jean Zay pendant le Front Populaire. Lors de l'Occupation de Paris, il fait partie de l'un des tout premiers réseaux – terme bien pompeux pour cette nuée de liens informels entre

---

<sup>101</sup> Sur les ambiguïtés politiques et morales de Claus von Stauffenberg, l'initiateur du de Coup d'État, voir HOFFMANN, Peter. *Stauffenberg und der 20. Juli 1944*. Munich, Beck, 2007. On peut également avoir recours à l'enquête saisissante que Hans Magnus Enzensberger compose sous forme d'une biographie de von Hammerstein (ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Hammerstein oder Der Eigensinn: Eine deutsche Geschichte*. Berlin, Suhrkamp, 2008). Cette œuvre littéraire plutôt que scientifique explore les nuances et ambivalences morales de l'aristocratie prussienne et des sphères dirigeantes allemandes en général, de manière à démythifier cette tentative de renverser Hitler. Ce noble prussien héros de la Première Guerre mondiale, ancien chef d'Etat-major implicite de la République de Weimar (le Traité de Versailles interdisant la constitution d'un tel appareil de commandement) et rival potentiel dont Hitler n'a de cesse de se méfier, sans que leurs idéaux politiques concrets – réindustrialisation et réarmement du pays en vue d'une revanche militaire – ne divergent fondamentalement, devient l'une des cautions morales de ce complot. Ses fils participent activement à la saisie des bureaux du Bendlerblock, l'administration militaire centrale allemande.

<sup>102</sup> Pour des indications biographiques précises, voir *Jean Cassou : 1897-1986 : un musée imaginé*, dir. Florence de Lussy. Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre Georges Pompidou, 1995 (une bibliographie détaillée se trouve pp242-248).



particuliers – dit « Groupe du Musée de l'Homme », monté par Boris Vildé et Anatole Lewitsky, autour des anciens membres des Comités de Vigilance antifasciste auxquels Cassou a participé. Lors de l'arrestation de ses membres, début 1941, Cassou parvient à fuir en zone non-occupée, où il rejoint Pierre Bertaux, germaniste auteur d'une thèse politique sur Hölderlin et ancien collaborateur au ministère de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts de Zay. Ensemble, ils constituent l'un des plus importants réseaux de la zone Sud, dit réseau ou groupe Bertaux, qui à la libération de Toulouse affiliera la ville à la mouvance gaulliste. Les principaux membres toulousains en sont à leur tour arrêtés fin 1941, sur dénonciation de l'un des leurs, capturé par la police ; Cassou raconte lui-même ce qui suit, dans la préface des *Trente-trois sonnets composés au secret*, expliquant leur titre :

*J'ai été arrêté pour activité de résistance par la police de Vichy, le 13 décembre 1941, à Toulouse, en zone non-occupée, et mis à la prison militaire de cette ville avec les autres camarades de notre réseau pris avec moi. Secret relatif, car les prisons étaient pleines, et nous nous trouvâmes deux à partager la même cellule. (...) Néanmoins toutes les autres conditions du secret étaient réalisées : pas de promenades en rond dans la cour, pas de visites, pas de papier pour écrire, pas de correspondance et pas de lecture.(...) Dès la première nuit j'entrepris, pour passer le temps, de composer des sonnets dans ma tête*<sup>103</sup>

Finalement intégré au circuit habituel de la justice, Cassou récupère du matériel d'écriture, et couche sur le papier une trentaine de ces sonnets composés et ressassés de tête durant les deux mois de détention au secret, en les complétant de citations et achevant la séquence. Rapidement condamné à un an de camp de travail, Cassou purge sa peine, et réintègre la Résistance début 1943, coordonnant les différents mouvements pour le compte de Londres, en particulier dans les maquis du Lot qui freineront la division SS *Das Reich* sur le chemin de la Normandie ; il fait parvenir ses sonnets aux Éditions de Minuit clandestines où ils paraissent sous le pseudonyme de Jean Noir en 1944, préfacés par « François la Colère », pseudonyme d'Aragon depuis sa première édition du *Musée Grévin* en 1943.

À la Libération, Cassou devient Commissaire de la République pour la région de Toulouse, où il organise la continuité de l'État et négocie avec le CNL et les FFI, majoritairement communistes dans cette région où la gauche est profondément enracinée ; revenant en ville alors qu'il en inspecte les environs, et que le drapeau français est flote sur

---

<sup>103</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.41.

la Ville Rose, il croise une colonne allemande attardée, et est gravement blessé durant l'escarmouche. Remplacé à son poste par Bertaux – nettement moins lié au CNL du Lot – il passera après la Libération un an de coma et de convalescence.

Enfin, le troisième, Giorgio Caproni (1912-1990), n'est que marginalement comparable à ces deux poètes.

D'une part, il n'est pas plongé dans un tel dénuement, en particulier lorsque, démobilisé après la Bataille des Alpes – durant laquelle il réprovoque l'idée d'envahir une France qu'il aime<sup>104</sup> – cet instituteur du Latium compose les « Sonetti dell'Anniversario », qui concluent *Cronistoria*, le recueil qu'il fait paraître en 1943 ; mais les circonstances de composition de ces sonnets ne sont pas aussi personnellement tragiques ou extraordinaires. En effet, cette séquence de sonnets consiste en une méditation sur la mort, plutôt qu'une réponse à une menace directe ; ce moment vient après dans le parcours de Caproni, lorsque le poète, qui se trouve dans sa région natale de Ligurie au moment de la capitulation de Badoglio le 8 septembre 1943, préfère<sup>105</sup> s'enrôler dans la Résistance que de risquer d'être à nouveau conscrit dans les troupes d'une République de Salò qu'il réprovoque bien plus qu'un régime mussolinien dont il s'était accommodé précédemment. Dans le maquis de la vallée de la Trebbia, entre Ligurie, Lombardie et Émilie, il compose durant le rude hiver 1944 une seconde série de sonnets, « I lamenti », qu'il intègre comme ouverture à la section « Gli anni tedeschi » d'un recueil qui paraîtra en 1956, *Il Passaggio di Enea*.

Quoique les circonstances de composition de la seconde séquence soient plus proches de celles, périlleuses, des *Moabiter Sonette* et des *Trente-trois sonnets composés au secret*, les enjeux esthétiques qui s'y jouent ont évolué : la première séquence des « Sonetti dell'Anniversario » forme en fait un contraste plus fructueux avec celles de Cassou et Haushofer. Si pour ces deux-ci la composition de sonnets apparaît comme une nécessité vitale, chez Caproni elle constitue davantage une forte tension intérieure, permettant une méditation tout aussi grave, qui porte sur la possibilité d'une vie continuée après la mort de l'amante.

---

<sup>104</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », dans *“Era così bello parlare”*. Gênes, Il Melangolo, 2004, p.160.

<sup>105</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », p.161.

## I – 1. Circonstances et modalités du recours au sonnet

### I – 1.1. Des poètes mal- ou méconnus

Les *Trente-trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou constituent une œuvre dans l'ensemble bien ignorée jusqu'ici. Entre leur publication, d'abord clandestine en 1944 puis confidentielle lors du retraitage de 1945, et la découverte par le grand public de l'édition Poésie/Gallimard de 1995 il n'y a eu qu'un seul ouvrage, écrit par Pierre Georgel pour la collection « Poètes d'aujourd'hui » de Pierre Seghers, qui s'y soit intéressé. Les rares articles à son sujet, tel celui de Daniel Leuwers,<sup>106</sup> sont destinés à faire connaître l'œuvre. Il était aisé, alors, de cataloguer Cassou parmi les poètes-résistants, et de le considérer plus comme une curiosité historique que comme un auteur au sens plein. Seul André Gendre consacre une analyse<sup>107</sup> à sa poésie même, mais celle-ci n'occupe que l'un des apartés qu'il nomme « Perspective cavalière », dans son étude qui s'arrête par un survol du second XX<sup>ème</sup> siècle.

Après la réédition de 1995 – qui n'a, en 2012, pas encore tout à fait trouvé son public, puisqu'elle n'a fait l'objet d'aucune réimpression – l'intérêt a à peine augmenté. On ne trouve guère qu'un article de Fabienne Camarero Delacroix publié en Espagne, pays avec lequel Cassou a des liens profonds, et un autre de Natacha Lafond pour la revue *Formules*, tous deux écrits dans un souci de faire découvrir un auteur et certes focalisés autour d'une analyse thématique, mais rapidement composés et entachés d'approximations – dans le cas de N. Lafond<sup>108</sup> – et de lectures parfois hâtives. La situation frappante dans laquelle le poète conçoit ses *Trente-trois sonnets composés au secret* irrigue bien souvent la critique, qui passe rapidement sur les thèmes abordés, ou bien ne les envisage qu'à l'aune de l'emprisonnement. C'est le cas du bel article anglophone de Jennifer Ross<sup>109</sup>, qui démontre que ce que dit l'acte poétique de Cassou transcende les frontières – en 1957 paraît une traduction peu remarquée

---

<sup>106</sup> Daniel LEUWERS, « Jean Cassou ou les méandres de la pensée prisonnière », dans *Europe* n.543-44 (*La Poésie et la Résistance*), Juillet-Août 1974, pp92-97.

<sup>107</sup> GENDRE, André. *Évolution du sonnet français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp251-254.

<sup>108</sup> On y trouve des perles telles que le « réseau Bertaux du Musée de l'Homme » (sic, p.23) qui amalgame le réseau esquissé en zone Nord et celui, pérenne, de la zone Sud, ou « la résistance l'a poussé dans la poésie sous le nom de Jean le Noir » (sic, p.23). Les fondements d'une analyse thématique des sonnets de Cassou n'en sont pas moins posés par cet article, mais de telles erreurs témoignent bien que Cassou reste mal connu, même par ses commentateurs ponctuels.

<sup>109</sup> Jennifer Ross, « Jean Cassou: freedom to compose in captivity. », dans *Six authors in captivity: literary responses to the Occupation of France during World War II*, dir. Nicole THATCHER & Ethel TOLANSKY. Berne, Peter Lang, 2006, pp27- 58.

en allemand, par Franz von Rexroth ; quelques-uns de ses sonnets sont traduits en anglais par Timothy Adès en 1998 dans la revue *Comparative Criticism* – au risque d’être réduit à l’anecdote littéraire édifiante.

Qui plus est, le choix de la forme-sonnet même n’est que très brièvement commenté par les critiques (un comble, dans le cas de celui paru dans la parution de *Formules* consacré justement au sonnet) ; tout au plus évoquent-ils sa qualité mémorielle, et l’ancrage intertextuel qu’elle contient – plus souvent encore que ce que l’écriture par sonnets implique poétiquement. Lafond est la seule qui s’intéresse à la forme en tant que telle, mais de manière bien vague ; à peine l’utilise-t-elle comme prisme d’une analyse thématique, plutôt que formelle.

Caproni, quant à lui, est en Italie un poète admiré par les poètes et la critique universitaire, mais dont la réputation demeure restreinte – et réservé à des connaisseurs de la poésie italienne de ce côté-ci des Alpes, le seul autre pays où il est traduit. En dépit de ses amitiés avec Montale ou Pasolini, et des éloges qu’ils ont pu faire de son œuvre, il demeure un auteur peu étudié, comparé à ces noms fameux ; Giovanni Raboni voit ainsi dans les années de guerre un moment charnière, en particulier eu égard à la « prevalenza della forma sonetto, sia pure in versioni irte, stipate, angolose »<sup>110</sup>, qui en germe dans les « Sonetti dell’Anniversario » se développe ensuite dans le début d’*Il Passaggio d’Enea* comme les fondations de son œuvre poétique du second XX<sup>ème</sup> siècle.

Son œuvre est devenue tout à fait accessible : en Italie, il est entré dans le canon large de la poésie italienne, plusieurs fois édité chez Garzanti, dans la collection « Gli Elefanti », en 1989, puis en 2006 pour son œuvre complète, et chez Mondadori en 1998 pour son œuvre versifiée. En France, il commence tout juste à être connu : après une sélection<sup>111</sup> de poèmes traduits par André Frénaud, Philippe Renard et Bernard Simeone en 1975, puis une suite éparses de traductions de recueils différents, il a figuré dans *l’Anthologie bilingue de la poésie italienne* parue dans la Bibliothèque de la Pléiade dirigée par Danielle Boillet en 1994 ; ce n’est qu’en 2014, à l’occasion de la traduction de ses œuvres complètes, que ses sonnets des années de guerre sont intégralement rendus en français.

---

<sup>110</sup> Giovanni RABONI, etc., « Alcuni scritti sulla poesia di Caproni » dans CAPRONI, Giorgio. *Poesie, 1932-1986* (1989). Garzanti, Milan, Garzanti, 1993, p.797 (« la domination de la forme-sonnet, bien que sous des visages hérissés, tassés, anguleux », traduction personnelle).

<sup>111</sup> CAPRONI, Giorgio. *Le Mur de la terre*. Paris, Maurice Nadeau, 1975.

La critique le concernant, en français, est encore limitée, et n'a pareillement commencé à faire connaître son œuvre que durant la dernière décennie : un ouvrage de référence<sup>112</sup> synthétisant sa thèse lui est consacré par Iris Chionne en 2013, que son approche globale ne laisse que survoler ces sonnets, et on n'en compte que deux autres, traitant de son œuvre : celle de Thomas Le Colleter l'envisage<sup>113</sup> sous l'angle musical, et n'aborde que peu les sonnets, tandis que celle de J. Lindenberg, publiée<sup>114</sup> en 2014, s'attache au rôle de la traduction dans sa poétique. 2014 est à ce titre l'année du premier colloque uniquement consacré à Caproni, gage d'un intérêt croissant pour son œuvre.

Quant à Haushofer, ses poèmes ont été édités en Allemagne dès 1946 sous le titre de *Moabiter Sonette*, son œuvre servant à donner des exemples de lutte allemande contre le nazisme dans le cadre de la brève dénazification côté occidental. Ce collaborateur du nazisme lié aux milieux aristocratiques n'a pas été mis en avant côté oriental, étant un poète associé à la droite de l'entre-deux-guerres, que la propagande communiste ne peut ériger en exemple. Plus généralement, il n'a que peu été étudié en tant que poète. À peine Friedhelm Kemp, dans sa récente synthèse européenne – qui pourtant constitue le meilleur exemple du genre, toutes langues confondues, sans pour autant relever réellement d'une démarche comparatiste – évoque-t-il deux de ses sonnets, et l'inclut<sup>115</sup> à un diagnostic désabusé quant au sonnet allemand de l'époque nazie.

En allemand, on ne trouve que quelques analyses partielles : après un article de présentation de 1948 rédigé par Felix Martin Wassermann, Walter Mönch l'évoque<sup>116</sup> brièvement, le citant seul comme exemple du sonnet d'opposition au régime nazi, avant que Theodor Ziolkowski<sup>117</sup> ne l'intègre à ce canon qu'il développe, tout en ne lui consacrant que quelques mentions éparses. Il faut attendre l'époque contemporaine pour qu'Amelie Ihering

---

<sup>112</sup> CHIONNE, Iris. *Le Musicien en vers : la poésie de Giorgio Caproni, 1912-1990*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

<sup>113</sup> LE COLLETER, Thomas. « *La matière ensorcelée* » : *poétiques et représentations de la musique au XXe siècle (Federico García Lorca, Pierre Jean Jouve, Giorgio Caproni)*, thèse de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Jean-Yves Masson, 2013.

<sup>114</sup> LINDENBERG, Judith. *Giorgio Caproni, poète-traducteur : le rôle de la traduction dans le processus créatif*. Bruxelles, Berne, etc., Peter Lang, 2014.

<sup>115</sup> KEMP, Friedhelm. *Das Europäische Sonett*, t.2. Göttingen, Wallstein, 2002, pp389-391.

<sup>116</sup> MÖNCH, Walter. *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*. Heidelberg, F.H. Kerle, 1955, p.191.

<sup>117</sup> THEODORE ZIOLKOWSKI. « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », dans *Exil und Innere Emigration*. Peter Uwe HOHENDAHL, Egon SCHWARTZ dir. Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1973, pp. 161 ; 167-168.

pose les bases d'une analyse thématique et l'esquisse d'une analyse formelle. En anglais, un article de l'Américain John C. Blankenagel tente en 1947 de faire découvrir l'œuvre de Haushofer ; depuis, il est intégré au canon de la poésie d'opposition au régime nazi, en particulier et Charles Wesley Hoffman qui lui consacre un chapitre ; un mémoire de Master en germanistique, rédigée en allemand par Richard Kemmler, de l'université de Portland, constitue l'étude littéraire la plus poussée : elle n'est pas publiée mais disponible en ligne<sup>118</sup>.

En France, si Haushofer est mentionné par certains historiens spécialistes de l'époque de la Seconde Guerre mondiale ou du nazisme, il n'y a guère qu'un article de Joseph Strich qui lui soit consacré, consistant essentiellement en une présentation biographique où son catholicisme est exalté, lointainement appuyée par les sonnets.

Ceux-ci ont été traduits<sup>119</sup> et annotés par Jacques Rébertat et paraissent en 1954 chez Pierre Seghers, dans la continuité de son travail de constitution d'un canon de la poésie résistante européenne ; demeurée relativement confidentielle, cette édition, jamais renouvelée, est le seul moyen d'accès à cet exemple éclatant de recours au sonnet jusque dans les ténèbres les plus noires de l'Europe.

En dépit de cette édition et du bref appareil critique, très pédagogique, constitué par Rébertat, l'œuvre et les circonstances de sa composition demeurent mal connues de ce côté-ci du Rhin : François Jost n'évoque que brièvement ses sonnets, qu'il donne<sup>120</sup> être au nombre de vingt-quatre – alors qu'il y en a soixante-dix-neuf. Même Jacques Roubaud, grand connaisseur du sonnet et qui durant les années 1950 fréquente les milieux littéraires communistes liés à Aragon où l'on a eu vent de Haushofer, se trompe à son sujet dans son œuvre de mémoire, comme on va le voir. F. Jost dresse à ma connaissance le premier parallèle entre Cassou et Haushofer, mais en se concentrant sur leurs conditions d'écriture, et sans s'intéresser ni aux sonnets du premier, ni au rôle de la mémoire dans la poétique de ces deux poètes – un comble pour cette entreprise universalisante visant à établir que le sonnet constitue ou recoupe une structure mentale humaine.

C'est plutôt J. Roubaud qui évoque les capacités mnémoniques de la forme dans un temps de crise vitale, et érige ces deux auteurs en précurseurs de son propre rapport au

---

<sup>118</sup> KEMMLER, Richard S. *Die Moabiter Sonette; letzte Gedichte und Gedanken Albrecht Haushofers*. Mémoire de Master de l'université de Portland State, sous la direction de H.F. Peters, Dissertations and Theses – Paper 595, 1968, url : [http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1594&context=open\\_access\\_etds](http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1594&context=open_access_etds).

<sup>119</sup> HAUSHOFER, Albrecht. *Sonnets de Moabit* (1946), traduction Jacques REBERTAT. Paris, Seghers, 1954.

<sup>120</sup> JOST, François. *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne, Peter Lang, 1989, p.61.

sonnet :

*Je ne voyais nulle part de véritable Livre de Sonnets. J'en étais fort réjoui. S'il en avait été de récent, je n'aurais pas du tout aimé le découvrir.*

*Mais deux exemples, pris dans la première moitié remarquablement sanglante du même siècle (la deuxième ne semblait pas devoir être beaucoup plus sympathique ; et on peut maintenant dire qu'elle ne l'aura pas été) et explicitement conçus en réponse à des circonstances créées par la propension enthousiaste du monde aux massacres me parurent, eux, mettre en évidence un trait de la **forme-sonnet** que je jugeai spécialement important et positif.*

*Ayant vécu enfant dans la guerre, encore toute récente (→ branche 2), et dans une famille qui s'était de plusieurs manières engagée dans le camp de la Résistance, j'ai été, même si je me dirigeais obstinément vers la voie d'une poésie non apolitique mais située hors de la détermination ou de l'injonction politique (et sans doute même à cause de cette décision), très sensible à des poèmes écrits sous la menace d'une mort proche, et d'une mort dont les responsables allaient être les mêmes, les nazis.*

*Or ces poèmes étaient des sonnets.*

*Les 33 Sonnets composés au secret sont l'œuvre de Jean Cassou, enfermé sous la menace capitale en 1941, qui échappa à la mort (et faillit à nouveau perdre la vie, des mains des mêmes ennemis, laissé pour mort par la Milice quelques jours avant la Libération de Toulouse).*

*Les Sonnets de Moabit, eux, ont été écrits en prison par Albrecht Haushofer, l'un des acteurs du complot du 20 juillet 1944 contre Hitler ; ils furent écrits avec son sang et transmis ainsi à sa famille avant son exécution.*

*Le choix indépendant de la forme-sonnet par deux poètes si différents, placés dans des circonstances de 'présent et immédiat danger' (comme dit l'expression légale anglo-saxonne, à propos de 'self-defense' (il s'agissait bien d'une espèce de self-defense)), exprimait spectaculairement quelque chose de son essence : la forme-sonnet est une forme poétique extrêmement mémorisable.*

*Il y avait, dans les deux cas une contrainte draconienne pesant sur l'intention de dire, une fois choisie comme mode de dire, près de la mort, la poésie : l'impossibilité de disposer des conditions habituelles, tranquilles, de l'écriture. Il fallait composer dans sa tête, porter le plus longtemps possible dans sa tête les poèmes, avant d'essayer de les transmettre au dehors. Le prisonnier dispose de très peu d'espace pour dire ce qu'il doit impérativement dire (qui, pour Jean Cassou comme pour Albrecht Haushofer, n'était pas d'ordre uniquement privé).<sup>121</sup>*

Le poète, peut-être trahi par sa mémoire, peut-être sujet rémanent à l'héroïsation outrancière des poètes dans le cercle militant d'Aragon, rapporte ce détail légendaire des sonnets de Haushofer écrits avec son sang. Néanmoins, la simple consultation du fac-similé

---

<sup>121</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* :. Paris, Seuil, 2000, pp416-418 (on reproduit, transposée en italiques, la typographie idiosyncratique de J. Roubaud).

publié par Amelie Ihering et Ernst Haiger témoigne de l'état irréprochable de ces sonnets, jamais raturés ; on distingue de nombreuses traces de gomme, mais Haushofer a pu en inscrire deux par page, d'une écriture très resserrée qui laisse néanmoins systématiquement un mince espace entre quatrains et tercets.

Les circonstances de la découverte de ces sonnets n'en demeurent pas moins tragiques : lorsque le 12 mai 1945 Heinz Haushofer, délivré la veille de l'assassinat de son frère, retrouve le corps d'Albrecht, laissé tel quel dans le terrain vague de l'ULAP par les meurtriers – depuis le 23 avril – il s'aperçoit que celui-ci a la main dans la poche de sa veste, poche où se trouve le carnet de poèmes qu'il avait réussi à dissimuler jusqu'alors, et qu'il couvre d'un ultime geste de protection – ou d'incitation, voire d'offrande. La poésie est bel et bien le dernier geste de Haushofer qui, dans ses sonnets, n'avait guère de doutes sur le sort que lui réservaient les séides enragés du régime nazi agonisant.

Une étude plus précise de ces œuvres s'avère donc nécessaire, qui ne se limite pas à une évocation du sonnet comme forme issue des circonstances – ce qu'il est néanmoins, mais selon des modalités variées – mais l'envisage en tant qu'opérateur poétique précis, spécifiquement choisi pour ses qualités par ces poètes qui, menacés par la mort et, pour Cassou et Haushofer, restreints dans leur liberté de composition, décident de ne recourir qu'à cette forme entre toutes.



## I – 1.2. Des sonnets de circonstances ?

*Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte seyn, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. (...) Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts.*<sup>122</sup>

– Goethe, conversation avec Eckermann, 1823

La composition de sonnets, chez Cassou ou Haushofer en particulier, est donc profondément déterminée par les circonstances de la Seconde Guerre mondiale. Ces deux poètes choisissent la forme en captivité, et il n’y a qu’en cette circonstance qu’ils y ont recours : elle a donc à voir avec les conditions de vie dans la prison militaire de Furgole, à Toulouse, pour le futur Préfet de la République, et dans celle de Moabit, la centrale pénitentiaire panoptique de Berlin, pour le conjuré du 20 juillet.

Cassou, au secret militaire – les autorités de Vichy le soupçonnant de faits de trahison – ne dispose ni de papier ni de crayon : la forme du sonnet correspond à l’une des plus adaptées à une composition de mémoire, et c’est sans doute la première et la plus incontournable – mais non la seule, comme on le verra dans ce chapitre – des raisons de cette entreprise inédite qui est la sienne. En effet, le sonnet se prête particulièrement bien à la mémorisation : ses subdivisions et sa brièveté caractéristiques en facilitent grandement l’apprentissage, et par extension, dans le cas de Cassou, la composition sans support ; le choix de maintenir des rimes à la forme accentue encore la facilité à retenir un sonnet, puisqu’il suffit d’un mot-rime pour avoir idée de ce qu’est au moins un autre.

La variété formelle des *Trente-trois sonnets composés au secret*, dont on étudiera plus tard les implications esthétiques, joue également dans cette entreprise de mémoire qui est celle de Cassou : varier les mètres, c’est mieux singulariser certains des sonnets au sein de

---

<sup>122</sup> ECKERMAN, Johan Peter. *Gespräche mit Goethe, in den letzten Jahren seines Lebens*. (1836), conversation du 18 Septembre 1823. Francfort-sur-le-Main, Insel, 1992, p.44 (« Le monde est si vaste et si riche, et la vie si pleine de variété, qu’elle ne peut jamais laisser sans aucune occasion d’écrire un poème. Mais tous doivent être des poètes de circonstances, c’est-à-dire que la réalité doit fournir à la fois l’impulsion et le matériau pour leur composition. (...) Je n’accorde aucune valeur à des poèmes conjurés de l’éther. », traduction personnelle).

leur ensemble. Il est plus simple de se souvenir de trente-trois sonnets si l'on peut en conjurer très rapidement une dizaine uniquement grâce à leur mètre.

Toutes ces conditions de composition influent donc sur la poétique du sonnet, en en faisant, très profondément, la forme des circonstances. Le retour au sonnet, déjà relativement iconoclaste au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, se fait donc également à contre-courant des conceptions françaises de la poésie pure, nées d'une certaine lecture de Mallarmé et prédominantes de Valéry – dont on sait le débat avec l'Abbé Brémond à ce propos – aux surréalistes. C'est justement cette définition de la poésie qui est défendue par Cassou lui-même, invoquant Goethe, dans sa présentation du recueil pour l'édition de poche de 1962 :

*Selon un mot célèbre, il n'est de poésie que de circonstances. Celles où j'ai composé ces sonnets sont sans doute les meilleures qui se puissent trouver pour fournir à un poète une expérience essentiellement pure et complète de la création poétique.<sup>123</sup>*

Le paradoxe opéré par Cassou est habile, et détonnant, puisque les circonstances deviennent ici justement celles qui permettent la poésie pure. On pourrait bien évidemment objecter que, puisqu'elle est suscitée par des circonstances extérieures à la prégnance terrible, cette poésie sans support n'est aucunement détachée du réel, et que, puisqu'elle a pour objectif de survivre dans une angoisse matérielle et psychique conditionnée par des décisions juridiques et politiques, elle n'est aucunement gratuite ; mais quelle poésie n'est pas conditionnée par l'existence biographique d'un être humain mortel ? Et la possibilité de composer dans une langue précise n'est-elle pas également suscitée par des circonstances extérieures, comme la capacité matérielle et la possibilité historique de l'apprendre ?

Par ailleurs, Cassou applique l'épithète précisément à la « création poétique », comme s'il ne croyait pas dans le concept même de « poésie pure » ; il faut rappeler que Cassou n'a pas été surréaliste, et qu'en dépit d'une certaine influence de la poésie de Valéry sur son œuvre, ses engagements politiques en tant qu'intellectuel et administrateur du Front Populaire, puis de la résistance, le situent assez loin en général des poètes de la poésie détachée du présent militaire, tels les surréalistes représentés par Benjamin Péret avec le *Déshonneur des poètes*, ou du Sétois en particulier. Son œuvre naît, et se revendique comme telle, des circonstances biographiques – ce à quoi Valéry, dans ses sonnets d'amour pour Jean

---

<sup>123</sup> CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944). Paris, Gallimard, 1995, p.43.

Voilier, arrive également et étonnamment durant la Seconde Guerre mondiale, mais dans un secret qui relève de l'intimité et ne découle pas du politique.

Chez Cassou, tout le recueil est lié aux circonstances de sa composition, ce qui explique le traitement parfois anecdotique qu'en livre la critique. Même un poème visiblement allégorique comme le huitième des *Trente-trois sonnets composés au secret*, l'un des plus connus, se réfère à l'emprisonnement du poète au régime du secret militaire :

#### VIII

*Il n'y avait que des troncs déchirés  
que couronnaient des vols de corbeaux ivres,  
et le château était couleur de givre,  
ce soir de fer où je m'y présentai.*

*Je n'avais plus avec moi ni mes livres,  
ni ma compagne, l'âme, et ses péchés,  
ni cette enfant qui tant rêvait de vivre,  
quand je l'avais sur terre rencontrée.<sup>124</sup>*

Le décor de conte de fées sert évidemment à dire la situation du poète captif dans le « château » qu'est la prison de Furgole, qui contient une tour dont Pierre Bertaux, emprisonné avec Cassou en même temps que la quasi-totalité de leur groupe de résistance, raconte<sup>125</sup> dans ses mémoires que la prison, adossée aux anciens remparts, comportait un donjon – la Tour des Hauts-Murats – qui donnait le nom de Tour aux quartiers d'emprisonnement au secret : Tour du Haut, celle de Bertaux, et Tour du Bas, plus sordide et réservée aux prisonniers considérés les plus dangereux, celle de Cassou.

La mention d'un « je » privé de ses « livres » fait quant à elle songer au dénuement matériel du poète, privé en particulier de tout ce qui caractérise un écrivain : matériel d'écriture et de lecture. Aragon, le premier, met en avant le processus de composition mémorielle des sonnets découlant de cette dépossession, qui force Cassou à s'appuyer uniquement sur sa mémoire :

*Ce n'est pas le hasard qui a fait choisir à ce prisonnier dans sa cellule le sonnet (...) Il n'avait rien pour écrire, ce prisonnier, rien que sa mémoire et le temps. Il n'avait que la nuit pour encre, et le souvenir pour papier. Il devait retenir le poème, comme un enfant au-dessus des eaux. Il devait le retenir jusqu'au jour problématique où il sortirait de la prison. Il ne fallait pas que l'écrire, il fallait l'apprendre. Les quatorze vers du sonnet, leur perfection d'enchaînement, la valeur*

<sup>124</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50.

<sup>125</sup> BERTAUX, Pierre. *Mémoires interrompus*. Asnières, PIA, 2000, p.174.

*mnémotechnique de leurs rimes, tout cela pour une fois imposait au poète non pas le problème acrobatique que résout un Voiture, mais le cadre nécessaire où se combinent à la vie intérieure les circonstances historiques de la pensée. Désormais il serait presque impossible de ne pas voir dans le sonnet l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière.*<sup>126</sup>

Plus précisément que de poèmes de circonstances, il faudrait parler dans le cas de Cassou de sonnets de circonstances, où « de » aurait le sens de « à cause de », comme dans « mort de froid », ce qui aurait pu arriver au poète dans le cachot sans chauffage. Sans les circonstances de sa captivité, Cassou n'aurait très probablement pas composé de sonnets, tant son pouvoir mnémonique, souligné par Aragon, le rend presque seul capable d'être composé de tête : dans une suite de distique plats, le risque existe d'en oublier un ; les vers libres ne peuvent s'appuyer sur des repères de mémoire ; les autres formes dites fixes (ballade, rondeau, triolets...) sont, en 1941, *de facto* disparues. La forme du sonnet permet à Cassou de conjurer les poèmes, littéralement, « aus der Luft », depuis l'air – mais au sens matériel, non thématique comme l'entend Goethe.

Bien entendu, il ne s'agit pas seulement d'une poétique du « je » lyrique sollicité par le monde, mais également, pour Aragon, d'une manière de rappeler le rapport consubstantiel entre pratique de la poésie et résistance politique, ce qui l'amène ainsi à faire de la poésie un acte directement politique – et à occuper à ce titre une position moralement dominante, qu'il constitue, de parrain de la résistance littéraire et de pionnier de l'engagement communiste. C'est toute l'ambiguïté des préfaces qu'Aragon donne à ses recueils de la Seconde Guerre mondiale, et aux *Trente-trois sonnets composés au secret*. Le discours, érudit, parfois cinglant, met l'accent à dessein sur les conséquences historiques de la poésie durant la guerre, dans les préfaces d'Aragon, et concernant Cassou, il n'est pas étonnant que l'auteur de *La Diane française* évoque le versant politique des sonnets :

*Car le monde réel palpite, tout voisin à travers le drame des murs,  
le monde réel que le prisonnier du fond de la nuit, comme cette trompe  
d'auto, et qui souvenir à l'avenir illumine les sonnets (...) ce sonnet des  
ouvriers, saignant comme les mains ouvrières et cette réincarnation du  
Temps des Cerises*<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944). Paris, Gallimard, 1995, pp 32-33.

<sup>127</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.39.

Le « monde réel », qu’Aragon rapproche – très paradoxalement – de ces sonnets composés en-dehors du monde, n’est pas absent du recueil de Cassou ; il faut noter qu’il s’agit aussi du titre qu’Aragon donne à sa série de romans réalistes-communistes entamé en 1934 avec *Les Cloches de Bâle* et poursuivi durant la Seconde Guerre mondiale avec *Aurélien*, dont il doit enfouir le manuscrit inachevé dans une boîte de biscuits derrière la ferme du Vercors qu’il quitte précipitamment en mai 1944, avant une expédition punitive allemande sur Saint-Donat tout proche – que sa compagne Elsa Triolet raconte dans *Le premier accroc coûte cent francs*. L’analyse fine et l’admiration sincère des *Trente-trois sonnets composés au secret* côtoient la promotion de sa propre esthétique, et vantant la poésie de Cassou, Aragon vante aussi la poésie selon Aragon.

Or, comme on peut le voir dans le sonnet ci-dessus, le poète enfermé à Toulouse ne se contente pas de traiter de la réalité de la prison, mais transfère systématiquement le propos sur un plan métaphysique : après la mention des « livres » disparus, le passage à l’immatériel conséquent amène à la compagnie de « l’âme ». Comme on le verra, l’autre racine de l’usage du sonnet par Cassou consiste en sa progressivité, qui lui permet de dépasser systématiquement le point initial, de ne jamais demeurer lié au réel, réduit aux murs nus de la cellule et sur lesquels l’esprit ne peut que projeter les images de sa vie intérieure :

### III

*Je m’égare par les pics neigeux que mon front  
recèle dans l’azur noir de son labyrinthe.  
Plus d’autre route à moi ne s’ouvre, vagabond  
enfoncé sous la voûte de sa propre plainte.<sup>128</sup>*

S’éloignant des circonstances – au sens d’événements de la vie quotidienne – pour s’enfoncer dans une vie intérieure entièrement dictée par les circonstances – emprisonnement, crainte de la mort – le sonnet de Cassou propose la méditation la plus riche sur le rôle des circonstances dans la création poétique.

Moins que son aspect mémoriel – quoique la forme a une importance, sur laquelle il faudra revenir – c’est surtout la brièveté du sonnet qui joue dans le dévolu de Haushofer envers lui. Il est notable que les deux poètes les plus proches de tout ce corpus, en termes de

---

<sup>128</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.47.

conditions de composition, choisissent des approches de leur captivité à ce point différentes : plutôt que de se centrer sur sa vie intérieure – qui occupe toutefois une place certaine dans les *Moabiter Sonette* – le poète allemand part bien souvent des circonstances les plus quotidiennes, présentées avec franchise et sans stylisation ni allégorie comme les pratique Cassou.

Sans doute cette différence est-elle due fait que son dénuement, et son isolement, ne sont pas comparables : le conjurateur du 20 juillet, davantage intégré au quotidien de la prison, choisit de fonder une grande partie de ses poèmes sur des épisodes de la vie carcérale : vision des détenus durant leur promenade dans la cour (« Rundmarsch der Gefangenen »), méditation relative à une discussion avec un jeune geôlier (« Die Wächter ») ou aux désirs et regrets des autres prisonniers (« Nachbarn »).

Les notations chronologiques, comme de la Saint-Sylvestre (« Silvestersegen »), côtoient les étapes de sa captivité : ainsi décrit-il le poids des chaînes sur ses poignets (« In Fesseln ») puis sa délivrance de ces entraves (« Entfesselung »). Le parcours cellulaire se fait également psychologique, voire métaphysique : ainsi le poète regrette-t-il de ne pas s'être suicidé (« Der Schierlingsbecher ») puis rédige son testament (« Der Schwanenring »), voit défiler devant lui ses camarades du complot exécutés avant lui (« Gefährten »), craint pour son frère enfermé en même temps que lui (« Der Bruder ») ou son aimée défunte (« Traumgesicht »), et, confronté à l'énigme insurpassable de la mort, va jusqu'à refuser de condamner moralement le juge implacable qui a condamné expéditivement les suspects du complot du 20 juillet, après qu'il a appris sa mort dans un bombardement (« Nemesis »).

L'anecdote cellulaire occupe certes une place importante dans le recueil, mais en tirant toujours la pensée captive vers l'extérieur. Ainsi la contemplation de moineaux sur le rebord de la fenêtre (« Spatzen ») ou de la décision de laisser vivre un moustique (« Die Muecke »), qui amènent le poète à méditer sur la valeur de la liberté et de la vie. Ainsi également l'écoute d'un gardien qui joue – mal – du violon (« Geigenspiel ») ou de l'évocation d'ailleurs que suscite un vent de Nord-Ouest chargé d'embruns (« Wind vom Meer »), qui lui permettent de partir vers un autre lieu ou un autre temps : on reviendra sur les modalités de cette extension de l'esprit hors de la cellule enfermant le corps au moyen de la forme du sonnet.

Ce qui importe ici est de noter que si la séquence comporte bien de nombreux sonnets qui se fondent sur les circonstances, Haushofer ne se livre pas pour autant à un

commentaire univoque du présent. Celui qu'il consacre aux entraves dont il est embarrassé se transforme ainsi en méditation syncrétique sur la contrainte :

*XLIX. – ENTFESSELUNG*

*Seit Wochen bin ich nun an Hand und Fuß  
von Fesseln frei. Noch weiß ich kaum zu sagen,  
ob ich sie lang, ob ich sie kurz getragen,  
ob ich ein zweitesmal sie tragen muß.*

*Sie haben mich gelehrt, daß andre Ketten  
zu dulden wie zu lösen schwerer sind:  
Begierden, Wünsche, die sich aus dem Kind  
In Mannestrotz und Greisenhärte retten.*

*Die großen Feßler, die das Herz versteinen,  
des Willens Lüste, wie sie Buddha nennt,  
das Christentum als harte Sünden kennt, -*

*die Feßler, die der Gnade Macht verneinen –  
Bin ich von ihnen freier als ich war,  
so dank ich diesem letzten halben Jahr ...*

*XLIX. – DÉLIVRANCE*

Depuis des semaines, mes mains et mes pieds sont libres d'entraves. Je ne pourrais même plus dire si j'en ai porté longtemps ou peu de jours, si je devrai en porter de nouveau.

Elles m'ont appris que d'autres chaînes sont plus lourdes à endurer et aussi à dénouer. Désirs, souhaits, qui, nés chez l'enfant, persistent sous le regard de l'homme et la dureté du vieillard :

Les grands liens qui pétrifient le cœur, les joies de la vie, comme les appelle Bouddha, que le christianisme tient pour des péchés graves,

les liens qui privent la grâce de son pouvoir, j'en suis plus affranchi que jadis, et c'est ce dont je rends grâce à ces six derniers mois...<sup>129</sup>

De manière semblable, le sonnet consacré aux détenus qu'il voit marcher dans la cour de la prison dans « Rundmarsch der Gefangenen » devient une réflexion sur la lucidité individuelle, évoquée au travers d'un prisme pictural à partir du souvenir d'un tableau de Van Gogh ; c'est comme si en mêlant les différentes circonstances, les différentes époques, Haushofer cherchait à tirer un sens du présent non dans son immédiateté, mais dans sa continuité. La dimension de journal intime de ses sonnets est ainsi transcendée par la construction de la circonstance, qui cesse d'être univoque, pour se raccorder à l'ensemble d'une vie – réflexions, souvenirs, goûts – que le prisonnier n'a guère d'autre occupation que de résumer, dans l'inactivité de sa captivité.

L'observation du quotidien jusque dans ses moindres détails devient donc un point de départ, et constitue l'un des principaux moteurs – avec la fable, la méditation historique et la tension vers autrui – des *Moabiter Sonette*. Amelie Ihering va jusqu'à suggérer que la forme du sonnet elle-même est liée à la position d'observateur de la vie emprisonnée qu'adopte Haushofer.

<sup>129</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp72-73 (traduction J. RÉBERTAT).

*Die Formstrenge der Gattung mag auch Haushofers persönlicher Neigung zum Beobachten und Befolgen von Gesetzmässigkeit entgegengekommen.*<sup>130</sup>

Ce positionnement du poète en *Beobachter*, en observateur neutre, comme hors de lui-même, n'apparaît qu'épisodiquement dans ces sonnets où une lucidité froide quant au sort qui attend leur auteur côtoie des souvenirs ou des méditations sur la culpabilité du régime nazi, et de ceux – poète compris – qui ont travaillé à ses côtés.

Les deux niveaux de réflexion, matériel et trivial d'une part, géopolitique et moral de l'autre, peuvent tout à fait être liés et ordonnés par la forme. Ainsi la dynamique du sonnet accompagne-telle de manière très univoque le cheminement de la pensée dans « Geräusche », qui partant des bruits de l'extérieur parvenant au captif construit un espoir de paix, selon une progressivité qui correspond à la répartition strophique et typographique du sonnet :

X. – GERÄUSCHE

*Von außen drückt durch schlecht gefügte Scheiben  
ein kalter, winterlicher Hauch herein  
und bringt in meiner Zelle Sondersein  
Geräusche, die dem Krieg verbunden bleiben.*

*Den Schritt der Wache wie den Marschgesang,  
der nahen Schienen fauchendes Geschiebe,  
der Waffenwerke polterndes Getriebe,  
der nächtlichen Sirenen wüsten Klang.*

*Geräusche, die der Zeit noch gültig sind.  
Wie hör' ich Tag für Tag Motoren dröhnen,  
wie spärlich manchmal eine Glocke tönen!*

*Doch ahnt ein Winter schon den Frühlingwind.  
Es kommt der Tag, wo die Motoren schweigen,  
und Frieden läuten wird ein Glockenreigen.*

X. – BRUITS

Pénétrant par les vitres mal jointes,  
le souffle glacé de l'hiver  
apporte dans la solitude de ma cellule  
des bruits qui restent associés à la guerre :

Le pas de la sentinelle comme la chanson de marche,  
le roulement haletant du chemin de fer voisin,  
le vacarme percutant de la fabrique d'armes,  
le mugissement rageur des sirènes nocturnes.

Bruits qui s'accordent bien à l'époque.  
Jour après jour, j'entends gronder les moteurs,  
et parfois une cloche tinter à coups espacés.

Mais tout hiver pressent les brises du printemps :  
un jour viendra où les moteurs feront silence  
et où les carillons à la volée sonneront la paix.<sup>131</sup>

Ici, le huitain distribue l'annonce des bruits et leur nature dans les quatrains, le second étant lui-même composé d'un type de son par vers, tandis que le sizain cherche à prendre du recul sur la pure perception, en leur attribuant une valeur militaire au premier

<sup>130</sup> Amelie IHERING, « Albrecht Haushofers literarisches Werk », dans HAIGER, Ernst, IHERING, Amelie, VON WEIZSÄCKER, Carl Friedrich. *Albrecht Haushofer*. Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 2002, p.115 (« La sévérité formelle du genre [sic] peut aussi avoir rencontré le penchant personnel de Haushofer à l'observation et au respect de la légalité », traduction personnelle).

<sup>131</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp20-21 (traduction J. RÉBERTAT).



tercet typographique avant que le dernier, la cloche, n'appelle au second tercet typographique le « Glockenreigen » de la paix – que Haushofer n'entendra pas.

Sur un motif de départ semblable – les bruits du dehors qui parviennent, réels ou souvenirs, au prisonnier dans sa geôle – Jean Cassou tisse un tout autre type de progression :

*Bruits lointains de la vie, divinités secrètes,  
trompe d'auto, cris des enfants à la sortie,  
carillon du salut à la veille des fêtes,  
voiture aveugle se perdant à l'infini,*

*rumeurs cachées aux plis des épaisseurs muettes,  
quels génies autres que l'infortune et la nuit  
auraient su me conduire à l'abîme où vous êtes?  
Et je touche à tâtons vos visages amis.*

*Pour mériter l'accueil d'aussi profonds mystères,  
je me suis dépouillé de toute ma lumière :  
la lumière aussitôt se cueille dans vos voix.*

*Laissez-moi maintenant repasser la poterne  
et remonter, portant ces reflets noirs en moi,  
fleurs d'un ciel inversé, astres de ma caverne.<sup>132</sup>*

Dans ce sonnet, qui est l'un des plus importants du recueil de Cassou et sur lequel il faudra revenir, le dépassement thématique du huitain par le sizain permet au poète d'opposer d'une part les bruits au huitain et leur précipité au sein de l'intériorité lyrique au sizain, et d'autre part les mouvements opérés par les bruits – de l'extérieur vers la geôle – et le poète, qui passe d'une descente au fond du gouffre à une sortie spirituelle qui s'apparente à une résurrection et qu'il faudra évoquer au sujet du pouvoir orphique du sonnet.

Chez Cassou, la déréalisation des bruits est effectuée dès la fin du premier quatrain – avec l'hypallage attribuant à l'adjectif « aveugle » à la voiture plutôt qu'au poète qui l'entend sans la voir – qui amène le second à une adresse aux sons en tant qu'entités magiques, abstraites, permettant au poète de dépasser très rapidement le point de départ du sonnet. Là où Haushofer confine bien souvent le sonnet à une articulation tardive entre anecdote poignante et méditation très générale, Cassou joue plus volontiers la carte de la dimension symbolique, et Aragon prévient à son propos qu'il ne faut pas s'attendre à trouver dans ses sonnets un reportage, fût-il à la première personne :

---

<sup>132</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50.

*Enfin du reportage au symbole, le poète est pressé par des gens avides de leur donner ce qu'ils imaginent, et il arrive pour cela, et à proportion de la grandeur inattendue de ses desseins obscurs, qu'il les déçoit atrocement.*

*Si vous attendez du poète dont je parle, ou la poésie des prisons ou la description de cette vie qu'on y mène, des clameurs comme il en monte des oubliettes murées, vous resterez ces sonnets dans les mains, comme des enfants avec de beaux coquillages qui ne savent y écouter le bruit de la mer.<sup>133</sup>*

Cassou s'intéresse à l'essence de l'humanité révélée par la contrainte, à l'expérience humaine à la première personne plutôt qu'à l'historique de ce « je », qui relève du monde du rite plutôt que du réalisme carcéral.

Quant à Caproni, il se détache nettement de ces deux poètes, sans doute parce que l'oppression qui l'entoure relève encore du spirituel, et non du physique, au moment d'écrire les « Sonetti dell'Anniversario ». L'apport biographique dans ceux-ci n'est que très relatif : si le poète a bien perdu la fiancée, aimée durant la jeunesse, il s'est depuis marié, et ne l'appelle jamais « aimée » dans un sens qui pourrait laisser croire à une persistance de l'amour : la chaleur de la main est « amato », au sonnet XII, dans le passé, et la suite du sonnet présente l'amour du côté de la femme qu'il voit « eccedere in amore / disilluso e lontano »<sup>134</sup>, s'engager trop avant dans un amour désillusionné et lointain.

Ce n'est pas pour rien que le rapport entre le poète et la fiancée est celui, au sonnet X, du « disamore »<sup>135</sup>, d'un désamour littéral, d'un dé-aimer, tant le mot italien, rare, relève de la création verbale. Cette sortie de l'amour ne peut être comprise que comme rupture des liens : à défaut de connaître les détails de la relation entre le poète et sa fiancée, desquels l'excès d'engagement ne livre qu'une référence vague, il faut bien supposer que c'est la mort qui provoque cette fin de l'amour.

Sans doute est-il donc prudent de ne pas superposer directement le parcours amoureux du poète italien aux fragments de vie évoqués dans ces sonnets : l'amante n'y est jamais nommée, et au moins deux dimensions semblent s'y confondre : la vie en Ligurie et celle à Rome, entremêlés en niveaux de souvenir indistincts, tant ce qui intéresse Caproni n'est pas de composer une biographie en poèmes.

---

<sup>133</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, pp 33-34.

<sup>134</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.108.

<sup>135</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.106.

Surtout, il va encore plus loin que Cassou dans la tension universalisante : ses sonnets ne se fondent que sur des souvenirs flous, ne renvoyant jamais à un événement précis. Les quelques situations humaines qui fondent le développement – le bruit de trompettes d’enfants sur la plage dans le deuxième sonnet, des voix de femmes près de théâtres vides dans le onzième – renvoient au souvenir, et leur présence se dissipe rapidement dans le mouvement du souvenir de la fiancée, ou de la jeunesse du poète durant laquelle il l’a connue. L’allégorie surimprimée sur les paysages leur ôte leur valeur de réel, quoique leur réalité soit exprimée en des termes de sensations – chaleur, voilement de la lumière – mais qui relèvent elles aussi d’une allégorie de l’esprit humain pris par le deuil, ou l’oubli progressif de l’être autrefois aimé.

Cette abstraction hors du présent relève d’une certaine forme de paradoxe : en dépit du titre du recueil où se trouvent les « Sonetti dell’Anniversario », *Cronistoria*, et de la connotation calendaire que revêt le substantif « anniversario » en italien, ses sonnets, quoiqu’entièrement composés à la première personne ne donnent pas lieu à un commentaire des circonstances, mais uniquement à une réflexion sur la mortalité humaine, à partir d’une « fidanzata » qui n’est pas nommée.

On notera à ce propos qu’aucun des trois poètes ne donne de nom à l’aimée, fût-il codé à la façon d’un *senhal* ou d’une allusion mythologique : à l’inverse de Montale ou Desnos durant cette même Seconde Guerre mondiale où de nombreux poètes ravivent une tradition galante héritée de la Renaissance – et qui est celle qui influence considérablement Caproni ou Cassou – ces trois poètes confrontés à une angoisse existentielle témoignent d’une forme de retenue biographique, étonnante à l’aune de leur détresse effective.

Il s’agit ainsi moins de sonnets de circonstances – même si Haushofer donne le plus dans le genre du poème de circonstances, commentant le présent – que de poétiques qui s’expriment, qui ne peuvent s’exprimer que dans le cadre très particulier de circonstances ; on pourrait dire, à voir la convergence entre les auteurs étudiés ici, que la Seconde Guerre mondiale, avec la conjonction des régimes totalitaires multipliant les enfermements, de la captivité militaire, et de la nécessité de recourir à des formes connues, constitue en fait des circonstances du sonnet.

C'est ce qu'Aragon relève à raison, à propos de la forme, qui en 1954 ouvre sa défense du sonnet, qu'il essaie de réhabiliter, en évoquant son histoire illustre, à propos des XVI<sup>ème</sup> et premier XVII<sup>ème</sup> siècles, durant lesquels le sonnet s'avère

*le format dont tous avaient besoin, gentilshommes de campagne entre leurs chevauchées pour ou contre le roi, opposants réduits à la guerre de partisans, esprits de progrès contraints à ruser avec censures et inquisitions, (...) prisonniers retournant dans leurs têtes les rêves qui leur donnaient barre sur les geôliers. Oui, le sonnet est propre à ce travail mental, sans papier parfois, dans les conditions les pires d'un siècle d'intrigues (...)*<sup>136</sup>

Aragon se défend ensuite de dresser ici le portrait du XX<sup>ème</sup> siècle, mais non seulement il déconstruit cette défense en proposant<sup>137</sup> ensuite que Garnier se soit tourné vers l'Antiquité pour parler de son temps, mais surtout, la référence à la composition mentale fait trop directement songer à Cassou pour ne pas évoquer, sinon une description oblique, du moins un parallèle, un retour contemporain et rendu contemporain des modalités du sonnet dans leur plus grande extension.

L'auteur de « Du sonnet » se trompe simplement en pensant que le sonnet peut persister à alimenter un « développement dialectique de la poésie française » dans « la conciliation des formes traditionnelles du poème, formes fixes, et du contenu national changeant »<sup>138</sup>. La forme, employée mais passée au deuxième ou troisième plan durant l'entre-deux-guerres occidental – se référer à l'introduction pour les exceptions mineures, et l'exception majeure de l'Allemagne – semble ne pouvoir survivre telle quelle à la disparition, en Europe occidentale, de ces circonstances sonnettiqes, des conditions précises au sein desquelles le sonnet connaît une floraison d'ordre vital : après Cassou et Haushofer, il faudra attendre Jacques Roubaud – qui commence sa trajectoire poétique sous l'égide du poète communiste, avant de s'en détacher – pour qu'un poète français de premier ordre recoure à la composition de sonnets de mémoire ; non seulement sa nécessité vitale n'est pas avérée, mais de plus, le poète et oulipien sort sa poésie d'un champ explicitement politique.

---

<sup>136</sup> ARAGON, « Du Sonnet », dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les écrivains réunis, 1954, pp 65-66.

<sup>137</sup> ARAGON, « Du Sonnet », pp 68-69.

<sup>138</sup> ARAGON, « Du Sonnet », p.72.

### I – 1.3. Un « je » en danger de mort, entre lyrisme et vie réelle

En 1942, étudiant la poésie d'une guerre qui fait rage, Jean Starobinski propose que ce que Jouve appelle « contraction du temps historique dans le temps personnel », régisse depuis Rimbaud et Baudelaire l'écriture poétique des années 1939-1945, en partie au nom de l'efficacité d'une poésie en lutte<sup>139</sup>, en partie à la lumière de l'ampleur mondiale du conflit, qui occupe tous les champs de la vie et de l'esprit conjointement. Quelques éléments communs aux sonnets de Cassou, Haushofer et Caproni permettent encore d'expliquer le recours biographique à cette forme : sa brièveté en fait un cadre approprié à l'évocation d'une brève anecdote, et permet d'isoler d'un élément de la vie – l'isoler à cause de la pauvreté du quotidien des prisons, où les événements sont rares et en prennent d'autant plus d'ampleur, ou bien au contraire de manière à tenter de démêler le chaos des faits comme chez Caproni – un élément que la poésie va ensuite chercher à analyser, à creuser, à justifier.

Il ne s'agit pas que d'explorer les circonstances, mais bien d'affirmer la survie d'un « je » lyrique que celles-ci menacent dans sa source qu'est le réel. L'angoisse existentielle est en effet la dernière des circonstances à évoquer, qui ont présidées à la composition : si Haushofer semble résigné à la probabilité d'une exécution – ainsi que la plupart des conjurés arrêtés par la Gestapo – Cassou, lui, est au secret militaire, complètement coupé du monde, et enfermé dans la cellule des condamnés à mort. Il raconte dans *La Mémoire courte*, son essai, semi-pamphlet politique et semi-méditation sur la culture d'après-guerre, les conditions qui président à sa composition de mémoire :

*Peu à peu la police vichyssoise avait épinglé tout le réseau et nous avait mis au secret. Secret relatif, car les prisons étaient terriblement achalandées, il n'y avait plus de place, il fallait bien entasser, à deux, quelquefois à trois, ces prévenus du régime secret. On nous mit ensemble, Bernard et moi, dans une bauge qui, en temps régulier, était la cellule des condamnés à mort. Le secret consistait seulement en ce qu'on ne nous sortait de là que pour nous permettre, à la cloche du matin, de nous laver le bout du nez à un abreuvoir de la cour et de vider notre tinette ; nous n'avions même pas droit à la promenade en rond dans la cour, encore moins aux visites, à la correspondance, ni à la lecture, ni à l'écriture. C'est là que, la nuit venue, c'est-à-dire un peu plus d'obscurité, sur ma paillasse et au lieu de dormir, je composai mes sonnets. Le reste du temps, pendant ces trois mois d'hiver glacial, j'entretins avec Bernard ce compagnonnage fraternel auquel peuvent atteindre deux hommes absolument dépouillés.<sup>140</sup>*

<sup>139</sup> Jean STAROBINSKI, « Introduction à la poésie de l'événement », dans *La Poésie et la guerre, chroniques 1942-1944*. Carouge, Zoé, 1999, pp13-14.

<sup>140</sup> CASSOU, Jean. *La Mémoire courte*. Paris, Minuit, 1953, pp85-86.

Il faut bien lire, sous l'euphémisme qu'emploie cet administrateur devenu combattant par la force de la guerre, la menace planant chaque nuit d'un réveil à l'aube, pour une exécution sommaire : le « secret » n'est pas seulement celui du régime du secret militaire, ni même celui de la mémoire individuelle, thématique mais non réel puisque Cassou partage sa cellule, mais bien celui de l'humanité poussée dans ses derniers retranchements, pour qui la nuit ne signifie qu'« un peu plus d'obscurité ».

Dans ce contexte, qui dans ses fondements philosophiques n'est pas forcément différent de l'atrocité concentrationnaire<sup>141</sup> – emprisonnement dans un lieu de privations terribles et coupé du monde, régi par des règles inconnaissables, où la mort menace sans cesse sans que l'on sache quand elle viendra – la composition de sonnets, forme rassurante par ses règles justement connues constitue un rite qui rend du sens à une vie que la captivité lui nie.

Ce rite fait songer à la discussion des rituels, notion-clé de socio-psychologie, opérée par Primo Levi dans l'un des passages les plus forts de *Se questo è un uomo* : le déporté italien voit un homme, Steinlauf, se lever chaque matin avant le réveil pourtant affreux, et même dans des températures négatives procéder à une toilette énergique.

*Più ci penso, e più mi pare che lavarsi la faccia nelle nostre condizioni sia una faccenda insula, addirittura frivola : un' abitudine meccanica, o peggio, una lugubre ripetizione di un rito estinto. (...) Ma questo ne era il senso, non dimenticato allora né poi : che appunto perché il Lager è una grand macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare ; che anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza : e che per vivere è importante l'sforzarci di salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà.<sup>142</sup>*

On peut proposer que la composition régulière de sonnets, de mémoire chez un homme privé de tout sauf de sa mémoire, ou sur un carnet chez un homme qui doit le cacher,

---

<sup>141</sup> Les différences, notables, du travail forcé, de la délégation de l'autorité à d'autres prisonniers, de la taille du lieu d'emprisonnement, relèvent d'une question d'ampleur de l'horreur, non de sa nature. Si l'on choisit, avec Raul Hillberg, de considérer que les camps de concentration ne sortent pas de nulle part, mais qu'au contraire chacune de leurs composantes est nettement identifiée, connue, préalablement pratiquée, alors l'épreuve – courte, mais non dénuée de désespoir – de Cassou peut être, non pas assimilée, mais comparée à celle de l'univers concentrationnaire.

<sup>142</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo* (1947), dans *Opere*, t.1. Turin, Einaudi, 1987, p.35 (« Plus j'y pense et plus je me dis que se laver la figure dans des conditions pareilles est une activité absurde, sinon drôle : la lugubre répétition d'un rite révolu. (...) Mais le sens de ses paroles, je l'ai retenu pour toujours : c'est justement, disait-il, parce que le Lager est une monstrueuse machine à fabriquer des bêtes ; puisque même ici il est possible de survivre, nous devons vouloir survivre, pour raconter, pour témoigner ; et pour vivre, il est important de sauver au moins l'ossature, la charpente, la forme de civilisation », traduction Martine SCHRUFFENEGGER, *Si c'est un homme* (1987-1990), Paris, Julliard / Pocket, 2000, p.42).

relève de ce genre de rites de perpétuation d'une « forma della civiltà », appliqués à l'esprit. C'est ce que suggère Aragon, selon qui

*Le poème est pour lui l'effort surhumain d'être encore un homme, d'atteindre à ces régions de l'esprit et du cœur que tout autour de lui nie et diffame.*<sup>143</sup>

Cassou, qui emploie un langage bien plus modeste dans la présentation qu'il livre à l'édition de 1962 de ses sonnets, ne dit sous l'euphémisme et la motivation technique pas autre chose, lorsqu'il rappelle brièvement sa détention, mentionnant au passage Fernand Bernard, membre du groupe Bertaux en ayant dénoncé – sous la torture – les membres et mort héroïquement en 1944, en représailles de la révolte de la prison d'Eysses qu'il a contribué à organiser, et à laquelle participe le jeune résistant et futur Nobel de Physique Georges Charpak :

*Dès la première nuit j'entrepris, pour passer le temps, de composer des sonnets dans ma tête, cette forme de prosodie me paraissant la mieux appropriée à un pareil exercice de composition purement cérébral et de mémoire.*<sup>144</sup>

Dans ces circonstances, le sonnet n'est sans doute plus seulement une manière de « passer le temps », selon le mot minimaliste de Cassou : on devine, sous le recul et le désir de ne pas se présenter en héros, l'urgence de la situation, et de la composition commencée « dès la première nuit », et de nuit uniquement, moment d'angoisse et d'attente de la mort – Cassou ne répète pas ici ce qu'il précise dans *La Mémoire courte*, que sa cellule est celle des condamnés à mort – que mettent en scène bien des sonnets de la séquence.

Quant à Caproni, il donne aux « Sonetti dell'anniversario » un titre qui évoque bien sa vie réelle : cette commémoration – l'« anniversario » titulaire – consistant en souvenirs d'une aimée morte qui ne va pas sans évoquer Olga Franzoni, la fiancée du poète, décédée en 1936.

Au moment de son engagement partisan, le poète a déjà composé les « Sonetti dell'anniversario », centrés sur la seconde crise, qui est une crise à retardement, rejouée par ou dans la poésie : la célébration de la mort de sa fiancée Olga Franzoni, décédée en 1936,

---

<sup>143</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, pp 33-34.

<sup>144</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.41.

mais composés après le début du conflit – en 1942 pour la majorité d’entre eux, sauf le quinzième, et probablement le dernier, qui sont de 1943 ; les cinquième et neuvième ne sont pas datés mais sont contemporains des autres ; la première apparition du seizième date de 1953, tandis que le dix-septième a été composé en 1954.

Encore le terme de crise doit-il être nuancé : dans la femme évoquée par les « Sonetti dell’Anniversario », quoique ceux-ci relèvent certes d’un lyrisme nettement ancré dans la biographie, se confondent probablement plusieurs figures féminines, Olga et Rina, épouse de Caproni depuis 1935 ; sans doute la crise est-elle ici une crise de la réminiscence plutôt que de la peine, du resurgissement du souvenir plutôt que du deuil au présent – ce qui demeure néanmoins une certaine définition du deuil. Dans son recueil de récits *Il Labirinto*, « Il gelo della mattina », composé en 1949 et évoquant la Résistance, voit le partisan Pietra superposer sans cesse à l’image d’Ada, une informatrice suspecte venue le dénicher dans la montagne, celle d’une jeune fille rencontrée dans sa jeunesse et qui a disparu de sa vie le lendemain du jour où ils ont enfin fait l’amour ; le labyrinthe titulaire y est autant celui, moral, du soupçon et du jugement, que celui, lyrique de la mémoire, et la disparition de jeune fille passée dans un au-delà-des-monts appelle symboliquement celle d’Olga, dans cette nouvelle où la montagne est lieu où s’approcher de la mort.

Ces sonnets, qui traitent justement de l’anniversaire d’une mort – « anniversario » a le sens d’anniversaire, non de quelqu’un mais d’un événement, ici du décès d’une femme – ont des enjeux comparables à ceux de Haushofer et Cassou, quoique les circonstances de leur écriture soient moins tragiques : l’anniversaire de la mort de la « fidanzata così completamente / morta »<sup>145</sup> évoquée à l’ouverture provoque un resurgissement de la mort elle-même, qui n’a de cesse, dans la séquence, de déborder hors du souvenir de l’aimée pour envahir le « je » lyrique.

Quelle que soit la position critique que l’on adopte face à ces sonnets si essentiellement liés aux personnes qui les ont composés, il n’en demeure pas moins que les poètes s’y présentent dans une situation de détresse extrême, qui force à considérer la séquence comme une réponse à ce péril mortel : la poésie devient ce que J. Roubaud appelle « une sorte de *self-defense* »<sup>146</sup>, un accompagnement de la captivité – même dans la mort –

---

<sup>145</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.97 (traduction Jean-Yves MASSON, *L’Œuvre poétique*, p.114).

<sup>146</sup> Jacques ROUBAUD, *Poesie* : , p.417.



par la poésie, sous peine de voir la vie capituler devant l'absurdité que lui impose le système concentrationnaire, dont les prisons de Cassou et Haushofer ne sont que des variantes plus supportables.

Semprun illustre bien cette ambivalence, qui assigne à la poésie autant une force vitale – le *Lied* de la Lorelei de Heine – que funéraire, lorsque narrant<sup>147</sup> la mort de Maurice Halbwachs à Buchenwald, il l'accompagne d'une récitation de « Le Voyage », de Baudelaire.

Les témoignages de ce genre abondent : ainsi, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, dans *La Traversée de la nuit*, dresse un parallèle saisissant avec la récitation, au camp de Royallieu par lequel transitent les déportés – et où Desnos compose son dernier poème connu, un sonnet – de poèmes conçus au secret par une de ses compagnes<sup>148</sup> :

*Bella, d'une famille de diplomates, sortait de plusieurs mois au secret. Elle nous récitait des poèmes composés dans sa cellule de Fresnes en secouant sa belle chevelure noire.*<sup>149</sup>

On verra comment Cassou emploie le sonnet pour accompagner la mort qui plane sur ses jours ; le plus important est de noter à quel point, même confrontée à celle-ci, l'humanité a recours à la récitation de mémoire.

On connaît l'anecdote, racontée<sup>150</sup> par Robert Antelme, de déportés français se récitant des morceaux de poèmes à Buchenwald comme si toute la parole en dépendait ; de la suite de cet épisode, qui est que d'autres déportés pourtant peu enthousiastes envers ce projet intellectuel, interpellent du fond du baraquement en criant « Plus fort ! », Yves Bonnefoy, dans ses réflexions éparses et foisonnantes sur la poésie, en tire comme conclusion la nécessité de repenser la poésie non comme ensemble de signes liés, mais comme parole existentielle en tant que telle, fût-elle fragmentée, mal mémorisée ou dite :

*Dans ce cas, encore beaucoup de texte se perd, mais faut-il conclure que, telle qu'elle a été, la réception de ce poème ne serait pas suffisante ? Qu'elle n'a pas apporté à ces êtres malheureux ce que le poète lui-même aurait jugé l'essentiel ? Et il y a ces moments, dans l'existence, où, s'engageant à un avenir, partageant cette décision avec d'autres êtres, on cite des vers, c'est-à-dire un simple fragment, pour faire entendre d'un coup quelque chose de complexe et d'obscur qu'autrement on ne saurait dire.*<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie* (1994). Paris, Gallimard, 1996, pp37-38.

<sup>148</sup> On peut supposer qu'il s'agit là d'un équivalent à l'œuvre de Cassou, mais je n'en ai pas trouvé trace durant ces recherches.

<sup>149</sup> DE GAULLE-ANTHONIOZ, Geneviève. *La Traversée de la nuit* (1998). Paris, Seuil, 2001, pp65-66.

<sup>150</sup> ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine* (1947 ; 1957). Paris, Gallimard, 1957, p.204.

<sup>151</sup> BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris, Mercure de France, 1991, p.226.

Il ne faut pas considérer cet éloge de la poésie au-delà de son morcellement comme une croyance magique, mais bien une communauté de destins humains : la récitation importe, dans la composition de poésie au cœur du *dürftiger Zeit* de la captivité – et Cassou partage sa cellule, et ses poèmes, avec le compagnon de résistance même qui l’a dénoncé, sous la torture, ce qui donne une idée de la fraternité essentielle qui se joue alors dans la communauté des mots et la construction partagée de la mémoire.

Cette fragmentation, appliquée au souvenir du sonnet, se trouve chez Cassou, dont on verra qu’il réemploie des morceaux de vers, de rimes, d’imaginaires empruntés à des poèmes connus, lus un jour ou sus par cœur ; de manière plus intéressante, elle joue également dans la composition même de sonnets, chez un autre poète déporté, Jean Cayrol (1910-2005), qu’il faut brièvement évoquer ici.

L’un des témoins les plus fameux de l’horreur la plus pure, ce résistant, déporté en 1942 au camp autrichien de Mathausen-Gusen, réussit non seulement à survivre, mais également à composer, au moyen de mines de plomb et de feuillets dissimulés tant bien que mal, des poèmes. Ceux-ci, composés en 1944-1945, alors que Cayrol est muté dans un atelier où il peut resquiller dangereusement afin de jeter sur le papier des vers épars, sont pour certains perdus – Cayrol en recevra en 1955, envoyés par un expéditeur allemand anonyme – et pour d’autres publiés dès 1946 par P. Seghers dans *Poèmes de la nuit et du Brouillard*, du nom de l’opération *Nacht und Nebel*, du nom du décret de 1941 interdisant toute procédure légale aux opposants actifs aux forces armées allemandes.

Le recueil, dédié à Aragon, s’ouvre sur une citation du dix-septième des *Sonnets* de Shakespeare :

*Who will believe my verse in time to come  
if tt [sic] were filled with your most high deserts.*<sup>152</sup>

Il se trouve ainsi sous un double patronage formaliste, mais, tout comme les vers de Shakespeare évoquent l’indicible qui se trouve dans le cœur des hommes, la dédicace (« POUR ARAGON ces poèmes du Seuil ») n’évoque pas un conformisme politique, chez ce poète catholique, mais bien plutôt le témoignage d’un homme revenu des enfers.

---

<sup>152</sup> CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris, Seghers, 1946, p.8.

Des poèmes comme « Camp de Gusen », qui évoque le poète dans un paysage infernal, le « Chant funèbre à la mémoire du révérend Père Jacques », mort à Gusen, ou le « Chant funèbre à la mémoire de Jean Gruber »<sup>153</sup>, un prêtre autrichien torturé pour avoir nourri secrètement des Français, situent nettement *Poèmes de la Nuit et du Brouillard* dans un cadre de mort omniprésente. Les deux noms – en allemand *Nacht und Nebel* – évoquent en français un contexte de vague et d'inconnu qui correspond tristement à l'absence de nouvelles des déportés données à leurs proches, prévue par les décrets hitlériens de 1941 ; dans le recueil de Cayrol, qui les reprend dans son titre, c'est à un environnement infernal, à une épreuve de la mort, qu'ils renvoient.

On trouve dans ce recueil de fortune de nombreux sonnets, comportant parfois douze ou quinze lignes, tel celui-ci, qui illustre bien le péril planant sur le « je » réel et lyrique :

*Temps nouveaux*

*C'est maintenant le temps des herbes sur les ruines  
la pluie noire arrachée au drame  
les lauriers les plaies divines  
c'est maintenant le temps des promeneurs solitaires que je réclame*

*C'est maintenant le temps de la vraie peur des poètes  
dans les bois les yeux bleus de la terre  
des mains du beau temps sur les genoux d'une mère  
c'est maintenant le vent qui dort un peu après la fête*

*C'est maintenant la voix des lilas sur Paris  
les vergers en feu tout sifflant d'enfants  
le hasard le premier mort de la paix qui sourit*

*voici venir le temps des libertés en sang.*<sup>154</sup>

Le plus notable dans ce sonnet est son interruption. Cette réduction à douze vers peut aussi bien être voulue – on trouve des antécédents<sup>155</sup> dans l'histoire du sonnet – qu'imposée par les circonstances : la composition clandestine de poèmes impose certaines conditions d'irréalisation, et l'on sait que Cayrol perd beaucoup de ses œuvres lors de l'évacuation du camp, dont certaines lui seront, des années plus tard, envoyées anonymement depuis l'Allemagne.

---

<sup>153</sup> Jean CAYROL, *Poèmes de la nuit et du brouillard*, respectivement pp 59-60, 84-94 et 77-84.

<sup>154</sup> CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris, Seghers, 1946, p.33.

<sup>155</sup> Dans une perspective ludique, mais sous des plumes aussi différentes que celle de Tristan L'Hermite pour le « Sonnet inachevé », ou Natalie Barney pour le « Portrait inachevé ».

Ce sonnet dédié à de bien tristes « Temps nouveaux » qui sont ceux « de la vraie peur des poètes » met en scène à la fois la dévastation, et la perspective d'un remède : c'est l'image initiale de « l'herbe sur les ruines ». La conclusion même de ce sonnet convient tout à fait à sa dynamique et ses thématiques : les « libertés en sang » sont à la fois ce pour quoi Cayrol se bat poétiquement, et ce qui l'amène à se battre. Écrire dans l'enfer terrestre de la déportation, c'est à la fois affirmer une liberté présente, même blessée, et chercher à affirmer une liberté future au-delà des blessures. Dans une conférence de 1947, Cayrol identifie ainsi la poésie à un acte de résistance, et de lutte au sens militaire :

*Dans cette utopie du mal, il fallait que certains prennent la responsabilité de sauver envers et contre tout ce patrimoine du Verbe et de la Bonne Nouvelle. Et c'est ainsi que la poésie s'est réincarnée, a repris chair et sang, s'est identifiée avec l'homme. Ce fut cette levée en masse des armes de lumière contre les armes des ténèbres, le dernier carré de l'honneur des poètes.<sup>156</sup>*

Les métaphores militaires (« dernier carré », « levée en masse », « armes de lumière contre les armes des ténèbres ») appliquées au « patrimoine du Verbe » traduisent bien cet usage de la poésie – parmi laquelle de nombreux sonnets – se défendant elle-même.

Le parallèle avec les sonnettistes du passé – Shakespeare, ici, devenu au fil du XX<sup>ème</sup> siècle l'un des emblèmes majeurs de la forme (cf IV- 3.1.) – renforce cette idée de *self-defense* par la poésie que propose Jacques Roubaud. Le pouvoir mémoriel de la forme ne sert pas qu'à donner un sens à son emploi, ou à l'irriguer de références, mais également, plus profondément, à affirmer la capacité de survie de la poésie, même alors qu'on pourchasse les poètes ; il faut noter que le sonnet XVII de Shakespeare, dont les deux premiers vers donnent leur épigraphe au recueil, se finit sur une évocation de la mortalité de l'être, et sur une double survie du jeune homme : à travers sa descendance, et dans la poésie.

Pour Haushofer, enfin, il faut ajouter une dimension à l'écriture de poèmes dans l'attente captive de la mort, dimension particulière à un Allemand vivant sous le régime nazi, et qui explique en partie l'usage à la forme spécifique du sonnet.

---

<sup>156</sup> Jean CAYROL, « "La poésie vivante" : figurations du sujet lyrique », dactylogramme corrigé, I.M.E.C., CAY 22, feuillet 7, cité par Élodie BOUYGUES, « Être poète à Mathausen : figurations du sujet lyrique » dans « *Les mots sont aussi des demeures* », *Poétiques de Jean Cayrol*, dir. Peter KUON, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p.17.

Pour lui, la *self-defense* dont parle J. Roubaud ne relève pas uniquement de l'occupation de l'esprit hanté par la mort, comme Cassou, mais également d'un sondage de sa propre conscience, chez cet Allemand lié par bien des côtés au nazisme même qu'il réprovoque et qui le condamne. Cette exploration intérieure est approfondie, et régulière à défaut d'être méthodique – les sonnets s'enchaînent par thèmes et associations d'idées. Il exonère ainsi son frère, emprisonné en même temps que lui par un régime rendu paranoïaque par le complot du 20 juillet, et accuse son père, géopoliticien inspiré par Gobineau, qui durant l'entre-deux-guerres infléchit le racialisme dont il teinte sa discipline vers le service du matérialisme raciste des nazis, qu'il fréquente et dont il devient l'un des principaux soutiens idéologiques et universitaires :

XXXVII. – DER VATER

*Ein tiefes Märchen aus dem Morgenland  
erzählt uns, daß die Geister böser Macht  
gefangen sitzen in des Meeres Nacht,  
versiegelt von besorgter Gotteshand,*

*bis einmal im Jahrtausend wohl das Glück  
dem einen Fischer die Entscheidung gönne,  
der die Gefesselten entsiegeln könne,  
wirft er den Fund nicht gleich ins Meer zurück.*

*Für meinen Vater war das Los gesprochen.  
Es lag einmal in seines Willens Kraft,  
den Dämon heimzustoßen in die Haft.*

*Mein Vater hat das Siegel aufgebrochen.  
Den Hauch des Bösen hat er nicht gesehn.  
Den Dämon ließ er in die Welt entwehn.*

XXXVII. – MON PÈRE

Une légende profonde de l'Orient  
nous conte que les esprits de la puissance du mal  
sont tenus captifs dans la nuit marine  
scellée par la main prudente de Dieu,

jusqu'à ce que le sort, une fois par millénaire,  
accorde à un seul pêcheur le pouvoir  
de briser leurs entraves,  
s'il ne rejette pas aussitôt son butin à la mer.

Pour mon père, le destin avait parlé.  
Il dépendit une fois de lui  
de repousser le démon dans sa geôle.

Mon père a brisé le sceau.  
Il n'a pas senti le souffle du Malin.  
Il a lâché le démon par le monde.<sup>157</sup>

De plus, chez ce géographe hanté par les ambiguïtés morales, sous le nazisme, de la notion de service de l'Etat, il est possible que la piste proposée par A. du légalisme, « Befolgen von Gesetzmässigkeit »<sup>158</sup>, recoupant l'usage de la forme, participe de cette auto-défense. La rigidité du sonnet tel que l'emploie Haushofer – dans sa forme élisabéthaine – et son absence de variations s'accordent incontestablement avec son respect des lois et des codes, que sur le plan politique se trouvent synthétisés par l'État, qu'il a lui-même trahi en participant lointainement au coup d'État du 20 juillet.

<sup>157</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp56-57 (traduction J. REBERTAT).

<sup>158</sup> Amelie IHERING, « Albrecht Haushofers literarisches Werk », p.115 (« respect de la légalité », traduction personnelle).

Il développe explicitement ce cas de conscience dans l'un des plus dérangeants de ces poèmes d'emprisonnement, le sixième, « Der Schierlingsbecher » (« La Coupe de Ciguë ») où il regrette de ne pas s'être suicidé après l'échec du coup d'Etat du 20 juillet, pour conclure au dernier tercet typographique que le choix de Socrate était la conclusion la plus honorable :

*Es war ein grosser, der sich unterfing,  
des eignen Staates blinden Mordgewalten  
als Opfertier die Treue so zu halten.*

Il était grand, celui-là qui, s'offrant en sacrifice  
à l'aveugle puissance meurtrière de son propre État,  
osa ainsi lui garder sa foi.<sup>159</sup>

C'est la position des conjurés du 20 juillet qui se trouve ici résumée, et qui peut paraître ambiguë, à la lumière de l'idéalisation dont ils ont fait l'objet depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale : pour une grande part, leur but était moins la chute du nazisme que la sauvegarde de l'État allemand, moins l'arrêt de massacres inutiles qu'une tentative de conserver des acquis de guerre – ce à quoi les Alliés, résolus à une guerre totale, s'opposèrent, ce qui explique l'absence de soutien qu'ils fournirent à von Stauffenberg et ses complices, pour la plupart issus de la *Reichswehr* et plus sensibles à l'impossibilité stratégique de tenir toutes les conquêtes des six dernières années, qu'à la Shoah ou la brutalité inique du régime.

Le conservatisme du sonnet acquiert alors chez Haushofer une valeur idéologique double : réaffirmation de loyauté à la notion de règle d'une part, et d'autre part adhésion à ces règles de l'esprit qui transcendent celles de la vie politique. Le « je » menacé, et qui réagit par le sonnet, ne l'est pas que par la dissolution physique, mais également sur le plan moral : la culpabilité, complexe – celle d'avoir collaboré avec les nazis, et celle d'avoir œuvré contre l'État – est exorcisée par ce recours à la dure loi du sonnet, dans l'une de ses formes les plus contraignantes. Henri Meschonnic défend dans *La Rime et la vie* la nécessité de ne pas séparer l'éthique – y compris biographique – du poétique, soulignant que « les plus grands de toujours sont justement ceux qui se sortent poétiquement de l'épreuve »<sup>160</sup> ; Haushofer, qui n'est ni l'un des « plus grands » de la poésie allemande, ni se sort biographiquement de l'épreuve, n'en illustre pas moins la force de ce constat, en refusant de séparer l'éthique de la poétique, et en soutenant celle-là par la forme stricte de celle-ci.

Il s'agit ainsi moins d'un usage conservateur du sonnet *per se*, ou par académisme, qu'en souci de demeurer en lien avec toute une conception traditionaliste de la culture conçue

---

<sup>159</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp14-15 (traduction J. REBERTAT).

<sup>160</sup> Henri MESCHONNIC, « Rimer, trahir le monde », dans *La Rime et la vie* (1989). Paris, Gallimard, 2006, p.235.

comme un cadre mental, sur laquelle il faudra revenir à la fin de ce chapitre, et selon laquelle la guerre menace une culture allemande incarnée par des grands écrivains et penseurs, qu'il faudra remettre au goût du jour une fois le conflit achevé et les bûchers de livres enfin éteints :

*XLVI. – DIE GROSSEN TOTEN*

*Wenn sich das deutsche Schicksal ganz erfüllt:  
Die Herren ohne Maß nur Knechte sind  
und bleiben bis auf Kind und Kindeskind,  
wenn alles winseln wird, was heute brüllt,*

*wenn alles kriechen wird in Schmutz und Pein,  
und nichts mehr zeugt von echter Leidenschaft,  
dann werden mit gewaltig strenger Kraft  
die großen Toten ihre Sprecher sein.*

*Ein Kant, ein Bach, ein Goethe werden zeugen  
noch lange für zerstörtes Volk und Land,  
auch wenn die Menge nie den Sinn verstand.*

*Nie brauchen große Tote sich zu beugen  
vor Aberwitz und Schmach. Ihr Geist besteht,  
solang der Atem Gottes aus ihm weht.*

*XLVI. – LES GRANDS MORTS*

Lorsque le destin de l'Allemagne s'accomplira :  
les maîtres sans mesure ne sont que des valets  
et le restent dans leurs enfants et les enfants de  
[leurs enfants – ;  
lorsque gémiront tous ceux qui vocifèrent aujourd'hui ;

lorsque tout rampera dans la douleur et la boue,  
et que plus rien ne témoignera d'une passion pure,  
alors les grands morts, avec leur austère,  
leur profonde puissance, parleront pour tous.

Un Kant, un Bach, un Goethe porteront témoignage  
longtemps encore pour le peuple et le pays anéanti,  
même si la foule ne comprend rien à leur pensée.

Les grands morts n'ont jamais à se courber  
sous la déraison et l'outrage : leur esprit subsiste  
tandis que le souffle de Dieu s'en exhale.<sup>161</sup>

Le sonnet de Haushofer s'inscrit dans cette perspective de « self-defense », non du « je » lyrique ou biographique singulier, mais en tant que membre d'une communauté de l'esprit. Cette inscription dans la tradition, manifestée par la rime – on pourrait l'étendre au sonnet, qui après tout naît et demeure majoritairement en tant que système rimique – relève de l'exception à la modernité que reconnaît Meschonnic à la poésie des temps d'urgence :

*La codification, le culturel, c'est de cela que la poésie s'est éloignée.  
Pas dans tous les moments non plus, comme on sait. Dans les temps  
d'urgence collective, l'historicité a été de nouveau à la rime.<sup>162</sup>*

Ces sonnets rejoignent donc un faisceau de préoccupations théoriques relatives au rôle de la poésie dans la construction de l'humanité en crise ; dans un texte de 1945 inspiré par la poésie de la Résistance française, Roger Caillois y voit la marque d'un renouveau d'une poésie contaminée par la prose et le prosaïsme, autant que par la prétention lyrique, et remarque que le genre s'est trouvé ressourcé par une génération qui se détournant de métaphysique ou de mystique exclusives, s'occupe

<sup>161</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp68-69 (traduction J. REBERTAT).

<sup>162</sup> Henri MESCHONNIC, « La rime et la vie », dans *La Rime et la vie* (1989). Paris, Gallimard, 2006, p.254.

*plus attentivement des questions qui regardent qui regardent son métier : la rime, la structure du vers, de la strophe. [Ce nouveau poète] discuta, innova, réforma dans le domaine de la technique plutôt que dans celui des quintessences et des extases. Il assouplit d'autant son art. En outre, on admit de nouveau que la poésie eût un sens et, de nouveau, le poète osa chanter des sentiments simples avec des mots de tous les jours.*

*Les événements eux-mêmes précipitèrent l'évolution. (...) Les poètes durent supporter les souffrances et les angoisses communes.<sup>163</sup>*

Cette conception du poète en artisan plongé au milieu des tourments du siècle, qui remet en avant la correspondance entre poétique et éthique de Meschonnic et qui nourrit les débats d'après-guerre relatifs à l'engagement, correspond à celle de Caproni qui voit<sup>164</sup> dans l'écriture une dimension artisanale et se concentre sur la rénovation technique du sonnet afin d'y exprimer la hantise de la mort, autant que celle de Cassou qui s'appuie sur la matière purement verbale et métrique de la poésie ; quant à Haushofer, il est de ceux qui partageant les supplices – et les fautes, dans une certaine mesure – d'un peuple, parvient par la technique à l'exprimer par des mots simples dans un dessein poétique, au moyen du sonnet.

---

<sup>163</sup> Roger CAILLOIS, « Aventure de la poésie moderne » (1945), dans *Approches de la poésie* (1968). Paris, Gallimard, 1993, pp63-64.

<sup>164</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », p.164.



## I – 2. Le sonnet, structure mentale

### I – 2.1. Se reposer sur l'esprit

Il est évident que la forme du sonnet constitue une structure sur laquelle reposer une composition, et surtout un apprentissage, par la mémoire. C'est ce que souligne sobrement Jean Cassou, qui dans sa présentation de 1962 de ses sonnets n'évoque qu'une « cette forme de prosodie [lui] paraissant la mieux appropriée à un pareil exercice de composition purement cérébral et de mémoire. »<sup>165</sup>

Le potentiel mnémotechnique du sonnet, pour évident qu'il paraisse, mérite d'être explicité : pourquoi cette forme plutôt que celle de la ballade, aisée à retenir avec un système de rimes que l'on peut complexifier pour construire un patron, et qui aboutit dans un refrain à effet de borne, à partir de laquelle reconstruire une des strophes ? Outre que la forme n'est, depuis longtemps, plus vivace au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle – en termes de pratique autant, conséquemment, que d'apprentissage scolaire : il y a bien moins de ballades que de sonnets dans le canon de la poésie française – il faut suggérer que le nombre 14 a une importance.

Dans le champ des études poétiques, François Jost essaie de déterminer<sup>166</sup> que ce nombre correspond à un universel poétique, que l'on retrouve par exemple dans des formes arabes (zéjel arabo-andalouse, dont il retient le dernier vers pour le comparer à une pointe épigrammatique) autant qu'allemandes (le critique croit en retrouver chez les *Minnesanger*). Cette intuition est belle, et aboutit à un panorama sélectif en même temps qu'orienté : F. Jost choisit les formes en fonction de leur rapport au sonnet, et non pour elles-mêmes, ce qui le pousse à des contre-sens : il cite ainsi les sept versets du quatrième chapitre du *Cantique des cantiques* en s'appuyant sur leur ressemblance à un amour pétrarquien et la présence du 7, au cœur du 14 du sonnet, pour proposer qu'il s'agit d'une preuve de l'importance du sept, présent dans le sonnet. C'est dans l'autre sens qu'il faudrait en fait les considérer : le nombre 14 a pu être choisi pour le sonnet car il émane de la numérologie biblique, et l'amour occidental est imprégné de celui de Salomon pour la reine de Saba, interprété de manière allégorique au Moyen-Âge. Et le choix de ces versets précisément, outre que s'y interpole une

---

<sup>165</sup> Jean CASSOU, Trente-trois sonnets composés au secret, p.41.

<sup>166</sup> François JOST, Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire, pp16-27.

préoccupation thématique qui n'a guère à voir avec le sonnet – qui a un siècle de riche histoire avant Pétrarque – relève visiblement de la coïncidence numérique : on retrouve des thèmes et images comparables dans le cinquième poème du livre biblique, qui compte seize tercets – faudrait-il y voir une preuve de l'universalité du sonnet meredithien, qui ancrerait *The School of Eloquence* de Tony Harrison dans la tradition spirituelle malgré l'athéisme de ce poète d'extrême-gauche ? Le goût pour le parallèle et la recherche d'hypothétiques formes de l'esprit poétique humain va même jusqu'à pousser F. Jost à évoquer le haïku japonais ou le liu-che chinois, lequel est plus un style générique d'écriture par la contrainte, sans qu'aucun des deux n'ait à voir avec le nombre 14 – le critique n'évoque même pas le verset de 14 mores qui suivait initialement un hokku de 17, et dont la chute a amené la naissance du haïku. F. Jost reconnaît les limites du raisonnement, qui relève d'une mystique des nombres cherchant désespérément à prouver son ancrage terrestre, lui qui emploie un lexique de la foi :

*Il faut le redire : une influence directe, précise, ne pourra jamais, sans doute, être prouvée. Si l'on croit à une influence, c'est sur la foi d'une série de conjectures.*<sup>167</sup>

C'est sans doute davantage du côté des neurosciences qu'il faut aller chercher une hypothétique relation entre les rouages de l'esprit humain et la forme du sonnet, ou à défaut, un éclaircissement de sa facilité à être apprise par cœur.

Le chercheur en sciences cognitives et neuronales Stanislas Dehaene, professeur au Collège de France et féru de littérature – il cite Raymond Queneau ou Lewis Carroll, tous deux également mathématiciens – étudie depuis des années le rôle des chiffres dans l'appréhension du monde de l'humain. Ses recherches, synthétisées dans *The Number Sense*, ont mis au jour d'une part les processus de construction du nombre dans le cerveau infantile, et d'autre part le lieu où se jouent différentes opérations dans le cerveau humain en général. Une piste intéressante, qui n'a pas forcément lieu d'être explorée dans un panorama des usages du sonnet, consisterait à chercher dans ces constructions neuro-cérébrales de la notion même de nombre, les sources l'aisance à apprendre le sonnet, qui se réduit en chiffres simples : 2 pour les rimes, éventuellement redoublé en 4 au huitain, et 2 ou 3 rimes au sizain. L'étude des processus cognitifs de numération ayant démontré<sup>168</sup> depuis le début du XXème siècle que 3 constituait le seuil maximal qu'il est aisé à l'esprit humain d'appréhender

---

<sup>167</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.23.

<sup>168</sup> DEHAENE, Stanislas. *La Bosse des maths, quinze ans après*. Paris, Odile Jacob, 2010, pp75-80.

instinctivement, il n'est pas aberrant de proposer que les multiples simples qui factorisent le sonnet contribuent à sa puissance mnémotechnique. S. Dehaene montre également<sup>169</sup> que la multiplication est une opération qui se joue avec davantage d'aisance que la soustraction, par exemple, et dans certains cas que l'écriture même : partir d'un vers, d'une rime, ou même d'un mot-rime pour retrouver les autres, relève de cette multiplication d'un nombre fondamental, par des multiples simples à appréhender également.

S. Dehaene cite aussi les travaux du mathématicien, et théoricien des mathématiques, Richard Dedekind, qui développe une théorie de nombres comme « créations libres de l'esprit humain »<sup>170</sup>, plaquées ensuite sur le monde afin de lui donner sens : la question du sonnet comme forme de l'esprit, qui fait bien justement tourner la tête à F. Jost, doit se poser d'un point de vue plus strictement numérique.

Un autre angle d'élucidation, complémentaire, se trouve chez un poète contemporain, Jacques Roubaud, qui lui aussi est mathématicien de formation, et dont la mémoire est l'un des points centraux de l'œuvre littéraire, tous supports confondus. Il raconte<sup>171</sup> dans *Poésie* : comment il a appris par cœur des dizaines de sonnets, en s'aidant uniquement des mots-rimes, à partir desquels il reconstruit chaque vers. Pour lui, cette mémorisation prend une forme visuelle : soit qu'il la pose sur le papier comme une cascade de mots-rimes, soit qu'il recoure aux Arts de Mémoire antiques – on pense à Quintilien – dont il se dit pratiquant, c'est en tous cas par une figure visuelle que le schéma des mots-rimes est posé. Or, ainsi que le résume Stanislas Dehaene, il a été récemment établi que « le simple fait de calculer établit un dialogue entre les aires cérébrales qui codent pour le nombre et pour les mouvements des yeux » : il est donc pertinent de supposer qu'en général, la vue, le sonnet comme forme visuelle même abstraite, et le nombre sont liés. J. Roubaud pratiquant abondamment la composition de mémoire<sup>172</sup>, on peut extrapoler – le poète et oulipien le fait lui-même, dans son propre cas – ce processus d'apprentissage pour l'étendre à la création opérée par Cassou : J. Roubaud parle du sonnet comme d'une forme à quatre dimensions,

---

<sup>169</sup> Stanislas DEHAENE, *La Bosse des maths*, quinze ans après, pp215-218.

<sup>170</sup> Stanislas DEHAENE, *La Bosse des maths*, quinze ans après, p.III.

<sup>171</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), dans *'le grand incendie de Londres'*. Paris, Seuil, 2009, pp1325-1327 (l'absence de majuscules et les semi-guillemets britanniques du titre sont explicitement revendiqués par l'auteur).

<sup>172</sup> voir dans *Churchill 40*, les poèmes consacrés à ce qu'il appelle composition de marche, « Sonnet-walking » selon le titre de l'un d'entre eux, ou bien Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, pp1324-1325, où il développe son usage des Arts de Mémoire dans l'apprentissage de sonnets, et pp1392-1393, où il les applique à la composition, en employant la ville de Paris comme support.

orale ou écrite dans la réception, et, dans sa composition ou son appréhension hors-lecture, aurale (par une voix interne) ou « eQrite »<sup>173</sup> (par une visualisation interne du sonnet sur une hypothétique page). On n'a pas trouvé d'éléments détaillant la poétique de Cassou qui permette de décider dans un sens ou dans l'autre – faut-il d'ailleurs décider ? – mais ces pistes fournissent des éclaircissements bien plus nets quant aux mécanismes de la mémoire, s'agissant du sonnet.

Dans tous ces cas, la présence de la rime ordonnée dans la forme, ou plutôt ordonnant la forme, participe grandement de sa mise, et peut-être de sa composition, en mémoire. Cette hypothèse appelle toutefois de nombreuses recherches complémentaires, y compris dans la direction des conditions matérielles de l'écriture poétique des troubadours, par exemple, dont il n'est pas certain qu'ils aient composé des brouillons ou eu du matériel d'écriture à leur disposition en permanence.

Les sonnets de Haushofer sont les exemples d'une autre modalité de l'écriture captive : lors de sa première visite, le conjuré du 20 juillet se fait expliquer par son ami le docteur Ense comment ouvrir et fermer lui-même ses menottes, avant qu'un autre détenu ne lui procure papier et crayon. Il peut ainsi, au prix de précautions extrêmes et d'une dissimulation de chaque instant, composer ces sonnets ; l'examen du manuscrit – reproduit en fac-similé dans l'ouvrage publié par Amelie Ihering – permet de voir que ces poèmes ne comportent nulle rature – seules des traces de gomme – et sont rédigés, à raison de deux par page, de manière très resserrée, quoiqu'en laissant des espaces entre quatrains et tercets.

Comme il n'a parlé à personne de ces sonnets, que son frère Heinzer Haushofer et son amie ne découvrirent qu'en même temps qu'ils retrouvaient son cadavre, le 12 mai 1945, il n'existe pas de récit détaillé de leurs conditions de composition. Néanmoins, sans aller jusqu'à l'exploit mémoriel de Cassou, nul doute que le poète allemand a dû soupeser précautionneusement chaque vers avant de le rédiger, tant il était dangereux d'écrire sous le Troisième Reich – à plus forte raison dans ses prisons.

L'uniformité formelle des *Moabiter Sonette* va dans le sens d'un soutien mental apporté par la forme : tous les sonnets sont composés en deux quatrains de rimes embrassées différentes, suivies d'un sizain de deux embrassées et d'un distique final. Ce schéma, proche

---

<sup>173</sup> Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, p.1325, et « Sonnet-Walking, San Francisco », dans *Churchill 40 et autres sonnets de voyage, 2000-2003*. Paris, Gallimard, 2004, p.35.

du spensérien – mais avec des embrassées au lieu de croisées dans le huitain – demeure néanmoins organisé typographiquement en quatrains et tercets et comporte systématiquement une *volta* sémantique et/ou syntaxique entre huitain et sizain, tout en s'appuyant sur une relative autonomie du distique final, qui sert de conclusion, sentencieuse ou interrogative – on verra que Haushofer en varie l'usage. C'est comme si Haushofer voulait fusionner les deux modèles, continental et britannique ; surtout, l'unité suggère un schéma mental fort, sur lequel le prisonnier peut s'appuyer pour la composition.

François Jost va jusqu'à proposer<sup>174</sup> qu'il existe un « schéma haushoférien », en relevant la disparité entre disposition strophique – que le manuscrit atteste – et la progression rimique et sémantique, qui conclut le sizain par un distique souvent autonome. Bien entendu, cette construction du sonnet existe déjà chez Baudelaire, par exemple (dans « Duellum », « Le Flambeau vivant » ou « L'Aube spirituelle », qui a de même que les sonnets de Haushofer trois quatrains de rimes embrassées). Sans systématiser comme le fait F. Jost, on peut néanmoins avancer que cette uniformité recoupe plusieurs composantes de la poétique de Haushofer : le respect de la légalité dont parle A. Ihering, devenu ici systématisme ; la nécessité de tirer un sens des circonstances, au moyen d'une progressivité partant d'une anecdote ou d'un souvenir et aboutissant à une forme de morale, ouverte ou fermée, sous la forme du distique ; le soutien formel, d'ordre mémoriel, pour ces sonnets que Haushofer ne peut retoucher à loisir, et doit peser longuement avant de les coucher sur les papier.

Cette dernière hypothèse est la plus incertaine, et également celle qui rapproche le plus le poète allemand de Jean Cassou ; il n'est pas improbable de supposer qu'une grande part de la composition des sonnets s'effectue, comme plus tard chez Roubaud, au préalable de mémoire, avant d'être couchée sur le papier et retouchée, mais en s'inscrivant dans un cadre formel strict. C'est ce que propose Walter Mönch, en s'appuyant sur cet exemple :

*Das Sonett ist die gegebene Form für den Geistmenschen, den Denker, der (...) im Zustand einer Leidenschaft eine Befuerung seines Wesens und somit auch der Verstandeskräfte verspürt.*<sup>175</sup>

La forme ici est donc probablement liée aux circonstances de l'enfermement : une page de cahier ne peut pas contenir à elle seule un long poème, que l'incertitude de rester

---

<sup>174</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.92.

<sup>175</sup> Walter MÖNCH, *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*, p.36 (« Le sonnet est la forme appropriée pour l'esprit humain, pour le penseur qui dans l'état d'une passion, éprouve un balisage de son être, et par conséquent de ses capacités intellectuelles. », traduction personnelle).

seulement en vie interdit d'autant plus ; un sonnet, pour un prisonnier désœuvré, peut se composer en quelques heures ou quelques jours – si l'on admet que le onzième sonnet est composé le lendemain, ou juste après la Saint-Sylvestre, ou tout du moins que tous ceux qui le précèdent l'ont été avant, sachant que l'arrestation de Haushofer a lieu le 7 décembre, et son incarcération *Lehrterstraße* les jours qui suivent, cela indique un rythme d'écriture égal ou supérieur à un tous les deux jours. Le rapport présent à l'échelle du recueil entier, quatre-vingt sonnets pour autour de 130 jours de détention, confirme ce rythme d'écriture.

Les *Moabiter Sonette* sont donc écrits rapidement, avec relecture mais guère de recherche. Haushofer, qui a l'habitude de l'écriture du drame – il en publie plusieurs avant-guerre, inspirés par ses réflexions historiques et géopolitiques – n'a pas celle de la poésie, qu'il consacre par exception à son propre destin, au moment où celui-ci est menacé ; le genre choisi demeure au service des méditations et tourments pressants qui accablent le poète emprisonné.

Ceux-ci se reflètent dans le recueil : Haushofer met explicitement en scène la survie de l'esprit persécuté, avec des résultats différents selon ses propres phases d'espoir ou de désespoir. Dans un parallèle avec l'établissement de la dynastie des Qin, le poète compare son propre sort et les bûchers de la *Deutschen Studentenschaft* sous le régime nazi à cette catastrophe légendaire de la Chine antique :

XLII. – VERBRANNT BUECHER

*Als Chinas großer Zwingherr Shi Hwang Ti  
vor seinem Willen einen Widerstand  
der geistigen Vergangenheit empfand,  
befahl er einfach: Man zerstöre sie!*

*Die Bücher ließ er sammeln und vernichten,  
die Weisen töten. Durch das ganze Land  
fuhr kaiserliche Macht in Mord und Brand.  
Elf Jahre ging das Brennen und das Richten.*

*Im zwölften war der große Zwinger tot.  
Die alten Bücher wurden neu geschrieben,  
von denen die am Leben doch geblieben ...*

*Der nächste Kaiser, der im Land gebot,  
war allem Denken freundlich zugewandt:  
Hat Bücher nicht, hat Weise nicht verbrannt.*

XLII. – LES LIVRES AU BÛCHER

Lorsque le grand despote de la Chine Chi Hoang Ti sentit sa volonté se heurter à la résistance du legs spirituel du passé, il ordonna simplement : « Qu'on le détruise ! »

Il fit rassembler et anéantir les livres, tuer tous les sages. La toute puissance impériale répandit dans tout le pays le meurtre et le feu : Les bûchers et les exécutions durèrent onze années.

La douzième, le grand despote était mort. Les anciens livres furent réécrits par ceux qui restaient encore en vie...

L'empereur qui régna ensuite sur le pays était favorable à tout ce qui est pensée : Il n'a brûlé ni les livres, ni les sages.<sup>176</sup>

<sup>176</sup>Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, traduction J. REBERTAT, pp.62-63.

Il est remarquable ici que Haushofer, dont on verra qu'il s'inscrit très consciemment dans une longue lignée lyrique et philosophique qui commence avec Socrate et Boèce, tisse une comparaison qui le situe dans une « Widerstand / der geistigen Vergangenheit », littéralement une résistance du passé spirituel, du passé en tant qu'esprit, que force de l'esprit : J. Rébérdat choisit d'explicitier la notion d'héritage – « Vergangenheit » désigne au sens propre ce qui est passé, un passé plutôt proche – au moyen du terme de « legs », qu'on verra réapparaître chez Desnos à propos de l'héritage de Victor Hugo (cf III – 1.1.). Le passé a valeur de résistance, et le terme qu'emploie Haushofer, « Widerstand », est le principal qui sert à désigner l'opposition germanophone, à défaut de résistance militaire, contre le régime nazi : le poète se donne ici le beau rôle, en s'incluant implicitement parmi les « Weisen », les sages.

Il souligne également le rôle de la mémoire, dans un écho inconscient à Cassou, qui ne le concerne guère, car il dispose de supports matériels, même précaires ; rétrospectivement, ce sonnet se lit moins comme un commentaire de ses propres conditions d'écriture, que de celles du poète français.

Haushofer ne connaîtra en effet pas ce dénouement heureux qu'il décrit ici, et qui attend Cassou, capable de retranscrire ses sonnets composés de mémoire une fois condamné à un an de camp de travail. Néanmoins, ses sonnets ont effectivement été retrouvés par les survivants des persécutions nazies et de la prise de Berlin par l'U.R.S.S., et si l'Allemagne – ou l'Europe – d'après-guerre n'a pas forcément été un paradis de la connaissance lucide du passé récent, elle « hat Bücher nicht, hat Weisen nicht verbrannt », et Haushofer a constitué l'un des auteurs mis en avant par les études littéraires des années 1950 et 1960, en tant qu'opposant à Hitler.

Giorgio Caproni est le poète pour lequel l'usage du sonnet est le moins lié au besoin de s'appuyer sur une structure mentale : l'écriture des « Sonetti dell'anniversario », en particulier, a lieu dans une vie civile régulière. Le recours à la mémoire se déplace vers d'autres enjeux, qui apparaissent plus épisodiquement : le troisième sonnet de cette séquence s'ouvre ainsi sur un rappel de l'ouverture des *Canti orfici*, de Dino Campana, « Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido (...) »<sup>177</sup> :

---

<sup>177</sup> CAMPANA, Dino. *Canti orfici* (1914), traduction Irène GAYRAUD et Christophe MILESCHI, *Chants orphiques et autres*

*La città dei tuoi anni se fu rossa  
di mura ! In tanta tenebra d'affani  
e d'ardori (...)*

La ville de tes années, comme ses murs  
étaient rouges ! Dans une telle ténèbre  
d'angoisses et d'ardeurs,<sup>178</sup>

Plus loin, la mention des « ponti bianchi d'ossa / lapidate dal sole » sonne comme un écho de la suite immédiate de la description campanienne, « Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato »<sup>179</sup> : le souvenir de ce texte majeur du premier XXème siècle italien, justement réédité en 1941 par Enrico Falqui alors que Caproni finit les « Sonetti dell'anniversario », informe le début de ce sonnet. Il s'en éloigne ensuite, comme si la mémoire n'avait servi que d'embrasseur poétique.

On trouve un emploi similaire de la mémoire chez Cassou, qui plus encore que Caproni a besoin d'embrasseurs de mémoire, de fondations pour le poème. Pierre Bertaux, dirigeant nominal du réseau toulousain – dit « réseau Bertaux » – dans lequel s'implique Jean Cassou, et avec qui il est emprisonné à Furgole, raconte dans ses mémoires avoir trouvé réconfort, et hantises, semblables dans la primauté du mot qui s'impose aux prisonniers :

*Mais il est un autre bien qu'on ne peut pas lui faire déposer au greffe  
en l'inscrivant sur le registre d'écrou, c'est le trésor, l'immense trésor  
du langage. Le prisonnier dans sa tour, il garde le maniement des  
mots, il les tire du fond de sa mémoire, il y découvre la sagesse des  
nations accumulées par les millénaires. Un mot, le plus simple, pris au  
hasard – « feu », par exemple – donnait matière à plusieurs soirées  
par ses divers sens et la façon dont ils s'enchaînent, communiquent,  
se confortent (...) Nous aurions voulu dresser une encyclopédie du feu,  
nous manquions de documentation, mais nous n'en étions que plus  
libres de fouiller dans notre trésor intime, tellement plus riche que  
nous ne l'aurions jamais supposé.<sup>180</sup>*

Ainsi, chez le poète emprisonné à Toulouse, les souvenirs constituent moins un palliatif au morne quotidien qu'un embrasseur fonctionnant à plein régime, tant ils sont tout ce qui lui reste. On le voit dans le cas d'un fragment de chanson, « Rose d'Alexandrie », qui peut consister en un souvenir, visuel ou sonore, et amorce un sonnet dans lequel le poète explore son passé le plus intime :

---

*poèmes*. Paris, Seuil, 2016, pp14-15 (« Je me rappelle une vieille cité, rouge de murs et tours dressées, brûlée sur la plaine vaste dévastée dans l'Août torride (...) »).

<sup>178</sup> CAPRONI, Giorgio. *Cronistoria* (1943), dans *Poesie 1932-1986* (1989). Milan, Garzanti, 1993, p.99 (traduction Jean-Yves MASSON, dans CAPRONI, Giorgio. *L'Œuvre poétique*. Paris, Galaade, 2014, p.117).

<sup>179</sup> Dino CAMPANA, *Chants orphiques*, pp 14-15 (« Arcs énormément vides de ponts sur le fleuve emmarécagé », traduction I. GAYRAUD et C. MILESCHI).

<sup>180</sup> Pierre BERTAUX, *Mémoires interrompus*, p.182.



Rose d'Alexandrie... *C'était une chanson  
qu'étoilaient et striaient les fusées sur la plage.  
Et la nuit éclatait de partout, comme à l'âge  
où la première fête entre dans la maison.*

*Oui, une joie d'enfants nous pressait au balcon  
d'où nous contemplions les danses du village.  
Et pourtant, bien-aimée, que d'ombres sous ton front,  
et que nos mains tremblaient en tournant cette page !*

*Mais dans l'été, c'était bien lui, dont brusquement  
la griffe avait foncé sur nous, l'espoir dément !  
Il était là ! – Il est peut-être là toujours.*

*Car nous sentons rôder le long de notre vie,  
à travers la forêt où nos pas sont plus lourds,  
une bête farouche et jamais assouvie.<sup>181</sup>*

Ici, quelques mots d'une chanson évoquent le souvenir d'une plage – souvenir peut-être composite, puisque s'y adjoint une fête de village – dans lequel se glisse une angoisse exprimée par la métaphore, dans un mouvement de déréalisation que Cassou prolonge en amenant le sonnet, après la *volta*, à une dimension uniquement allégorique.

On voit ici que la poétique de Cassou relève bien moins d'un commentaire du présent ou du souvenir que celle de Haushofer : le sonnet se clôt sur une allégorie obscure, d'une « bête farouche » dont il est impossible de discerner si elle est la mort, une passion dévorante, un danger expressément laissé dans le vague... Peut-être, chez ce poète contraint à s'enfoncer en lui-même, faut-il voir dans cette allégorie de la « bête farouche et jamais assouvie » une figure de l'inconscient, qui revient dans le sonnet après que les surréalistes aient considéré la forme comme emblématique du rationalisme. C'est ce que suggère<sup>182</sup> André Gendre, pour qui le déclin du sonnet au XVII<sup>ème</sup> siècle est lié à son ambiguïté, intenable en une ère d'affirmation du rationnel.

L'illustration la plus éclatante de cet ancrage du sonnet dans une irrationalité qui lui paraissait étrangère, à la fois dans ses thèmes et images et dans sa poétique de composition par la mémoire, est la manière dont Cassou s'appuie sur Nerval, qui n'est pas pour rien celui des poètes majeurs du XIX<sup>ème</sup> siècle français qui emploie la forme pour y inscrire des images complexes, tirées d'une interprétation du monde idiosyncratique à l'extrême, ce qui lui

---

<sup>181</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50.

<sup>182</sup> André GENDRE, *Évolution du sonnet français*, p.251.

laissera un retentissement important chez les surréalistes, et plus largement tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle.

La présence de « luth » et de « fées » au premier quatrain sonnet XVII ressemble à cet usage du sonnet comme aide-mémoire intertextuel : dans ce sonnet où Cassou traite de l'héritage poétique, le souvenir de « El Desdichado » sert autant d'embrayeur mnémotechnique – il faut bien partir de quelque chose, et Cassou fonde son sonnet sur ce que Bertaux appelle « l'immense trésor du langage » tiré « du fond de sa mémoire » – que de lien mémoriel avec le poète des *Chimères*. Ces mots-clés reviennent de manière entêtante au fil des *Trente-trois sonnets composés au secret* : le sonnet V, consacré à un retour des poètes du passé, lie la référence mémorielle et l'hommage dans un vers comme

*le bonheur féérique et la douce fierté,*<sup>183</sup>

où l'on reconnaît nettement le vers final de « El Desdichado »,

*Les soupirs de la sainte et les cris de la fée*<sup>184</sup>

qui sert à la fois de support pour une réécriture mentale et de référence explicite – inversée, puisque la douceur de Nerval se retrouve postposée, débarrassée de connotations chrétiennes et réduite à un entêtement, qui est autant celui des martyres de la *Légende dorée* que du poète qui chaque nuit échafaude des rimes. La rime sert pareillement de soutien au sonnet VIII, où se trouve la paire « Orphée / fée » qui constitue le distique final du sonnet de Nerval ; le thème du chantre mythique, couplé aux « sphinges », renvoie autant à un univers apollinarien que nervalien, signe de la multiplicité consciente, ou de la sédimentation inconsciente, des souvenirs auxquels puise Cassou.

Ailleurs, c'est plus une tonalité généralement nervalienne qui imprègne le sonnet, comme dans le XXVIII, où se reconnaissent au deuxième quatrain le titre de la séquence de Nerval et le « luth » omniprésent, ainsi que le « golfe » qui évoque celui de Naples couronné par le Pausilippe de « El Desdichado » et « Myrtho » :

*Ce seul plaisir nourrit mes heures solitaires,  
de redire à mon cœur que je sais ce qui fut.  
Je mets ma certitude en des romans confus  
et peuple de destins un continent polaire.*

---

<sup>183</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.49.

<sup>184</sup> de NERVAL, Gérard. *Les Chimères* (1856), dans *Œuvres*. Paris, Garnier, 1986, p.693.

*Je répète qu'un soir une jeune chimère  
fit résonner la corde amoureuse du luth  
perdu sur la table de l'auberge. Et j'ai vu  
le voyageur tramer son secret sur la terre.*

*Après tant de hasards un prisonnier qui meurt  
entend comme un adieu la chanson du pêcheur  
dans le soleil du golfe. Et il y eut, profonde amie,*

*ô fantaisie, ces chers et brefs moments.  
La vie s'est refermée sur quelques purs amants.  
Une main a passé sur la face du monde.<sup>185</sup>*

Le début comme la fin du sonnet thématisent ce recours à un fonds mémoriel, référence à « quelques purs amants » tel Nerval, seule ressource du poète en ses « heures solitaires » où il n'a d'« amie » que la « fantaisie », l'imagination poétique, et qui prend forme en « romans confus » par le vague de la mémoire. Et certains sonnets semblent entièrement fondés sur un souvenir lacunaire, « confus », d'un poème précis. Le sonnet XIX, « Je suis Jean. Je ne viens chargé d'aucun message... », porte ainsi en exergue le fragment de vers « Je suis Jean » ouvrant le quatrième poème de la dernière section des *Contemplations*, « Au bord de l'infini » :

*Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres.<sup>186</sup>*

Réduite aux simples mots « Je suis Jean », dans l'exergue, la citation fragmentaire lance ensuite le sonnet, comme si Cassou n'avait eu besoin que de ce souvenir très imparfait – mais signifiant, chez un poète qui lui-même a pour prénom Jean – pour avoir l'idée de composer son poème. Le rapport entre le sonnet et la mémoire est donc double, puisque Cassou utilise consciemment la forme pour sa qualité mémorielle – dont Y. Bonnefoy a rappelé l'importance ontologique, même par fragments (cf I – 1.3.) – mais qu'il y trouve également des mots ou des noms emblématiques du sonnet lui-même, consciemment ou non – dans le premier cas le rapport entre sonnet et mémoire est de puiser de deux manières différentes dans celle-ci pour écrire celui-là, dans le second cas, le rapport est à double-sens, puisque sollicitée par l'auteur pour y conserver ses poèmes, sa mémoire lui fournirait alors d'elle-même des schémas supplémentaires pour faciliter la composition.

---

<sup>185</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.72.

<sup>186</sup> HUGO, Victor. *Les Contemplations* (1856). Paris, le Livre de Poche, 2002, p.404.

Giorgio Caproni joue également sur l'intertextualité que permet la reprise de rimes célèbres de la poésie italienne, mais il ne s'agit pas pour lui d'un support mémoriel : on reviendra sur l'inscription discutable dans une lignée lyrique qu'il opère, au moyen de ces citations conscientes ou inconscientes. De même, ce n'est pas un hasard s'il est celui de ces trois poètes qui déstructure le plus la forme : les conditions d'écriture des « Sonetti dell'Anniversario » lui permettant un travail de reprise et de polissage du poème, les modifications formelles qu'il opère sur ce sonnet qu'il nomme « monoblocco »<sup>187</sup>, monobloc, sont conséquentes, et vont dans le sens d'un affaiblissement des bornes du sonnet, d'un affaiblissement de son pouvoir mémoriel, puisque la syntaxe et le mètre y perdent leur accord.

---

<sup>187</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », p.163.

## I – 2.2. Le sonnet, miniature réaliste ou allégorique ?

Les poètes menacés par la mort se tournent vers la mémoire de leur vie, pour composer des tableaux reflétant la précarité de leur situation physique ou psychique. Le recours au souvenir s'explique par le dénuement de Cassou ou Haushofer ; plus généralement, puiser dans la vie permet de l'éclairer lorsqu'elle est menacée par la mort, dans un mouvement de retour sur soi, ou d'approfondissement de soi, qu'Y. Bonnefoy décrira comme « une vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs clos »<sup>188</sup> que le sonnet met au jour en exprimant tout leur sens.

Dans le cadre restreint du sonnet, cette peinture est forcément modeste, et prend les dimensions d'une miniature : comme la miniature médiévale ou renaissante, la condensation du paysage implique souvent une charge allégorique qui transcende la contrainte de taille, en conférant à cette peinture une ampleur supplémentaire, qui, non contente de sortir des conditions de vie menacée par la mort – qu'une approche réaliste décrit dans d'autres sonnets – permet en outre de poursuivre, par des voies détournées, la méditation sur la vie que développent ces séquences.

Le souvenir permet ainsi à Giorgio Caproni de dépeindre la ville associée à la vie de la fiancée – et l'on se souvient que cette évocation s'ouvre sur un écho de Campana, ce qui renforce sa dimension mémorielle :

III

*La città dei tuoi anni se fu rossa  
di mura ! In tanta tenebra d'affani  
e ardori, già la pietra era commossa  
in eterno al tuo addio. Ed ora ai Fori  
abbacinati, ai ponti bianchi d'ossa  
lapidate dal sole, i tuoi migliori  
giorni di luce arenerai, percossa  
dall'agosto per sempre.*

III

La ville de tes années, comme ses murs  
étaient rouges ! Dans une telle ténèbre d'angoisses  
et d'ardeurs, déjà la pierre était à jamais émue  
par ton adieu. Et désormais dans les Forums  
ternis, sous les ponts blancs d'os lapidés  
par le soleil, tu enseveliras dans le sable  
tes meilleurs jours de lumière, pour toujours  
frappée par le mois d'août.<sup>189</sup>

Le paysage citadin – qui fait songer à Rome, dont les murs sont cités au sonnet XVII, ici avec la référence au Forum, déréalisée par le pluriel appliqué à ce lieu

<sup>188</sup> BONNEFOY, Yves. *Raturer outre*. Paris, Galilée, 2010, [p.9].

<sup>189</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.99 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.117).

emblématique de la Ville Éternelle – se trouve coloré par le souvenir de la mort, de l'« adieu » de l'aimée, précédé par les « affani / e ardori »). Le paysage recréé dans le cadre du sonnet devient allégorique de la mort, tout en étant présenté avec des détails picturaux : rouge des murs, blanc des ponts écrasés de soleil, obscurité psychique de l'angoisse, couleur imprécise mais ternie des « Fori »...

Chez Haushofer également, le sonnet permet de dépasser la situation présente en participant de la recréation d'un monde sensible, riche de détails – ici d'un Japon qui, s'il contient une nette part de fantasme orientaliste, se repose sur le souvenir : non seulement son père Karl a vécu deux ans au Japon, en tant que formateur militaire, mais Albrecht lui-même est retourné en Extrême-Orient durant les années 1930, associé au groupe de travail para-diplomatique de Ribbentrop (le *Dienststelle Ribbentrop*), dans le but d'affermir l'alliance entre l'Allemagne et le Japon. En dépit de ce contexte doublement guerrier, c'est la paix qu'évoque le temple de Miyajima, dans ce sonnet :

LXVIII. – MIYAJIMA

*Ein Tempeltor, durch das die Wasser ziehn,  
am Strand geschwungner Steinlaternen Reihe,  
uralter Kiefern leis durchrauschte Weihe  
und Rehe, die vor keinem Menschen fliehn.*

*An plätscherndem Gewässer steigt empor  
den Hang ein Pfad von Stufen, im Verblühh  
von reichster Wildnis: Rot und Gold und Grün.  
Aus Abendwolken bricht die Sonne vor ...*

*Der Gipfel – goldne Nebel ringsumher  
und Inseln ungezählt, Gebirge, Meer –  
aus lichter Tiefe schimmern Segel her. –*

*Du hohes Eiland, stilles Heiligtum  
in Japans blauer See, bewahre rein  
durch alle Zeiten deiner Geister Sein!*

LXVIII. – MIYAJIMA

La porte d'un temple traversée par les eaux ;  
au rivage, une rangée de lanternes de pierre arquées ;  
comme une bénédiction, le murmure léger de pins  
[immémoriaux,  
et des chevreuils qui ne fuient pas devant l'homme.

Du bord des eaux clapotantes un sentier à degrés  
gravit la pente, au milieu d'une végétation sauvage et  
[exubérante  
en train de défleurir : rouge, or, vert.  
Le soleil transperce les nuages du soir...

Le sommet : baignant dans une brume d'or,  
des îles sans nombre, les montagnes, la mer,  
profondeurs lumineuses où scintillent des voiles...

Île sublime, silencieux sanctuaire  
dans la mer bleue du Japon, garde, pure,  
à travers tous les temps, la présence des esprits qui  
[t'habitent !<sup>190</sup>

Ce sonnet, qui pourrait être considéré comme stationnaire selon le mot valéryen car il n'oppose aucune pensée et se contente de broser un tableau, n'en est pas moins pourvu

<sup>190</sup> Albrecht HAUSHOFER. *Moabiter Sonette*, pp96-99 (traduction J. RÉBERTAT).

de progressivité : le temple occupe le premier quatrain, les pentes montagneuses le second, la *volta* amène à un regard plus surplombant depuis le sommet et englobe tout le tableau, tandis que le dernier tercet typographique constitue une invocation qui dépasse l'espace pour atteindre au temps, priant le paysage de conserver présents ses hôtes les « Geister », esprits – mais qui peut aussi se lire fantômes : c'est comme si Haushofer, qui attend sa mort, souhaitait une survie de l'esprit.

Dès lors, ce sonnet peut se lire comme une montée vers l'immortalité de l'âme : au premier quatrain, les pins sont « uralter », des premiers âges, et la dimension de paradis perdu que rejoignent les esprits est confirmée par la paix édénique entre l'homme et les « Rehe ». Au second quatrain, l'allégorie se centre sur le sentier qui monte dans la montagne, comme l'esprit se défaisant du matériel – et la végétation prend les couleurs de l'automne, mort flamboyante des feuilles, tout en annonçant les caractères cyclique du temps, et éphémère du trépas – celui-là étant entrevu dans le cours d'eau qui traverse le temple. Le sizain donne alors une dimension cosmique au paysage, vu comme depuis le ciel par l'esprit détaché de tout lien, pour qui la mer, les voiles – autre symbole de passage vers l'au-delà – ou les îles « ungezählt » donnent une idée de l'infini ; enfin, le sonnet, circulaire plutôt que stationnaire, revient au temple, désormais habité dans sa dimension immatérielle.

Ce sonnet, qui fait songer à « la Vie antérieure » baudelairienne dans son imaginaire du temple marin au crépuscule, devient donc grâce à sa dynamique circulaire le lieu d'une évasion de l'esprit, non seulement vers un paysage allégorique, mais vers la pensée de la mort à laquelle une lecture symbolique de celui-ci amène. On peut également suggérer qu'il s'agit ici de composer une anti-*Toteninsel*, la toile de Böcklin devenue au début du siècle emblématique d'un esprit allemand dégagé de la recherche avant-gardiste : le temple n'est plus entouré d'eau mais traversé par les flots, les sombres cyprès sont remplacés par des pins tout aussi durables mais aux couleurs plus vives et qui annoncent une renaissance, là où le cyprès demeure identique, tandis que les montagnes sont lumineuses plutôt que livides... L'envol vers le pays des morts sert à ancrer l'esprit humain dans une continuité cyclique, même après sa fin.

Jean Cassou emploie également le sonnet pour dresser des miniatures de paysages allégoriques, mais qui relèvent surtout du *locus terribilis*. Le meilleur exemple en est le château dont on a déjà vu (cf I – 1.2.) qu'il représentait sa prison de Furgole :

## VIII

*Il n'y avait que des troncs déchirés,  
que couronnaient des vols de corbeaux ivres,  
et le château était couleur de givre,  
ce soir de fer où je m'y présentai.*

*Je n'avais plus avec moi ni mes livres,  
ni ma compagne, l'âme, et ses péchés,  
ni cette enfant qui tant rêvait de vivre,  
quand je l'avais sur terre rencontrée.*

*Les murs étaient blanchis au lait de sphinge  
et les dalles rougies au sang d'Orphée.  
Des mains sans grâce avaient tendu des linges*

*aux fenêtres borgnes comme des fées.  
La scène était prête pour des acteurs  
fous et cruels à force de bonheur.<sup>191</sup>*

Pierre Bertaux rappelle<sup>192</sup> que la cruauté de cet hiver 1941-42 fut également ressentie à Toulouse, où dans les cellules non chauffées de la prison militaire de Furgole, la température pouvait atteindre -12 ou -15, la nuit, ce qui explique la « couleur de givre », qui devient ensuite le blanchissement des murs « au lait de sphinge ». En plus de ces monstres, tout un appareil pictural du morbide ou du mal se trouve employé par Cassou : « tronc déchirés », « corbeaux », « fenêtres borgnes » comparées à de mauvaises « fées » – dans les contes du Jura, la fée Vouire est borgne<sup>193</sup>, mais sans doute faut-il voir ici une allusion plus générale aux différences physiques attribuées aux sorcières.

On sait que cette prison comportait un ancien donjon ; une telle situation et une telle toponymie irriguent l'imaginaire médiéval des *Trente-trois sonnets composés au secret*, comme dans ce sonnet dédié à Joë Bousquet :

## XXVII

*Ami, s'il ne fait pas assez noir dans ta nuit  
c'est que, je ne sais où, ton beau château s'apprête  
à célébrer pour toi quelque étonnante fête  
dont un éclat déjà glisse jusqu'à ton lit.<sup>194</sup>*

Le sonnet comme miniature peut aussi glisser hors d'une dimension médiévale pour constituer un commentaire politique au présent, chez Cassou :

---

<sup>191</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50

<sup>192</sup> Pierre BERTAUX, *Mémoires interrompus*, p.174.

<sup>193</sup> Frédéric-Guillaume BERGMANN, « Commentaire perpétuel », dans STURLUSON, Snorri. *La Fascination de Gylfi (Gylfa Ginning)*, traité de mythologie scandinave. Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1871, p.91.

<sup>194</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.71.



XXV

*Paris, ses monuments de sang drapés, son ciel  
couleur aile d'avion, dans le soleil couchant,  
j'ai tout revu, et j'entendais renaître un chant  
lointain, pareil à une levée d'étincelles.*

*J'ai si longtemps aimé, il y a si longtemps,  
cette ville dans une chambre aux murs de miel  
et d'aube vieille, au plafond bas. Et dans le gel  
du miroir pâle un fier visage méditant.*

*Et les meubles étaient d'acajou. Sur le marbre  
une flûte. Par la vitre plombée, les arbres  
– des marronniers – dessinaient leur feuillé, très vert.*

*Je sais : j'étais debout, près de cette fenêtre  
et les pavés retentissaient d'un bruit de fête,  
une fête de tous les jours, comme la mer.<sup>195</sup>*

Dans ce sonnet, l'ancien directeur de cabinet de Jean Zay durant le Front Populaire donne à voir une variation contemporaine sur le thème du *locus horribilis* : les « monuments » sont drapés de sang symboliquement, comme les « murs rougis au sang d'Orphée », par les exécutions et les rafles, mais également de manière très concrète par les drapeaux nazis qui ornent la capitale française, et dont le fond est rouge.

De manière remarquable, la miniature est ici dédoublée et enchâssée : le tableau de Paris aboutit au second quatrain à une « chambre aux murs de miel », lumineux là où la ville est rouge sous un « ciel / couleur aile d'avion », dans une référence à la grisaille parisienne proverbiale autant qu'à la crainte des bombardements.

La structure du sonnet organise cet enchâssement des miniatures, puisqu'après la *volta*, le premier tercet typographique décrit la chambre, et sa vue, laquelle amène, au second, à retrouver l'atmosphère de la ville entière, mais cette fois-ci présentée comme une « fête », un infini au bruit marin où les « pavés » amènent une touche sociale : manifestation, révolution, libération.

Le poète emprisonné qui s'imagine une chambre plus belle que sa cellule, avec une fenêtre à laquelle regarder et qui donne non sur sa solitude, mais sur un triomphe collectif, emploie le sonnet pour constituer une évasion mentale, non seulement de sa prison,

---

<sup>195</sup> Jean CASSOU, Trente-trois sonnets composés au secret, p.69.

mais de la situation politique qui l’y a mené ; ce sont ici les jeux de « miroir » de la forme qui opèrent, et le terme ne se trouve pas pour rien juste avant l’axe de symétrie : c’est la structure même du sonnet qui permet l’enchâssement des miniatures et leur renversement axiologique, amenant à une transformation du *locus horribilis* initial en promesse de victoire finale.

Les trois paysages évoqués par ces sonnets sont donc hantés par la mort qui les menace, chacun à un degré différent, et selon une perspective qui leur est propre : omniprésence de la mort chez le « je » capronien obsédé par le deuil, attente d’une survie de l’esprit dans un lieu de lumière apaisée chez Haushofer plongé dans les ténèbres de la *Lehrterstraße*, manière de donner à une expérience de la mort un sens par la transposition sur un plan littéraire chez Cassou.

On verra d’autres paysages allégoriques chez Desnos ou Emmanuel, Gascoyne ou Kaschnitz, et même, chargés d’un sens différent, plus désespéré, dans les sonnets de « Gli Anni Tedeschi » de Caproni. Il faut insister ici sur la dimension mémorielle de ces peintures mentales-ci, qui prennent la forme de recréation : recourir à sa mémoire, c’est non seulement réaffirmer le passé constitutif de l’être, dans un contexte qui le prive de son humanité, mais c’est aussi continuer la discussion avec la culture européenne brûlée ou pillée par les nazis. En continuant à puiser dans le fonds mémoriel de culture qui irrigue ces tableaux – Campana ou Böcklin et Grünewald – et dans les poèmes appris par cœur, les poètes continuent à leur manière d’affirmer la prééminence de l’art, pictural ou verbal, au cœur des ténèbres qui les nient.

La remémoration minutieuse d’œuvres d’art dans le contexte concentrationnaire n’est ainsi nulle part évoquée aussi directement – quoiqu’avec pudeur, voire humour, et sans guère de détails sur les conditions de vie en camp – que dans *La Peinture à Doha*, un bref texte de François Le Lionnais, futur co-fondateur et père spirituel de l’Oulipo, paru dans « Confluences » en 1946. Membre dès ses débuts du réseau lyonnais « Front National », cet ingénieur est arrêté et torturé par la Gestapo en octobre 1944, avant d’être déporté à Doha, camp de travail spécialisé associé à Buchenwald : il y est affecté à la construction de pièces destinées aux missiles V2, qu’il tente de saboter du mieux qu’il peut. Avec un camarade détenu, il recompose de mémoire certains tableaux des maîtres européens, pour les

commenter et les mettre en rapport les uns avec les autres, de la *Vierge au chancelier Rollin* de Van Eyck, au *Fou en transe* de Klee, en passant par da Vinci, Bosch, Fragonard ou le Douanier Rousseau.

Il est évidemment possible de tracer un parallèle entre cette activité de l'esprit, chez ces deux déportés, et le souvenir de poèmes connus que ces poètes réinvestissent dans leurs sonnets ; souvenir plus vague, moins méthodique et analytique, car davantage orienté vers la création – quoique Le Lionnais emploie également ce lexique démiurgique, qu'il place dans le cadre d'une entreprise verbale :

*Nous réinventons chaque tableau, inquiets de dire, avec de simples mots, ce bonheur insolent dans la couleur des Femmes d'Alger, le fleurissement sensuel du Moulin de la Galette, et la préméditation de chacune des mille touches apparentes de La Maison du Pendu.<sup>196</sup>*

Cette stimulation prodigieuse de la mémoire, aurait-elle pu fleurir ailleurs que dans les circonstances extrêmes de la captivité ?

Il faut encore ajouter qu'après un certain temps, Le Lionnais et son compagnon commencent à combiner les tableaux qu'ils se représentent, insérant tel détail d'un premier dans le paysage du second. La combinatoire, principe fondamental de l'Oulipo, trouve peut-être l'une de ses origines ludiques dans ces circonstances tragiques : tout un fil de poétique s'étirant durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle français, jusqu'aux sonnets de J. Roubaud, trouve ses origines dans le rapport à la mémoire d'un Le Lionnais ou d'un Cassou.

Et ce processus de recréation ne relève pas que de la *self-defense*, d'un esprit ou d'une culture, sauvée par la mémoire de survivants qui mettent leurs souvenirs en commun. Outre le recours à la culture européenne qui semble devoir s'achever sous les V2 que doit équiper Le Lionnais, ces réinventions mentales permettent de construire une approche du Beau, jusque dans l'horreur des camps ; un paysage comme celui de Miyajima amène évidemment à une quête visible de la beauté, introuvable dans les ténèbres de la geôle, et que seuls les mots permettent d'atteindre.

---

<sup>196</sup> LE LIONNAIS, François. *La Peinture à Doha* (1946). Paris, L'Échoppe, 1999, p.13.

### I – 2.3. Voir sa mort : le sonnet comme exercice spirituel

*Considère un poids de la mort  
Que tu portes à ta ceinture*

– Pierre Jean Jouve, *La Vierge de Paris*<sup>197</sup>

La structure que propose le sonnet à l'élan de l'esprit magnifié par la captivité peut donc amener à une forme supérieure de conscience : Beau, substrat poétique et artistique retrouvé, liberté personnelle ou politique, transcendance. Dans un certain nombre de ces cas, la mort, l'examen de la mort, est lié à cette progression hors du quotidien où la vie s'avère précaire : parfois révélateur, parfois horizon, la mort entretient un rapport dialectique avec la vie, présente ou passée, du poète.

Ce rapport peut prendre la forme d'un exercice spirituel, non au sens que lui donne Ignace de Loyola, mais en tant que contemplation de soi-même, et de préparation à la mort – ce à quoi aboutissent les *Exercitia Spiritualia*, qui amènent le lecteur à remettre sa vie entre les mains de Dieu.

Chez Caproni, qui au moment des « Sonetti dell'Anniversario » n'est pas encore personnellement en danger – même s'il a déjà participé à la campagne des Alpes, ce sera lors de son adhésion à la résistance contre la République de Salò qu'il prendra le plus de risques – la mort contemplée est plutôt celle qui attend tout être ; la réflexion est attisée par celle de la fiancée. C'est en se souvenant de celle-ci qu'il en vient à méditer sur le caractère éphémère de toute vie. Dans le sonnet troisième, dont le début a déjà été évoqué (cf I – 2.1.), le souvenir de la ville que le poète lui associe cède la place à une méditation sur ce qu'il reste de sa vie :

(...) *E i miei sudori  
ciechi nel persegurti ! E la mia dura  
fede ! Di te riavrò solo nell'aria  
esulcerata un'ardente lettura  
dei segni che v'hai inciso – una precaria  
chiusa grafia, che nessuna figura  
allenterà, se non morte plenaria.*

(...) Et mes sueurs  
aveugles à te poursuivre ! Et ma dure  
fidélité ! Tout ce que je retrouverai de toi dans l'air  
ulcéré, c'est une ardente lecture  
selon les signes que tu y as gravés – une graphie  
précaire et serrée que personne  
ne viendra délier, sauf une mort pleine et entière.<sup>198</sup>

<sup>197</sup> JOUVE, Pierre Jean. *La Vierge de Paris*. Fribourg, Egloff / Paris, LUF, 1945, p.140.

<sup>198</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.99 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.117).

Ici, les vestiges de l'existence de la fiancée ne sont que des signes dans le vent, que la pointe du sonnet donne à la fois comme capables de survivre à sa disparition, et susceptibles d'être éradiqués par la mort. Celle-ci, pour opérer, est « plenaria » : la mort ne doit pas simplement être complète au sens de complétée, mais également au sens de collective, en présence de tous ses membres, comme dans la formule « seduta plenaria », ou « assemblée plénière », en français : c'est-à-dire qu'il faut que la mort ait atteint toutes ses cibles. Qu'il s'agisse *a maxima* de l'humanité entière, *a minima* du poète uniquement, ou, entre les deux, des connaissances de la défunte, cette « morte plenaria » implique celle du « je » poétique.

C'est surtout dans *Il Passaggio d'Enea* que le sonnet capronien, rédigé dans les monts du Val Trebbia alors que le poète a rejoint le dénuement de la résistance, contemple la possibilité de sa propre mort : le recueil s'ouvre ainsi sur un sonnet monobloc, « Alba », qui opère la transition entre les préoccupations des « Sonetti dell'Anniversario » et ceux d'« I lamenti », composés entre 1944 et 1945 (Geno Pampaloni, l'éditeur des œuvres complètes de Garzanti, donne 1945 comme date de composition) :

*Alba*

*Amore mio, nei vapori d'un bar  
all'alba, amore mio che inverno  
lungo e che brivido attenderti! Qua  
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa  
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo  
rumore oltre la brina io quale tram  
odo, che apre e richiude in eterno  
le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo  
il polso: e se il bicchiere entro il fragore  
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse  
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,  
non dirmi, ora che in vece tua già il sole  
sgorga, non dirmi che da quelle porte  
qui, col tuo passo, già attendo la morte.*

Aube

Mon amour, dans les vapeurs d'un bar  
à l'aube, mon amour, quel long  
hiver et quel frisson de t'attendre ! Ici  
où le marbre dans le sang est du gel et où même l'œil  
perçoit l'odeur fétide, à présent dans le bruit solitaire  
au delà du givre, quel est ce tram  
que j'entends ouvrir et refermer éternellement  
ses portes désertes ?... Amour, mon poignet  
ne tremble pas : et si le verre, dans le subtil  
vacarme, frémit entre les dents, peut-être  
est-ce un écho de ces roues. Mais toi, amour,  
ne me dis pas – maintenant qu'à ta place c'est le soleil  
qui jaillit, ne me dis pas que par ces portes  
ici, avec ton pas, c'est déjà la mort que j'attends.<sup>199</sup>

Caproni ouvre ici un exercice spirituel tout à fait différent, lié dans « Gli Anni Tedeschi » au motif poétique du tram – puis, à la section suivante des « Stanze », à celui du funiculaire – en tant qu'allégorie de la vie humaine. Néanmoins, cette amorce reprend certains traits des « Sonetti dell'Anniversario », comme l'attente de l'aimée qui occupe une fonction

<sup>199</sup> CAPRONI, Giorgio. *Il Passaggio d'Enea* (1956), dans *Poesie 1932-1986* (1989). Milan, Garzanti, 1993, p.117 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.135).

d'interface avec le monde de la mort : à la fin du sonnet, l'imploration du poète consiste en ne pas révéler ce rôle. Cette seconde séquence de sonnets va constituer en une lutte contre le déferlement inéluctable de la mort, qui frappe cette fois bien plus que l'aimée d'un poète, entré en résistance depuis, et qui craint pour ses compagnons autant que pour sa femme, Rina, ou son père. Ce n'est pas un hasard si le sonnet « Notte », qui clôture « Gli anni tedeschi », fonctionne comme une résolution malheureuse : ce poème reprend les thèmes d'« Alba », mais ouvre cette fois-ci sur l'obscurité ou le vide, avec le son qui s'éteint au loin d'un tramway allégorique d'une condition humaine inextricable de sa fin (cf IV – 2.2.).

L'exercice spirituel permis par le sonnet est le plus visible dans la poésie directe, dépouillée de symboles, de Haushofer, qui cultive dans ses *Moabiter Sonette* une lucidité discursive et explicite. Le poète, qui se doute ainsi du sort qui l'attend, consacre un sonnet à ses compagnons, comploteurs du 20 juillet, qui lui inspirent une méditation sur la mort comparable à celle de Caproni méditant sur les siens, à la différence que Haushofer, qui n'a rien à perdre – les co-conjurateurs sont déjà emprisonnés par un régime sans pitié, lorsqu'il compose ce sonnet – les nomme directement, là où Caproni craint que leurs noms ne soient « per l'eterno abbandonati / sui sassi »<sup>200</sup> :

XXI. – GEFÄHRTEN

*Als ich in dumpfes Träumen heut versank,  
sah ich die ganze Schar vorüberziehn:  
Die Yorck und Moltke, Schulenburg, Schwerin,  
die Hassell, Popitz, Helfferich und Planck –*

*nicht einer, der des eignen Vorteils dachte,  
nicht einer, der gefühlter Pflichten bar,  
in Glanz und Macht, in tödlicher Gefahr,  
nicht um des Volkes Leben sorgend wachte.*

*Den Weggefährten gilt ein langer Blick:  
Sie hatten alle Geist und Rang und Namen,  
die gleichen Ziels in diese Zellen kamen –*

*und ihrer aller wartete der Strick.*

XXI. – MES COMPAGNONS

J'ai sombré aujourd'hui dans un morne rêve  
où j'ai vu défiler le groupe tout entier :  
Yorck, Moltke, Schulenburg, Schwerin,  
les Hassel, Popitz, Helfferich et Planck...

Aucun d'eux ne songeait à son avantage personnel,  
aucun d'eux, se dérochant à ce qu'il ressentait comme  
[son devoir,  
au milieu soit de la splendeur et la puissance, soit de  
[dangers mortels,  
ne cessait de veiller en grand souci au salut de la nation.

Mon regard s'arrête longuement sur mes compagnons  
[de route :  
ils avaient tous de la valeur, un rang, un nom,  
ceux que la poursuite du même but conduisit en ces cellules...

Et la corde les attendait tous.<sup>201</sup>

<sup>200</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.121 (« abandonnés pour l'éternité / sur les rochers », traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.119).

<sup>201</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp34-35 (traduction J. REBERTAT).

La méditation est encore politique, quoique déplacée sur le plan du rêve ; tous les noms cités au premier quatrain sont des amis de Haushofer, issus en général de l'aristocratie prussienne. Ces noms forment un échantillon large, et représentatif dans son ambiguïté, du spectre des comploteurs opposés à Hitler, issus de la droite, et parfois du parti nazi même : Fritz-Dietlof von der Schulenburg est ainsi un adhérent au NSDAP, posté dans l'appareil étatique à des rangs intermédiaires, à Königsberg puis en Silésie, engagé volontaire et médaillé pour bravoure sur le front oriental avant de constater les dégâts de la brutalité raciale sur les terres envahies, ce qui l'amène à théoriser une fédération européenne des régions et à rejoindre fin 1942 le cercle de Kreisau, mené par Peter Yorck von Wartenburg, Ulrich Wilhelm von Schwerin et Helmuth von Moltke-Kreisau, centraux dans le complot de von Stauffenberg à qui ils apportent un réseau de soutiens dans l'appareil étatique.

Leur degré de compromission avec le nazisme varie, qui n'est compréhensible que dans le contexte de la fin de la République de Weimar, de l'adhésion réticente de l'aristocratie et de l'armée prussienne à la politique nazie, et de la persuasion plus ou moins ancrée que Hitler lui-même est manipulable, ou destiné à perdre le pouvoir. Ils représentent différentes positions possibles vis-à-vis du régime : si Erwin Planck, fils de l'historien Max Planck, associé à von Papen au début des années 1930 et opposant à Hitler – il démissionne en 1933 de son poste de secrétaire d'Etat à la Chancellerie – entré en semi-clandestinité, est arrêté parce que l'ami violoniste de Haushofer, Klingler, s'est mis à dos le régime qui l'espionne et trouve ainsi ses coordonnées, Johannes Popitz, ancien ministre des Finances de Prusse puis du Reich, est lui un monarchiste qui s'oppose aux nazis tout en continuant à travailler avec eux, et est arrêté non pour participation au 20 juillet mais pour avoir précédemment approché Himmler afin de démettre Hitler ; enfin, un diplomate comme Ulrich von Hassel essaie de négocier l'assassinat de Hitler en échange du contrôle conservé des conquêtes et annexions de 1938 et 1939.

Haushofer, qui lui-même a émis de sérieuses réserves vis-à-vis du nazisme sans pour autant rompre avec son quotidien, se doute que le même sort l'attend : de nombreux distiques finaux concluent les sonnets sur l'évocation de la mort, le plus froid se trouvant à la fin de « Fidelio », opposant le salut du finale de l'opéra de Beethoven à la réalité de son destin :

*Da gibt es nur ein lähmendes Verharren.  
Danach ein Henken, ein Im-Sand-Verscharren.*

Il n'y existe qu'une stagnation paralysante.  
Puis l'échafaud, et la culbute dans la sciure.<sup>202</sup>

L'exercice de préparation à la mort décidée par la grâce divine, processus qui commence en revisitant sa vie emplie par la culpabilité – les deux bornes des *Exercitia Spiritualia* de Loyola – trouve son reflet dans le parcours biographique et l'œuvre d'un autre chrétien emblématique de la chute d'une ère, et de l'inauguration d'une nouvelle, Boèce. Dans un sonnet crucial, Haushofer dresse un parallèle explicite entre sa captivité, occupée à ces sonnets, et celle de Boèce en 523, durant laquelle il écrit *De consolatione philosophiae* :

LXIII. – BOETHIUS

*Vom edlen Ausklang römischer Geschichte  
schenkt eines Mannes Buch die Zeugenschaft,  
geschrieben vor dem Tod in strenger Haft:  
„Der Weisheit Trost“ – Gedanken und Gedichte.*

*Der Letzte, der dem römischen Senat  
im Gotensturm die Würde streng erhielt –  
hat nicht sein Leben höchsten Rang erzielt?  
Des Todes Adel ward in ihm zur Tat.*

*Sein Tod hat keinen Untergang gewendet –  
erloschen war die Kraft der alten Welt. –  
Sein Tod hat nur den Untergang erhellt.*

*Und vielen hat er Trost gespendet,  
da seines Beispiels hohe Hilfe spürt,  
wen gleiches Los auf gleiche Bahnen führt.*

LXIII. – BOÈCE

Écrit devant la mort au cours d'une détention sévère, le livre d'un homme porte témoignage de la grandeur dans laquelle s'éteignit l'histoire romaine : « Consolation de la Philosophie »... Pensées et Poésies.

Le dernier qui maintint fermement la dignité du Sénat romain au milieu de l'assaut des Goths, sa vie n'a-t-elle pas atteint au plus haut degré ? La noblesse de la mort s'incarna en lui.

Sa mort n'a pas évité la ruine – la vertu de l'ancien monde était épuisée –, mais elle a illuminé cette ruine.

Et nombreux sont ceux à qui, plus tard, elle a apporté [une consolation, car le secours d'un si haut exemple éclaire ceux que le même destin conduit sur les mêmes voies.<sup>203</sup>

Le premier quatrain peut se lire comme une définition des *Moabiter Sonette*, écrits en « edlen Ausklang », dans une perspective biographique – c'est le « eines Mannes Buch » – et au sein de l'écroulement d'un empire; la nature formelle même de la *Consolation de Philosophie*, « Gedanken und Gedichte », prose socratique et vers cosmiques ou mystiques, correspond à la poétique de Haushofer, dont les sonnets sont emplis d'une méditation explicite et plurielle, tour à tour prosaïque et cosmogonique, sur le destin humain.

<sup>202</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp32-35 (traduction J. REBERTAT).

<sup>203</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp90-91 (traduction J. REBERTAT).



La forme rejoint cet objectif de comparaison, qu'elle éclaire : la symétrie des destins correspond ici à celle du sonnet. La première et la dernière strophe typographiques échafaudent, de manière implicite puis explicite, le parallèle, tandis que les deux centrales mettent en valeur la vie, puis la mort, du philosophe néo-platonicien. De plus, chaque subdivision rejoue la même dynamique : le premier quatrain et le premier tercet typographique insistent sur la dignité de la mort de Boèce, et les seconds quatrain et tercet sur la postérité de son sacrifice. La forme du sonnet joue pleinement dans ses dynamiques et jeux de miroirs pour exalter une mort glorieuse, transcendée par son passage à l'avenir.

Et ce n'est pas non plus un hasard si Boèce, chrétien recourant aux allégories polythéistes pour livrer une vision néo-platonicienne de l'esprit, répond à la pensée chrétienne, mais teintée d'une esthétique syncrétique, du poète allemand, qui médite sur les « Kami » japonais, tout en réaffirmant et ré-explorant sa foi en Jésus-Christ dans « Qui resurrexit » :

XIV. – QUI RESURREXIT

*In tausend Bildern hab ich Ihn gesehn.  
Als Weltenrichter, zornig und erhaben,  
als Dorngekrönten, als Madonnenknaben, -  
doch keines wollte ganz in mir bestehn.*

*Jetzt fühl ich, daß nur eines gültig ist:  
Wie sich dem Meister Mathis er gezeigt! -  
doch nicht der Fahle, der zum Tod sich neigt –  
der Lichtumflossne: dieser ist der Christ.*

*Nicht Menschenkunst allein hat so gemalt.  
Dem Grabesdunkel schwerelos entschwebend,  
das Haupt mit goldnem Leuchten rings  
[umwebend.*

*Von allen Farben geisterhaft umstrahlt,  
noch immer Wesen, dennoch grenzenlos,  
fährt Gottes Sohn empor zu Gottes Schoß.*

XIV. – QUI RESURREXIT

Je L'ai vu sous mille aspects :  
Juge de l'Univers, sublime et courroucé,  
Couronné d'épines, Enfant à la Madone...  
Mais aucun d'eux n'a voulu demeurer en moi.

Je sens maintenant qu'un seul est valable :  
celui sous lequel Il s'est montré à maître Mathias...  
non pas la forme blême, qui penche vers la mort,  
mais l'Être baigné de lumière : voilà le Christ.

Ce n'est pas l'art seul des hommes qui a pu le  
[peindre ainsi,  
échappant sans pesanteur aux ténèbres du tombeau,  
le chef illuminé d'une auréole d'or.

Dans l'irradiation spirituelle de toutes les couleurs,  
créature encore, et cependant infini,  
Le Fils de Dieu s'élève vers le sein de Dieu.<sup>204</sup>

La contemplation du Christ constitue les étapes centrales des exercices spirituels prônés par Loyola : il est notable que le messie du christianisme rime ci avec « ist » dans l'un des exemples des liens de sens essentiels que peut constituer la rime, dans son acception profonde – que Meschonnic qualifie d'ancienne :

<sup>204</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp24-27 (traduction J. REBERTAT).

*Ordonnance pour ordonnance, l'ordre du langage est devenu un ordre dans le langage, évoque et mime un ordre cosmique. En se réalisant, la rime l'accomplit, elle y correspond, elle est accordée à lui. Peut-être, de loin, elle agissait sur lui. Mais, de toute manière, la rime et le mètre étaient une louange. Une théologie indirecte.*<sup>205</sup>

Le diagnostic, à l'aune du vers libre et de l'affaiblissement de la rime, abandonnée ou ludique, renforce cette lecture de Haushofer comme un antimoderne – mais le mysticisme est essentiellement antimoderne, en ce qu'il ne s'encombre pas du monde tel qu'il est.

La figure divine, et son degré supérieur d'existence, ne se manifeste pas que sur un plan sonore ou sémantique. La vivacité picturale du Christ de Grünewald, « *Von allen Farben geisterhaft umstrahlt* » sortant du tombeau pour monter vers le Ciel évoque également le rôle des couleurs chez Boèce, qui illuminent la Philosophie d'un prisme intégral lorsque descendant du ciel, néoplatonicien autant que chrétien, elle apparaît au poète (« *colore vivido atque inexhaustis vigoris* »<sup>206</sup>) attendant la mort. On voit bien cet usage des couleurs dans le panneau, ici à gauche, du retable d'Issenheim peint par Grünewald et auquel se réfère Haushofer :

---

<sup>205</sup> Henri MESCHONNIC, « La rime et la vie », p.252.

<sup>206</sup> BOECE, *De consolatione philosophiae*, p.46 (« avec une couleur vive et d'une vigueur inépuisable », traduction personnelle).



Mathias GRÜNEWALD, *Retable d'Issenheim*, entre 1470 et 1480.  
Musée d'Unterlinden, Colmar ; photographie Base Joconde,  
url : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0333/m002804\\_88-rp-139-c\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0333/m002804_88-rp-139-c_p.jpg)  
(dernière consultation le 1<sup>er</sup> septembre 2017).

Le sonnet évoque différentes incarnations du Christ, les juxtaposant pour les dépasser comme le retable présente simultanément en même temps que progressivement différents visages du divin : le sonnet cherche en cela, dans ses contraintes et celles d'un classicisme syntaxique et métrique, à imiter la richesse et la pluralité des sens de lecture de l'œuvre de Grünewald.

Haushofer s'arrête à une description de la divinité chrétienne, qui n'est pas celle que présente le retable d'Issenheim entièrement déployé : outre les questions de goût et d'élan spirituel personnels, on peut proposer que ce choix est justifié d'une part de l'importance de la promesse de salut, pour cet homme captif et qui attend la mort, et d'autre part de l'élévation du Christ, dans cette résurrection, vers une abstraction entière du terrestre.

Celle-ci correspond évidemment au dépouillement qui se fait jour, de manière plus modeste et quotidienne, chez le poète dans « Entfesselung » (cf I – 1.2.), mais aussi et surtout à celui que l’on trouve dans le *De consolatione philosophae*, ouvrage chrétien à la nette inspiration néo-platonicienne, qui incite à se défaire des attaches terrestres afin de regagner heureux la patrie qu’est Dieu. Ce sonnet dédié au retable de Grünewald participe de cette fusion entre mystique idéaliste et dénuement chrétien : le choix de l’Ascension figure le Christ non dans sa nature humaine, mais bien plus proche du Dieu abstrait du grand hymne de Boèce :

*Da, pater, augustam menti conscendere sedem,  
Da fontem lustrare boni, da luce reperta  
In te conspicuos animi defigere uisus.  
Dissice terrenaе nebulas et pondera molis  
Atque tuo splendore mica; tu namque serenum,  
Tu requies tranquilla piis, te cernere finis,  
Principium, uector, dux, semita, terminus idem.*

Accorde, père, à mon esprit de s’élever à ton auguste séjour  
accorde-lui d’examiner la source du bien, accorde à mon âme,  
quand elle aura trouvé la lumière, de fixer sur toi ses brillants regards  
Retranche les nuées et les pesanteurs de la masse terrestre  
et brille de tout ton éclat ; car toi, tu es la sérénité,  
tu es le repos et la tranquillité des justes, te voir est leur fin,  
toi, le principe, le conducteur, le guide, le sentier et le terme tout  
[à la fois.<sup>207</sup>

Un autre sonnettiste allemand exécuté pour avoir conspiré contre Hitler est Nikolaus von Halem (1905-1944), qui lui aussi centre un sonnet sur le dépouillement spirituel. Né dans une famille aristocrate de Prusse Occidentale, il milite tout d’abord auprès du nazisme – ce que Reinhold Schneider et les éditeurs de *Du hast mich heimgesucht bei Nacht*, anthologie de l’opposition chrétienne au Reich, passent sous silence – dans la *Schwarze Reicheswehr*, l’armée illégale instaurée au sein de la République de Weimar, et avec la complicité relative de ses autorités, par des groupes paramilitaires SA ou nazis ; il prend part au Putsch de Munich de 1923, avant de se détourner du nazisme et de fréquenter les milieux catholiques nobles et conservateurs, autour de Carl von Jordans. En 1938, il tente d’organiser des réseaux anti-nazis autrichiens, et échafaude des projets d’assassinat du Führer : l’idée lui est venue dès 1934, avec l’élimination des S.A., et il l’envisage avec un ancien combattant du *Freikorps Oberwald*, Josef Römer. Lorsque Römer, impliqué dans les milieux ouvriers au sein desquels il cherche à organiser des cellules de résistance et continue – alors que von Halem n’est plus en contact avec lui – d’élaborer des projets d’assassinat de Hitler, est arrêté et torturé par la Gestapo en 1942, il dénonce von Halem. Celui-ci est arrêté le 26 février, et emprisonné dans différents

<sup>207</sup> BOECE, *De consolatione philosophae*, pp174-175 (traduction Éric VANPETEGHEM).

camps de concentration. Condamné à mort le 16 juillet 1944, il est transféré à la prison de Brandebourg, et guillotiné le 9 octobre.

Présent dans une lettre à sa compagne, non datée mais probablement<sup>208</sup> rédigée dans les jours qui ont immédiatement précédé le verdict, un sonnet conclusif présente un intérêt certain, à l'aune de cet usage du sonnet comme exercice spirituel :

*Geduld und Sanftmut, eisenharter Zaum  
und scharfer Schnitt an jeder zarten Ranke –  
noch steht als stolzer Wächter der Gedanke  
in meiner letzten Tage Schattenraum.*

Patience et tempérance, inflexible froideur,  
et l'entaille effilée sur chaque doux sarment –  
la pensée monte garde encore, fièrement,  
de la chambre assombrie de mes dernières heures.

*Doch kommt die Nacht, so breitest Du den Saum  
des goldenen Mantels über jede Schranke,  
Du weißt es nur zu gut, woran ich kranke,  
führst mich inweg zu Tränen, Lied und Traum,*

Cependant vient la nuit, et Tu couvres du pan  
de ton manteau d'or fin chaque obstacle intérieur ;  
Tu ne sais que trop bien ce qui fait mon malheur  
et me conduis en moi jusqu'aux pleurs, songes, chants,

*zu dunkler Blumen Duft, zu Lust und Schmerz,  
dann hebt die Sehnsucht ihr von Gram beschwertes,  
zu leichtem Schlummer nie gesenktes Lid.*

jusqu'au parfum des fleurs sombres, jusqu'à l'envie  
et la douleur. Alors, de chagrin alourdie,  
l'insomniaque nostalgique lève sa paupière.

*In ihrem Blick sich spiegelnd schweigt das Herz  
und nur des Fabeltieres Los begehrt es,  
das sterben muß, wenn es sich selber sieht. –*

Le cœur se tait, se contemplant dans ce regard,  
et n'aspire qu'au sort du monstre légendaire  
qui doit mourir dès lors qu'il fait face au miroir.<sup>209</sup>

Dans ce sonnet composé en prison, on peut retrouver des thèmes présents chez Haushofer ou Cassou : la résolution morale et lucide, couplée à une projection métaphysique – ici, Dieu – qui amène à une forme de délivrance par la contemplation de sa propre intériorité.

Bien plus que Haushofer, von Halem joue sur les enjambements pour traduire la fluidité de ce processus mental ; la conclusion du sonnet est justement le moment où le flot de la conscience se calme et les passions, y compris la survie, cessent, pour accepter la mort qui attend celui qui a fait son examen de conscience approfondi.

---

<sup>208</sup> voir *Du hast mich heimgesucht bei Nacht* (1954), Helmut GOLLWITZER, Käthe KUHN, Reinhold SCHNEIDER. Munich, C. Kaiser, 1960, p.199.

<sup>209</sup> VON DER GROEBEN, Klaus. *Nikolaus Christoph von Halem, im Widerstand gegen das Dritte Reich*. Vienne, Böhlau, 1990, p.97 (traduction personnelle ; pour ce très beau, et très dense, sonnet, on a fait le choix, discutable, d'essayer d'en rendre ce qu'on en perçoit comme attrait en le transposant en vers français, au prix d'un certain nombre de modifications : on a ainsi traduit « eisenharter Zaum », la bride au cœur de fer, par « inflexible froideur », ce qui fait perdre l'idée de se contraindre, mais en décalant l'idée de métal sur la froideur d'une part, et la contrainte sur l'impossibilité à plier, ce qui permet de conserver le plus important : le détachement de soi-même, de ses impulsions ; « inweg », vers l'intérieur, a été transposé sur les « Schranke », littéralement cloisons, ici rendues comme « obstacles » dans ce sonnet où l'enfermement vaut surtout comme lieu d'un parcours spirituel).

Chez Cassou, qui ne s'inscrit pas dans une logique religieuse, l'espoir d'une délivrance demeure présent, et ce captif placé dans la cellule des condamnés à mort voit sa fin venir chaque nuit : la mort constitue plutôt le départ de ses sonnets, que leur aboutissement. Cette considération imprègne les *Trente-trois sonnets composés au secret* dès leur ouverture, et imprègne par exemple le deuxième de la séquence :

II

*Mort à toute fortune, à l'espoir, à l'espace,  
mais non point mort au temps qui poursuit sa moisson,  
il me faut me retirer et lui céder la place,  
mais dans ce dénuement grandit ma passion.*

*Je l'emporte avec moi dans un pays sans nom  
où nuit sur nuit me pressent et m'effacent.  
L'ombre y dévore l'ombre, et j'y dresse le front  
à mesure qu'un mur de songe boit ma trace.*

*Ce n'est vie ni non plus néant. De ma veillée  
les enfants nouveau-morts errent dans l'entre-deux.  
Transparentes clartés, apparues, disparues,*

*Elans sans avenir, souvenirs sans passé,  
décroître fait leur joie, expirer fait leur jeu,  
et Psyché brûle en eux, les ailes étendues.<sup>210</sup>*

La contemplation de la mort relève ici davantage du constat, dès les premiers vers ; la perspective du poète, s'il faut la situer sur un plan théologique, émane de limbes, d'une attente, puisque seul le « temps » subsiste dans ce « pays sans nom » où l'identité s'efface. Le début du sizain explicite ce retrait de la vie, qui n'est pas encore mort, mais la jouxte : « Ce n'est vie ni non plus néant ».

Néanmoins, le sonnet joue sur les flux et reflux de cette identité du « je » lyrique, à la fois menacée dans son existence et qui demeure son unique et forte fondation, comme le « dénuement » ne laisse au poète que la mémoire de soi-même, et qu'y « grandit [sa] passion ».

Cet amenuisement progressif de l'identité en relation avec le monde, voué à la mort et qui doit se refermer sur elle-même, explique les paradoxes du dernier tercet typographique, « élans sans avenir, souvenirs sans passé » : cette identité est magnifiée par la

---

<sup>210</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.46.

mort qui pèse sur elle, et révèle ainsi l'âme, « Psyché », c'est-à-dire son noyau essentiel, dépouillé de toute contingence terrestre.

Cassou se distingue de Haushofer et von Halem, ici, en ce que la passion demeure – en laquelle, au singulier, il n'est pas interdit de lire une Passion – et que l'âme n'en est pas démunie, qui « « brûle » : le terme est ambigu, tant il désigne à la fois la flamme qui éclaire, et le feu qui consume, dans ce sonnet d'exploration de soi, qui ne connaît pas encore de résolution nette.

### I – 3. Le sonnet entre la geôle et le monde

La captivité coupe ainsi ces poètes de ce qui constitue une grande part de l'identité quotidienne, triviale, de l'humanité ; tous embrassent à leur façon ce « dénuement », qui se transcrit dans la plongée en soi-même que permet le sonnet, qui mène à une essence de l'être.

Pourtant, une autre tension existe dans ces poèmes, celle vers le monde extérieur : tension apparemment contradictoire, qui promet l'espérance ou tourmente de souvenirs, heureux ou coupables. Cette tension peut prendre plusieurs visages : reniement du monde qui a mené à l'enfermement, réflexion sur la possibilité de prolonger une culture menacée par celui-ci, ou simplement évasion hors de la cellule, trois possibilités de rapport maintenu avec le monde qui correspondent à trois modalités du sonnet – la valeur de vestige du passé de la forme, le lien qu'elle établit avec une poésie européenne qui paraît bien précaire dans la tourmente, ou le passage, au moyen de sa dynamique, à un autre niveau d'existence, qui ne concerne pas l'immatériel, mais bien le matériel, ou ce que les poètes peuvent en concevoir.

#### I – 3.1. Le choix d'une antimodernité poétique ?

Si la forme du sonnet renvoie à un exercice spirituel, une élévation vers d'autres dimensions de la vie, on peut également l'interpréter comme un refus de ce monde-ci, qui a mené l'auteur jusqu'à la détresse dans laquelle il compose ses sonnets, et plus précisément de tout ce que la modernité y amène, pour le meilleur ou pour le pire, ainsi que dans sa littérature. Sans doute cette anti-modernité est-elle l'une des explications du recours au sonnet : on a vu (cf introduction) que la forme passait pour passéiste aux yeux des avant-gardes modernistes, et y avoir recours signifie autant ne pas pouvoir concrètement s'appuyer sur le vers libre, que ne pas souhaiter y recourir. Si Cassou ne dispose que des fondations mémorielles du rythme régulier pour composer de la poésie, c'est moins le cas pour Haushofer, qui possède papier et crayon, ou pour Caproni, dont le dénuement n'est pas encore celui de la lutte dans les monts de la Trebbia.



La question du sens traditionnel de la rime, maintenue par Haushofer alors que sa mise à mal constitue l'une des modalités fondamentales de la poésie moderne, a déjà été évoquée (cf I – 2.3.) ; ici, il est impossible de la dissocier de son emploi au sein de la forme du sonnet, qui est dans son immense majorité – et dans la quasi-totalité de sa tradition – intrinsèquement liée à une question de construction et de progression par les rimes, une spécificité qui force à approfondir la réflexion de Meschonnic en l'appliquant à ce cas spécifique, où la prégnance de la rime en justifie davantage l'emploi, plus profondément lié à la création poétique qu'au respect des codes – celui-ci se posant en amont de la question de la rime.

On a déjà analysé l'usage du sonnet à la lumière d'une interprétation idéologique de la rigidité de la forme choisie par Haushofer (cf I – 1.3.) ; en 1967, son frère Heinz se rappelle, dans un entretien avec Richard Kemmler mené dans un français approximatif :

*Parce que lui-même [était] très sensible, il prisait très fort la forme...  
Briser la forme lui semblait péché mortel. Il se méfiait de la création spontanée, il avait besoin du temps.<sup>211</sup>*

La forme même des sonnets de Haushofer, composés tous selon le même modèle, en pentamètres iambiques, participe de ce classicisme. Il est nécessaire de noter que Haushofer, qui se situe à la droite non-nazie de l'échiquier politique allemand, revendique ouvertement dans ses sonnets une forme d'anti-modernité.

La principale charge contre celle-ci est que la modernisation de l'Allemagne entreprise par Hitler est indissociable de la préparation de la guerre. Le lien entre les deux est affirmé dans le sonnet consacré à la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de 1936, qui ont eu lieu à Berlin, en particulier dans l'*Olympiastadion* reconstruit pour l'occasion selon une architecture moderniste adaptée aux canons du nazisme, abondamment éclairé et augmenté d'un complexe sportif entier. Le poète voit clair à travers cette démonstration de modernité :

<i>Mich täuschte dieser helle Zauber nicht. Ich sah die Kräfte, die so milde schienen, dem grauenhaftesten der Kriege dienen.</i>	Cette magie radieuse ne me leurra point, je voyais que ces forces si paisibles en apparence serviraient à la plus atroce des guerres. <sup>212</sup>
---	--

<sup>211</sup> Cité par Richard KEMMLER, *Die Moabiter Sonette; letzte Gedichte und Gedanken Albrecht Haushofers*, p.71.

<sup>212</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp38-39 (traduction J. RÉBERTAT).

La fin du sonnet compare les rangs des athlètes défilant durant la cérémonie d'ouverture à des légions en marche : la critique du sport olympique, explicitement conçu par le nazisme comme un pilier du nationalisme – et inscrit dans le sillage de Pierre de Coubertin, sympathisant fasciste – rejoint celle de la massification : l'*Olympiastadion* peut alors contenir cent dix mille spectateurs, et un grand Champ de Mai le joute, destiné à des manifestations en masse. Si l'on ajoute que les Jeux Olympiques de 1936 sont les premiers de l'Histoire à être retransmis par la télévision, on atteint le point de confluence maximale entre massification opérée par la modernité et culte du surhomme par les foules, mise en scène par le nazisme, tant dans l'architecture même du stade, qui comporte une loge réservée à Hitler comme un empereur romain au Colisée, que dans la propagande qui accompagne les Jeux, et dont Leni Riefensthal est l'opératrice la plus fameuse.

Les *Moabiter Sonette* mettent en avant les destructions causées par cette modernité. Ainsi, au douzième sonnet, la méditation d'un soir de Saint-Sylvestre baignant Berlin dévasté par les bombardements lie dans son sizain destruction des œuvres de l'esprit et technologie :

*Was in Jahrhunderten gewachsen war,  
vernichtet nun in Stunden jäh die Kraft  
gewissenlos missbrauchter Wissenschaft.*

Ce qui avait mis des siècles à grandir,  
l'abus sans conscience du pouvoir de la science  
l'anéantit soudain en quelques heures.

*Das alte China kannte die Gefahr.  
Es bannte schon das Pulver, weil darin  
Versuchung lag zu gross für Menschensinn.*

La vieille Chine avait compris le danger :  
elle prohiba la poudre, comme chargée  
d'une tentation trop forte pour l'esprit humain.<sup>213</sup>

Et, par association d'idées, dans cette séquence écrite linéairement, le sonnet suivant, « Maschinensklaven », reprend ce thème de la science amenant la destruction totale :

*XIII. – Maschinensklaven*

XIII. – Esclaves des machines

*Ravenna, Salzburg, München, Genua,  
Westminster, Köln, Antwerpen, Lübeck, Tours –  
es waren Städte – doch nicht Städte nur  
wie Krasnojarsk vielleicht und Omaha.*

Ravenna, Salzburg, Munich, Gênes,  
Westminster, Cologne, Anvers, Lubeck, Tours...  
C'étaient des villes... Mais non point des villes  
comme Krasnoïarsk, peut-être, ou Omaha.

*In allem Werk, das formend eine Hand  
mit Liebe schuf, ist andres noch gebunden,  
als in Maschinenstumpf ihr je gefunden!  
Maschinensklaven, werft Ihr es in Brand!*

A toute œuvre qu'une main créatrice  
façonna avec amour s'attache quelque chose  
que jamais vous n'avez trouvé dans la trépidation  
[des machines !  
Esclaves des machines, boutez-y le feu !

<sup>213</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp22-23 (traduction J. RÉBERTAT).

*Begreift Ihr, was Ihr tut mit Euren Spielen,  
atomzertrümmernde Raketenzündler,  
totaler Kriege schäumende Verkünder!*

*Was bleibt am Schluss von allen Euren Zielen?  
Ist alles Ueberbeliefte zerstört,  
fehlt Euch sogar ein Erbe, der Euch hört!*

Comprenez donc ce que vous faites avec vos jouets,  
allumeurs de fusées, destructeurs d'atomes,  
prophètes écumants de guerre totale !

Que restera-t-il finalement de tous vos objectifs ?  
Quand tout ce que le passé nous a légué sera détruit,  
vous n'aurez même plus un héritier pour vous  
[entendre !<sup>214</sup>

Il est notable que Haushofer déplore autant les villes qui sont le berceau de la culture allemande – Cologne et le Rhin, Lübeck et la Hanse, Munich pour les Alpes bavaroises dont il est originaire – que des cultures ennemies ou envahies par la Wehrmacht – Westminster pour l'Angleterre, Tours pour la Loire, Ravenne pour l'héritage byzantin... Un réseau resserré, européen, qu'il oppose aux lointains lieux de production de masse que sont Omaha et Krasnoïarsk, fondés *ex nihilo* au milieu de désert – du Nebraska ou de Sibérie – dans un passé beaucoup plus récent que toutes ces villes porteuses de l'héritage antique ou médiéval.

Le sonnet devient ici la forme où le poète peut déplorer la destruction par les Américains et les Russes – renvoyés dos à dos à la fin du premier quatrain – de l'héritage européen dans son ensemble ; il n'est pas innocent qu'il embrasse à ce dessein la forme s'il en est de la culture européenne déchirée par le conflit et la parodie d'union qu'en proposent les nazis. Le relatif anti-modernisme du cycle de sonnets, volontiers enchaînés thématiquement, répond au motif d'une culture européenne stimulée par des villes étroitement liées ; pour exagérer la métaphore, face aux déferlantes modernistes du vers libre popularisé par les poètes venus d'empires industriels, américain ou soviétique, la séquence de sonnets devient chez Haushofer le moyen de présenter des poèmes comme une carte culturelle de la vieille Europe.

La destruction n'est plus représentée poétiquement par l'explosion de la parole, comme Dada avec la Seconde Guerre mondiale, car Haushofer croit encore en la possibilité de maintenir une culture européenne ; néanmoins, et en dépit de son conservatisme général, il ne faut pas réduire Haushofer à un simple versificateur sourcilieux, comme en témoigne le vers dixième, « *atomzertrümmernde Raketenzündler*, », où il fait preuve d'une certaine audace métrique – deux mots pour le pentamètre entier – et sonore – le chiasme en [t] et [z] – dans

---

<sup>214</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp24-25 (traduction J. RÉBERTAT).

ce qui demeure un sonnet formellement conservateur. Le gonflement des mots devient ici l'équivalent de l'inflation de l'*hybris* qui dévaste l'Europe en visant à défaire la trame même du monde, les atomes ; les effets poétiques choisis par Haushofer, qui est un intellectuel et non un poète, sont simples, tout comme l'est son attachement à une culture européenne en dépit de la mise à mal littéraire qu'elle a subi avec les modernismes durant l'entre-deux-guerres – et que Haushofer choisit d'ignorer à peu près – et par la barbarie totalitaire.

Il faut néanmoins rappeler qu'il y a un aspect de luddisme dans les modernismes européen, celui du *Metropolis* de Fritz Lang, par exemple, que l'on retrouve dans l'exhortation inhabituellement virulente de Haushofer, « Maschinensklaven, werft Ihr es in Brand! ». La réticence extrême face à la technologie du poète, qui au moyen de ses relations familiales autant que professionnelles est instruit du sort et de bien des projets de l'Allemagne durant le nazisme, prend un sens plus tragique encore à l'aune des V2 et de l'industrialisation de la mort dans les camps. Le sonnet est moins antimoderne qu'à l'aile droite de la modernité, ici ; ou il n'est antimoderne qu'au sens, que lui accorde variablement Antoine Compagnon, où se détourner d'un présent marqué par la modernité intègre la définition même de cette modernité.

À l'opposé du formalisme légaliste qui conduit Haushofer à une standardisation des schémas formels, il faut relever que Cassou comme Caproni cherchent à varier les visages du sonnet : le poète italien, s'il invente le terme « monoblocco » pour son sonnet dense et ramassé, y développe des variantes internes (le sonnet VII compte seize vers), et revendique la polymorphie de la forme :

*Non ho mai cercato schemi prefabbricati o prêts-à-porter. Semmai, talvolta ho cercato (...) di forzarli verso soluzioni nuove, con spirito inventivo e non imitativo. Ma bisogna correre fino a Finzioni (1941) per trovare qualche larva di sonetto. Un sonetto piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente perfino*<sup>215</sup>

Caproni n'est pas aveugle à la portée symbolique de la guerre sur la culture européenne : lui aussi évoque brièvement ces destructions qui affligent l'Europe et désolent

---

<sup>215</sup> Giorgio CAPRONI, *La Fiera letteraria*, 19 janvier 1975 ; cité par Nastacia TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, p.32 (« Je n'ai jamais cherché de schémas préfabriqués ou prêt-à-porter. Tout au plus, j'ai quelquefois cherché (...) à les forcer vers de nouvelles solutions, avec un esprit d'invention et non d'imitation. Mais il faut remonter jusqu'à *Finzioni* (1941) pour trouver quelque fantôme de sonnet. Un sonnet plutôt lointain du sonnet traditionnel. Un sonnet monobloc, dissonant, strident même. », traduction personnelle).

Haushofer, mais pour les tirer vers une dimension symbolique plus personnelle. C'est par exemple la mention du phare des Pisans, monument fameux de Livourne où Caproni passe le début de sa vie, et que Pétrarque citait déjà dans une lettre<sup>216</sup> de 1358. Ce phare est détruit en 1944 par la Wehrmacht ; dans un mouvement prophétique, Caproni conclut le deuxième des « Sonetti dell'Anniversario », composé en 1942, sur son écroulement :

*Ed era eguale  
e incauto il suono che in tube sottili  
penetrava nel sonno: un suono quale  
il tempo, ancora illeso, a pochi fili  
di speranza legava se il Fanale  
già s'abbatteva agli squilli puerili.*

Et c'était le même,  
sans prudence, le son qui en de fines trompes  
pénétrait dans le sommeil : un son que  
le temps, encore indemne, liait à quelques fils  
d'espérance, quand le Fanal  
déjà s'effondrait dans des sonneries  
enfantines.<sup>217</sup>

Néanmoins, Caproni s'approprie la destruction des emblèmes de la civilisation européenne pour les intégrer au réseau de symboles qui structure son œuvre. Ici, l'effondrement du Fanal – le nom communément donné au Phare des Pisans – ne sert pas une déploration de la chute de la culture architecturale européenne, comme Haushofer, mais tresse un parallèle entre ce phare et les illusions de jeunesse d'un poète peu préoccupé par la mort : dans ce sonnet, le bruit de trompettes sur la plage « apre al [suo] amore / la morte »<sup>218</sup> et revient hanter le poète. Le souvenir du phare est associé à l'enfance insouciante de la mort : l'écroulement de l'un correspond à l'abandon de l'autre.

De plus, si Caproni choisit un anti-modernisme certain dans son lexique, tiré pour sa plus grande part de la poésie classique italienne, les aménagements qu'il opère dans la forme du sonnet, en termes d'enjambements et de rimes, sont conséquents. Il figure ainsi, avec Montale, l'un des principaux rénovateurs en langue italienne : ce qu'il baptise sonnet « *monoblocco* » peut difficilement être relié à un conservatisme formel.

Il n'est donc guère question de refus de la modernité, ici : le poète inaugure au contraire une phase postérieure, où constatant l'invalidation des présupposés sur lesquels est érigée la modernité, il propose de la restructurer en puisant dans la tradition poétique

<sup>216</sup> « Liburnum, ubi prevalida turris est, cuius in vertice pernox flamma navigantibus tuti litoris signum prebet » ; PETRARCA, Francesco. *Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Christi ad Iohannem de Mandello* (1358), édition Francesco LO MONACO. Bergame, Pierluigi Lubrina, 1990, p.50 (« Livourne, où se trouve une solide tour sur la cime de laquelle, la nuit, est allumé un grand feu qui montre la route sûre aux navigateurs », traduction personnelle).

<sup>217</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.98 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.116).

<sup>218</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.98 (« ouvre à [son] amour / la mort », traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.116).

pétrarquienne sans en respecter les codes, tout comme le Phare des Pisans – à l’image de Varsovie, ou Vérone – est reconstruit après-guerre avec une partie de ses pierres dispersées çà et là, et à l’image du monument ancien, mais sans en avoir les plans ni la composition exacte.

L’image qu’il emploie dans son article de *La Fiera litteraria* file cette image de la reconstruction d’un ensemble harmonique détruit, en le transposant sur le domaine musical : le sonnet monobloc est selon lui

*un tentativo di far musica nuova, diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica (...) con ampio uso, a fine verso, della settima diminuita.*<sup>219</sup>

Tout comme le dodécaphonisme de Schönberg ne constitue pas automatiquement un reniement de la musique qui l’a précédée, Caproni ne coupe pas le lien avec la tradition poétique incarnée par le sonnet, mais en rénovant celui-ci prend acte de l’impossibilité de continuer celle-là telle quelle.

S’agissant de Cassou, son recueil témoigne d’un moindre conservatisme en termes de rime. Outre certaines rimes approximatives (« mat / Acte » au sonnet XXIV, ou « foudre / s’ouvrent » au XXVII, par exemple), la distinction entre masculines et féminines est abolie.

La structure des quatrains traduit bien cet assouplissement d’un code respecté dans son idée, plutôt que dans une hypothétique perspective de régularité, qui sont eux tous composés sur des rimes embrassées ou croisées ; la seule exception est le neuvième, qui présente un très inhabituel schéma en ABBB ACCC, sans doute imposé par les nécessités de la traduction de Hofmannsthal qui lui donne lieu d’être, mais dont la seule existence témoigne tout de même de l’attachement de Cassou à la rime, qu’il n’abandonne pas, fût-ce en traduisant un autre sonnet, ainsi que c’est souvent le cas depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Ce choix de maintenir la rime s’agit autant d’un parti pris esthétique que l’on pourrait qualifier de lointainement néo-classique que d’une contrainte liée à la captivité : la mémoire fonctionne mieux si elle s’appuie sur des retours réguliers. Le geste final doit néanmoins être aussi

---

<sup>219</sup> Giorgio CAPRONI, *La Fiera litteraria*, 19 janvier 1975 ; cité par Nastacia TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, p.32 (« une tentative de faire une musique nouvelle, en élargissant ou en comprimant de manière diatonique les accords classiques tonaux, (...) grâce à un ample usage, à la fin du vers, d’un septième degré diminué », traduction personnelle).

interprété d'un point de vue littéraire : après Cendrars, le dernier poète en France à avoir composé un recueil de sonnets notable, et ce uniquement afin d'en chambouler la définition – ils ne s'appellent pas *Sonnets dénaturés* pour rien – Cassou incarne le retour à la forme, dans une acception immédiatement identifiable comme classique : en sont témoins la prédominance des schémas à deux rimes, marginalement à quatre, et l'apparition à trois reprises seulement de formes à trois rimes.

Son usage du mètre est plus intéressant, tant il s'oppose à sa relative sagesse en matière de rimes : alexandrin dominant (vingt-cinq sonnets sur trente-trois, soit 75,75%), décasyllabe (8, 17, 23), octosyllabe (20, 21), tétrasyllabe (24), vers alterné alexandrin/hexasyllabe (26), dernier vers de chaque tercet d'alexandrins réduit à l'octosyllabe (32), tridécasyllabe trompeur (15)... Sans doute cette variété, métrique ou rimique, peut-elle être considérée, d'un point de vue génétique, comme une manière de parer à l'ennui en variant l'exercice du sonnet. Au-delà de cette raison plausible, et suffisante à expliquer légitimement la diversité poétique comme une manière de lutter contre l'emprisonnement, voire contre la folie – tant il est vrai que, pour époustouflante qu'elle soit, cette composition de tête semble frôler le comportement monomaniaque, une hypothèse repoussée par cette variété – il doit y avoir des explications plus purement poétiques à ce qui pourrait paraître futile à qui ne considérerait le recueil qu'en tant qu'objet achevé, sans tenir compte de ses conditions d'écriture.

Cassou n'a pas seulement désiré passer le temps, mais bien voulu composer une œuvre cohérente, à l'économie raisonnée : ainsi, il est possible de suggérer que cette variété très grande des schémas de rimes ou des vers, où le canonique côtoie bien des formes inhabituelles, a pour objectif de dessiner une forme de synthèse des possibilités poétiques. Le lecteur voit ainsi se suivre :

- les petits vers impersonnels, d'apparence légère et d'emploi ironique, du sonnet XXIV (« Plomb, zinc et fer / Ô les charmants / Petits enfers / Pour les amants ! ») qui ne vont pas sans rappeler Verlaine, dont Cassou pastiche ici « Walcourt », d'une part, et d'autre part l'alexandrin du sonnet suivant, où la tonalité lyrique, fortement teintée d'images apollinariennes, est omniprésente (« Paris, ses monuments de sang drapés, son ciel / couleur aile d'avion(..) J'ai tout revu, et j'entendais naître un chant ») ;
- le souvenir du monde trivial, au sonnet XIII (« La rue monte jusqu'à la blanchisserie

- bleue ») et les accents prophétiques et exotiques du sonnet XV, dont l'étrangeté, dans le contexte carcéral (« Lorsque nous entrerons dans cette ville chinoise / je boiterai un peu, mais je connaîtrai l'amour ») est amplifiée par le déroutant vers de treize syllabes ;
- les visions oniriques des sonnets I ou II, dont l'alexandrin très régulier, si ce n'est solennel, permettent que se développe une noblesse de la fantasmagorie, côtoient les glissements que traduisent les nombreux enjambements surprenants du sonnet XXII (« En tous pays, depuis toujours, les ouvriers / meurent »), où la méditation historique et politique se teinte d'un appel à la révolte, comme si la mise à mal du mètre correspondait aux soubresauts tragiques et brutaux de l'histoire ouvrière.

On peut trouver bien d'autres poèmes témoignant de la variété de la création poétique dans les *Trente-trois sonnets composés au secret* : une traduction (IX), un poème de soutien dédié à un ami – Joë Bousquet, en XXVII – autant qu'un hommage à un aîné – le « Tombeau d'Antonio Machado » qu'est le sonnet XXI – ou enfin une diversité thématique permettant d'associer lyrisme politique (« La plaie que, depuis le temps des cerises, / je garde en mon cœur... ») aux poèmes galants tels que le sonnet IV (« J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras ») qui illustre bien la transversale amoureuse irriguant en filigrane le recueil entier.

Loin de constituer un ensemble homogène, entièrement placé sous le mode de l'élégie lyrique du condamné, et que guetterait la monotonie, Cassou a composé un recueil de captivité d'une diversité foisonnante, autant thématique que formelle : en cela, son œuvre de captivité constitue l'opposé exact de l'autre référence française en la matière, les *Ballades* de Charles d'Orléans, qui elles aussi employaient une forme fixe unique, mais en conservant une marge de variation extrêmement réduite. Le sonnet de Cassou n'est donc aucunement le moule niveleur réduisant la recherche poétique à une rigidité antimoderne ; le sonnet s'inspire chez lui d'une pluralité de traditions sonnettiqes, tout en négligeant il est vrai les plus extrêmes – sonnet non-rimé, sonnet en prose, sonnet déstructuré n'ayant plus de sonnet que le nom à la Cendrars – ou les plus excentriques, tels le sonnet *caudate* ou raccourci.

On peut y voir la double nécessité de conserver des rimes, pour des raisons mnémotechniques, et un cadre unifié autour du nombre quatorze, où à celles-ci s'ajoute probablement le besoin de construire un cadre aux jours de prison ; on verra également, que, tout comme Haushofer situe l'avent des grands morts de l'art et de la pensée dans un temps de catastrophe, Cassou dépeint, de manière plus idéaliste, un retour des poètes sur la terre :



XLVI. – DIE GROSSEN TOTEN

(...)  
*wenn alles kriechen wird in Schmutz und Pein,  
und nichts mehr zeugt von echter Leidenschaft,  
dann werden mit gewaltig strenger Kraft  
die großen Toten ihre Sprecher sein.*

XLVI. – LES GRANDS MORTS

(...)  
lorsque tout rampera dans la douleur et la boue,  
et que plus rien ne témoignera d'une passion pure,  
alors les grands morts, avec leur austère,  
leur profonde puissance, parleront pour tous.<sup>220</sup>

V

*Les poètes, un jour, reviendront sur la terre.*

(...)

*leurs plus beaux vers enfin délivrés du sanglot*

*qui les fit naître. Alors, satisfaits, dans le soir,  
ils s'en retourneront en bénissant la gloire,  
l'amour perpétuel, le vent, le sang, les flots.<sup>221</sup>*

Si pour Haushofer les « grands morts » doivent venir rédimmer le *dürftiger Zeit*, chez Cassou, « les poètes » ont pour fonction d'amener également une rédemption surnaturelle et totale, mais en se débarrassant du chagrin terrestre. Dans une perspective également transcendante, le poète qui survit à l'épreuve s'oriente davantage vers l'avenir.

---

<sup>220</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp68-69 (traduction J. RÉBERTAT).

<sup>221</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.49.

### I – 3.2. La réflexion sur la possibilité de la culture

L'usage vital du sonnet se trouve ainsi participer d'une réflexion sur la possibilité de continuer la culture européenne dont il est l'un des emblèmes poétiques, positionné qu'il est durant la Seconde Guerre mondiale entre académisme supposé, anti-modernité relativement avérée, et rénovation formelle. Giorgio Caproni est celui qui médite théoriquement sur les raisons qui le poussent, en ce temps de crise vitale autant qu'intellectuelle, à recourir à la forme pour constituer ce qu'il appelle en 1968, dans la note finale d'*Il Passaggio d'Enea* (repris alors dans *Il « Terzo libro » e altre cose*), « tetto », un toit destiné à l'abriter de l'affaissement de « tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati »<sup>222</sup>, mythes et institutions qui ont jusqu'à la guerre constitué la définition d'une poésie topique, au service de l'ordre politique, intellectuel et religieux du monde – cet ordre qui s'effondre dans les bûchers nazis et la collaboration des institutions culturelles au totalitarisme. Il faudra revenir sur cet usage du sonnet comme toit, car Caproni nuance plus tard sa position, mais le recours à la forme en lien avec le désordre intellectuel et spirituel du monde n'en est pas moins notable.

C'est chez Albrecht Haushofer que cette réflexion s'exprime le plus explicitement dans les poèmes, ce qui n'est pas étonnant pour cet auteur qui des trois évoqués est le moins poète, et revendique ouvertement, selon le modèle de Boèce, de mêler « Gedanke und Gedichte »<sup>223</sup>. Issu d'une famille cultivée, enseignant à l'Université, cet écrivain est imprégné autant de connaissance du monde – la géopolitique internationale étant la spécialité familiale – que de culture classique, qu'il s'agisse de musique – Haushofer joue du violon – ou d'humanités ; son ami de *Gymnasium*, l'historien Heinrich Hempel, le décrit comme élitiste à l'anglaise, *high-Tory* :

*Albrecht war ein Tory, ein Hochtory, der sich in Theresiengymnasium  
verlaufen hatte. Im Hause Haushofer wurde Sulla gefeiert und Marius belächelt,  
Disraeli bewundert und Shakespeare zitiert... und von den Männern ein*

---

<sup>222</sup> CAPRONI, Giorgio. *Il Passaggio d'Enea* (1956), dans CAPRONI, Giorgio. *L'Opera in versi*. Milan, Mondadori, 1998, p.179 (« tout un monde d'institutions et de mythes survivants, mais désormais vidés de leur substance et révélés comme mensonges », traduction personnelle).

<sup>223</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp90-91 (traduction J. RÉBERTAT).

*Aristokratismus gepflegt, an dem Nietzsche nicht ohne Anteil war. Aber auch Goethe leuchtete in diese Welt...*<sup>224</sup>

Et Goethe figure effectivement parmi les auteurs évoqués par Haushofer durant ses méditations sur la culture de son pays ravagé par la guerre et le nazisme, en particulier dans « Sesenheim » écrit après avoir appris, depuis sa prison, la prise par les Alliés du village de Frédérique Brion qu'un jeune Goethe éperdument amoureux visitait entre 1770 et 1772 :

LIV – SESENHEIM

*« Im Raum von Strassburg wurde Sesenheim im Sturm genommen. » Sesenheim! Der Ort, wo Goethe, glücklich in der Liebe hort, das Glück verlor an seiner Grösse Keim.*

*Der Garten, wo das milde Mondeslicht ihm Verse gab von wunderbarer Stille, die Strasse, wo im Ebenbild seine Wille den Reitenden ermahnte : Säume nicht!*

*Der junge Goethe kehrte nie zurück. Er zog davon – « und über ihm die Sterne » – Der alte grüsste sinnend aus der Ferne.*

*Im Sturm genommen... Sesenheim... Das Glück hat keine Dauer. Nächtlich glüht im Rhein, im Spiegel, strömend, roter Feuerschein...*

LIV – SESENHEIM

« Aux environs de Strasbourg, Sesenheim « a été emporté d'assaut ». Sesenheim ! L'endroit où Goethe, dans cette retraite bienheureuse de l'amour, perdit le bonheur au germe de sa grandeur.

Le jardin où la douceur du clair de lune lui inspira des vers d'une sérénité admirable, la route où l'image de son désir aiguillonnait le voyageur : « Ne tarde pas ! »,

Le jeune Goethe n'y revint jamais. Il s'en alla : « et au-dessus les étoiles ». Le vieux Goethe lui adressa de loin un salut pensif.

Emporté d'assaut... Sesenheim... Le bonheur est sans durée... La nuit, la lueur rouge des incendies embrase le miroir du Rhin rapide.<sup>225</sup>

Haushofer cite, entre guillemets, des passages de Goethe dont, sans support, il doit se rappeler – comme Cassou, lui aussi « n'avai[t] plus avec [lui s]es livres » et se trouve contraint à employer sa mémoire. Les circonstances expliquent le vague des citations présentes : le captif n'a évidemment pas accès à sa bibliothèque.

La réflexion sur l'articulation entre les lieux de la culture européenne et ceux de la guerre et de l'extermination qui la détruisent, voire la nient, est l'un des thèmes majeurs de la littérature de la Seconde Guerre mondiale et de la déportation : Jorge Semprun, par exemple, est obsédé dans *L'Écriture ou la vie* par la présence de Weimar, qui incarne à ses yeux un havre de culture, à côté de Buchenwald où il survit déporté entre 1943 et 1945 ; on

<sup>224</sup> HEIMPEL, Hermann. *Die halbe Violine* (1949). Wiesbaden, Insel, 1958, pp272-273 (« Albrecht était un tory, un high-tory, qui s'était égaré dans le Theresengymnasium. Chez lui, Haushofer célébrait plus volontiers Sylla et riait de Marius, admirait Disraeli et citait Shakespeare... et cultivait un aristocratie à propos de ses semblables, auquel Nietzsche n'était pas étranger. Mais Goethe rayonnait également, dans cet univers... », traduction personnelle).

<sup>225</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, traduction J. REBERTAT, pp.78-79.

peut également évoquer, en poésie, le questionnement tragique qui hante Paul Celan du rôle de la philosophie heideggérienne dans le nazisme. Haushofer livre des éléments de cette méditation depuis le ventre de la bête, lorsqu'il consacre un sonnet à un gardien SS qui joue du violon :

XVIII. – GEIGENSPIEL

*Von denen, die sich in die Wache teilen,  
spielt einer Geige. Manchmal klingt's herauf,  
ein harter Griff, ein holperiger Lauf,  
und dennoch läßt es mich im Geist verweilen.*

*Wenn ich der edlen Stradivari denke  
und ihres Meisters, dessen Freund ich bin,  
dann jammert meinen tonvertrauten Sinn  
das hilflos Tastende, das Ungelenke.*

*Doch bleibt's Musik, was diese plumpen Hände  
dem billigen Gehäuse noch entlocken,  
es bleibt Musik, auch wenn die Pulse stocken.*

*Musik im Schatten der Gefängniswände.  
Von Mozart war die letzte Melodie –  
und Mozart – nein: gescholten hätt' er nie!*

XVIII. – LE VIOLON

Un de ceux qui montent la garde  
joue du violon. On entend parfois  
son attaque dure, son phrasé raboteux,  
et c'est assez cependant pour que mon esprit  
s'abandonne.

Si je pense au noble Stradivarius  
et à leur maître dont je suis l'ami,  
ma sensibilité musicale prend en pitié  
cette gaucherie, ce tâtonnement impuissant.

Pourtant, cela reste de la musique, ce que ces  
tirent de cette boîte bon marché, [lourdes mains  
cela reste de la musique, même lorsque le pouls  
[s'interrompt !

Musique à l'ombre des murs de la geôle...  
Le dernier morceau de Mozart  
et Mozart... non, n'aurait pas protesté !<sup>226</sup>

En tant que pratiquant de l'instrument, et ami de Karl Klingler, qu'il mentionne au vers 6, Haushofer peut bien juger au huitain du « hilflos Tastende » du geôlier, qui incarne la tombée dans la barbarie de la culture élitiste à laquelle le poète est formé. La volta opère cependant un renversement, en soulignant la dimension artistique de ce jeu brutal : « es bleibt Musik », ce qui tend à positionner l'art comme supérieur transcendant les activités humaines, fussent-elles la brutalité nazie : Haushofer semble ici considérer que l'un des points essentiels de la culture européenne, le culte de l'art, en subsume les déchirements. La fin du sonnet est néanmoins ambiguë : l'absence de protestation de Mozart face à cette « Musik im Schatten der Gefängniswände », qui pourrait signifier la possibilité pour l'art de sauver l'humanité de ses prisons, fait aujourd'hui songer à Steiner, qui remarque que

*a fair proportion of the intelligentsia and of the institutions of  
European civilization -- letters, the academy, the performing arts -- met  
inhumanity with varying degrees of welcome. Nothing in the next-door*

<sup>226</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp.30-31 (traduction J. RÉBERTAT).

*world of Dachau impinged on the great winter cycle of Beethoven chamber music played in Munich. No canvases came off the museum walls as the butchers strolled reverently past, guidebook in hand.*<sup>227</sup>

Cette interprétation, très discutable – la fin du sonnet semble plutôt tirer vers le pouvoir rédempteur de la musique, ne serait-ce que pour celui qui l'écoute – se trouve étrangement confortée deux sonnets plus loin, alors que le poète poursuit sa méditation sur la musique : après un sonnet consacré au souvenir de sa professeuse de piano, Haushofer songe à une représentation artistique de sa propre situation :

XX. – FIDELIO

*Ein Kerker. Einer, der das Böse will.  
Ein Todgeweihter. Kämpfend, eine Frau.  
Ein heller Klang durchdringt den dunklen Bau,  
und einen Atem lang sind alle still.*

*In allem Zauber von Musik und Bühne  
wird keinem Ruf so reiner Widerhall  
wie diesem herrischen Trompetenschall:  
Dem Guten Sieg, dem Bösen harte Sühne.*

*Geborgen steigen Sie empor ins Licht,  
gegrüßt von denen, die gefesselt waren,  
geleitet von befreienden Fanfaren.*

*Im Leben gibt es diese Töne nicht.  
Da gibt es nur ein lähmendes Verharren.  
Danach ein Henken, ein Im-Sand-Verscharren.*

XX. – FIDELIO

Un cachot. Un être qui veut le mal.  
Un autre voué à la mort. Une femme qui lutte.  
Des accords éclatants parcourent le sombre édifice  
Et imposent instantanément silence.

Dans tout l'univers enchanté de la musique et du théâtre,  
aucun appel n'éveille d'échos aussi purs  
que cette altière sonnerie de trompettes :  
signal de victoire pour le bon, de dure expiation pour  
[le méchant.

Sauvés, ils s'éveillent dans la lumière,  
accompagnés de fanfares libératrices  
et salués par ceux qui étaient enchaînés.

De telles harmonies n'existent pas dans la vie.  
Il n'y existe qu'une stagnation paralysante.  
Puis l'échafaud, et la culbute dans la sciure.<sup>228</sup>

Ici, ce n'est pas tant la représentation naïve du monde par l'opéra de Beethoven que cherche à démonter Haushofer, que l'exaltation rédemptrice qu'y suscite la musique : l'art dont la portée émotionnelle le faisait placer au sommet de tous par Schopenhauer devient ici celui qui, pour cette raison même, est le plus porteur de mensonges, et la chute du sonnet oppose explicitement pouvoir libérateur de la musique, des « befreienden Fanfaren », et âpre et sèche réalité de l'exécution – aux deux sens du terme. La rime finale

<sup>227</sup> STEINER, George. *In Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1971, p.59 (« Une partie importante de l'intelligentsia européenne et nombre d'institutions de culture, telles que les Lettres, les arts, l'Université, firent à l'inhumain un accueil non dépourvu de chaleur. Rien, dans ce monde tout proche de Dachau, ne venait troubler la saison de musique de chambre de Beethoven dont s'enorgueillissait Munich. Les toiles ne tombaient pas des murs quand les bourreaux parcouraient respectueusement les galeries, catalogue en main. » traduction Lucienne LOTRINGER, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, 2002, p.76).

<sup>228</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp32-35 (traduction J. RÉBERTAT).

justifie pleinement l'emploi par Haushofer d'une forme élisabéthaine : à l'enfermement, décrit comme une paralysie dépouillée de l'idéalisation de la prison par la musique, succède une brutale « Im-Sand-Verscharren », celle de la tête guillotinée qui tombe dans la sciure, dont Rébertat note<sup>229</sup> qu'elle était employée en France là où l'Allemagne utilisait du sable pour absorber le sang – c'est ainsi que meurt Nikolaus von Halem à Brandebourg-sur-la-Havel. À la stagnation, « Verharren », succède l'homéotéleute « Verscharren », littéralement « enterrer », c'est-à-dire l'enfouissement dans le sable de la tête tranchée. Le seul mouvement est dirigé vers le bas ; encore le verbe allemand est-il moins dynamique que « culbute », choisi par J. Rébertat. Par la rime qui compose ce distique sentencieux – au sens de sentence de mort – Haushofer montre bien que si l'art propose des sorties par le haut, celles-ci ne sont qu'illusion ; dans le sonnet « Wissen », où il se demande à quoi lui a servi sa soif de savoir dans un monde négligeant de plus en plus la connaissance et valorisant l'action aveugle, il conclut justement sur cette lucidité tragique, stoïcienne :

*Nun scheint im Dunkel aller Weg zu enden.  
Das Wissen liegt gebunden vor dem Streit.  
Sein bestes Erbe heißt Gelassenheit.*

Maintenant, toutes les routes semblent s'achever dans les ténèbres.  
Ma science gît enchaînée, inutile en ces luttes,  
et son héritage le plus précieux est un calme résigné.<sup>230</sup>

Le sort de Haushofer rend d'autant plus amèrement ironique sa réflexion : exécuté à Berlin le 23 avril 1945, il ne peut voir la représentation du premier opéra d'après-guerre, en septembre au Theater des Westens – l'œuvre choisie, dans la ville en ruines mais censément délivrée de la tyrannie, est justement *Fidelio*. On sait que Thomas Mann, y assistant, commente cet opéra dans lequel un prisonnier politique est libéré de sa cellule dans le sens de Steiner :

*Denn welchen Stumpfsinn brauchte es, in Himmlers Deutschland den  
Fidelio zu hören, ohne das Gesicht mit den Händen zu bedecken und  
aus dem Saal zu stürzen!*<sup>231</sup>

Chez Caproni, non plus, il ne semble pas que la culture puisse permettre de surmonter la mort : les rimes qu'il reprend sont presque systématiquement déstructurées sonoremment par l'enjambement et l'omniprésence de rimes internes, et l'oreille peut tout à

<sup>229</sup> « Notes », dans Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, p.115.

<sup>230</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp84-85 (traduction J. RÉBERTAT).

<sup>231</sup> MANN, Thomas. *Briefe, 1937-1947*, t.2. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1961, p.244 (« Quelle stupidité amène en effet à écouter *Fidelio* dans l'Allemagne de Himmler, sans se prendre le visage entre les mains et se ruer hors de la salle ! », traduction personnelle).

fait les perdre, comme si la culture se noyait dans le la discordance de ces sonnets que Caproni a ouvertement voulus comme l'équivalent de la musique contemporaine :

*ho voluto certo qual senso fare lo stesso esperimento di Stravinskij col linguaggio tonale, provare se col linguaggio tonale, diatonico come lo si vuol chiamare, si possa fare musica moderna. (...) Allora, io dico: quale forma più ortodossa che non sia quelle del sonetto?*<sup>232</sup>

Cette revendication ne va pas sans iconoclasme, puisque le poète s'empare pour son expérience métrique de la forme la plus orthodoxe possible. On reviendra sur cet enregistrement du chaos par la forme, que Caproni systématise dans les années de guerre qui suivent ; il faut simplement relever que les harmonies dont Haushofer déplore l'irréalisme sont également déstructurées, dans l'entreprise du poète de Livourne.

Ses sonnets ne contiennent pas, comme ceux du poète allemand, de réflexion explicite ou consciente sur la culture européenne ; néanmoins, dès le premier, ils ont pour cadre un décor hérité de l'Antiquité ou du Moyen-Âge, mais qui tombe en déliquescence :

*Sulle compagini sfinite  
di tante pietre, una scienza demente  
riduce già la storia (...)*

Sur les assemblages fatigués  
de tant de pierres, une folle science  
réduit déjà l'histoire (...)<sup>233</sup>

Caproni, influencé par l'hermétisme de l'entre-deux-guerres, n'est pas un poète explicite, et il est difficile d'interpréter cette « scienza demente » et ce qu'elle opère sur l'histoire : on peut être tenté d'y voir un commentaire de la mécanisation appliquée par l'Europe à la guerre qui la ravage, mais ce prisme paraît bien large, pour ces sonnets de l'intime ; peut-être faut-il comprendre plus simplement « scienza » comme « sapienza », connaissance, et la « storia » comme « storia d'amore », l'histoire de sa liaison avec la fiancée morte, que la connaissance de la mort « riduce », réduit à un souvenir pathétique ou menaçant.

Les « assemblages fatigués / de tant de pierres » semblent pour leur part se référer aux monuments dont Haushofer déplore la destruction, si l'on accepte l'interprétation macrocosmique de « storia ». On a aussi vu que la pierre pouvait devenir un symbole du sonnet « monoblocco » – la métaphore n'est pas architecturale pour rien – que Caproni

---

<sup>232</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », p.163 (« assurément, j'ai voulu en ce sens faire la même expérience que Stravinski avec le langage tonal, essayer de voir si avec le langage tonal, ou diatonique, comme vous préférez, on pouvait faire de la musique moderne. (...) Alors, me dis-je : quelle forme plus orthodoxe que le sonnet ? », traduction personnelle).

<sup>233</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.97 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.115).

reconstruit tel le Phare des Pisans ; dans ce cas, les pierres innombrables et usées seraient les sonnets des ères précédentes. Caproni jouant ici le souvenir sur lequel est fondé toute la seconde partie du *Rerum vulgarum Fragmenta*, ou la position topique de Dante dans *La Commedia*, la volonté capronienne de recomposition, voire de rénovation, serait alors appliquée à la forme autant qu'aux thèmes de la Renaissance italienne – et correspondrait à son usage à la fois iconoclaste et respectueux du sonnet, qu'il envisage de rénover et non de détruire ou d'enterrer.

Le passé est en effet présenté comme un décor morbide des sonnets : « Fori / abbacinati, ai ponti bianchi d'ossa » au sonnet troisième, lesquels, « sepolti », jonchent une « Città incenerita nei clamori / bianchi du luglio » au septième, ou « teatri esausti »<sup>234</sup> au onzième : les lieux incarnant la culture antique, ou les ponts de la Rome médiévale sont systématiquement présentés comme abandonnés, voire en lien direct avec la mort.

On est là loin des pittoresques paysages italiens qu'affectionne la peinture de l'époque moderne ; les ruines ne constituent pas un élément de décor bucolique, ni même une réflexion sur la vanité du baroque ou du romantisme, mais les éléments d'un tableau halluciné, dans lequel Caproni emploie la métaphore – comme pour les « ponts blancs d'os » – pour signifier l'omniprésence de la mort. Paysage symbolique plus que commentaire abstrait, celui-ci sert néanmoins à mettre en danger certains emblèmes de la culture européenne, qui vacille en même temps que l'insouciance des années de jeunesse du poète.

Chez Cassou également, c'est l'ensemble de la poésie européenne qui semble menacée en même temps que lui par les prisons et les tortures. Dans le sonnet où il représente son emprisonnement de manière allégorique, on a vu (cf I – 3.2.) que Cassou étendait au sizain la portée de la mort à l'ensemble des poètes, et peut-être même de l'humanité, au moyen des figures mythiques d'Orphée et d'Œdipe :

*Les murs étaient blanchis au lait de sphinge  
et les dalles rougies au sang d'Orphée*<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.99, 103 et 107 respectivement (« Forums / ternis, sous les ponts blancs d'os » ; « enfouis » ; « La ville, réduite en cendres dans les clameurs / blanches de juillet » ; « théâtres vides », (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.117, 121, 125).

<sup>235</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50.



La suite des *Trente-trois sonnets composés au secret* donne néanmoins à voir une dénégation non de la poésie, mais d'une esthétique de l'enjolivement ou de l'agrément :

XVII

*Éloignez-vous sur la pointe des pieds.  
Prenez la barque et ne revenez plus.  
Retournez tous chez vous avec vos fées,  
vos ombres étrangères et vos luths.*

*Bien sûr, pour vous, beaux promeneurs, ce fut  
une aventure neuve et enchantée.  
Emportez-la comme un bijou volé,  
un feu qui tremble encore, un livre lu.*

*C'est ici la chambre des anges morts.  
Laissez-nous seuls dans notre vie déserte,  
devant ces mains et ces ailes inertes.*

*Il s'est passé ici, depuis l'aurore,  
une effrayante histoire, étrange et tendre,  
et que le désespoir seul peut comprendre.<sup>236</sup>*

Nulle part ailleurs que dans ce sonnet la redéfinition du rôle de la poésie n'est plus développée : Cassou ne se contente pas de repousser l'héritage d'une poésie idéaliste comme Haushofer dans « Fidelio » ou Caproni dans l'allégorie des pierres usées héritées du passé, mais assigne bien à la rime une nécessité vitale, née du « désespoir ».

La poésie émane du monde des morts, d'où l'exhortation initiale à repasser l'Achéron qui hante Haushofer en prenant « la barque », qui tout en évoquant un paysage de fêtes galantes semble en fait renvoyer à celle du nautonier Charon. La poésie ornementale, celle qui conçoit le sonnet comme un « bijou », ne fait que voler la beauté sans s'ancrer dans des sources essentielles, ici celle d'une « effrayante histoire » ; ce n'est pas pour rien qu'Aragon, dans sa préface, en décrit la vacuité des productions ornementales ou documentaires, qu'il faudrait en vain chercher dans celles de Cassou :

*vous resterez ces sonnets dans les mains, comme des enfants avec de  
beaux coquillages qui ne savent y écouter le bruit de la mer.<sup>237</sup>*

Ces hypothétiques poèmes de la superficialité – véritablement livresques puisque Cassou privé de tout « livre lu », les dépeint ici comme extérieur à la poésie qu'il vit et pratique

---

<sup>236</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.61.

<sup>237</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.34.

comme intériorité – ne peuvent fournir les clés du *dürftiger Zeit* hölderlinien, qui justifie profondément l'existence de la poésie et que « seul le désespoir peut comprendre ».

On peut donc proposer qu'en dépit de l'absence de « Töne » magiques et rédemptrices évoquées dans « Fidelio », le sonnet demeure le lieu réduit où une pensée de la culture restreinte peut se déployer. À l'étroit, certes ; préoccupée par sa propre disparition, ce que permet la forme dynamique ; tendant vers une fin ambiguë, voire pessimiste ; mais pensée de la culture toutefois, à l'échelle d'un sujet lyrique isolé.

### I – 3.3. L'emprisonnement défait par le sonnet

C'est la conséquence de cette double capacité qu'a le sonnet de mimer l'emprisonnement, et de permettre une survie – même minimale – de l'esprit européen ruiné par la guerre, qu'à l'un de ses points d'extension poétique extrêmes la forme défait l'emprisonnement physique ou moral qui y a présidé. C'est ce pouvoir magique de la parole que revendique Aragon dans sa préface aux sonnets de Cassou :

*Je parlerai de ces sonnets, non seulement pour ce qu'ils sont nés dans les fers, mais pour ce qu'ils sont la négation de ces fers<sup>238</sup>*

Chez le poète enfermé à Toulouse, cette liberté reconstituée par la contrainte passe par deux dynamiques. Le premier est la grande variété formelle que Cassou emploie dans ses sonnets : variété métrique (cf I – 3.1.) autant que formelle. On distingue neuf modèles de huitains, par exemple :

- ABAB ABAB aux sonnets 1, 6, 10, 12, 14, 20, 23, 24, 26, 29, 32
- ABAB BABA aux 2, 3, 5, 7
- ABBA ABBA aux 4, 11, 13, 18, 28
- ABBA BAAB aux 8, 16, 25, 31
- ABAB ACAC aux 15, 33
- ABAB BAAB aux 17, 19, 22, 30
- ABAB CDCD aux 21
- ABBA BABA aux 27
- ABBB ACCC au sonnet IX, où la double nécessité de traduire le sonnet « Die Beide » de Hofmannsthal et de conserver des rimes pour se souvenir du poème pousse Cassou à recourir à ce schéma composite.

Une telle variété témoigne sans doute de la nécessité de recourir à plusieurs modèles formels, afin de conjurer l'uniforme monotonie des jours de captivité ; surtout, elle atteste non seulement que la forme dite fixe ne l'est pas *stricto sensu*, mais se plie aux

---

<sup>238</sup> François LA COLERE [ARAGON], préface à Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.33.

nécessités de la poésie elle-même : la contrainte n'est pas un carcan grevant l'expression poétique, ce lit de Procuste à laquelle ses opposants la réduisent caricaturalement.

Bien évidemment, déployer des trésors d'inventivité formelle au sein d'une forme fixe unique semble relever du paradoxe, voire de l'absurdité : si le but de Cassou avait été la construction d'une poétique de la variété, pourquoi choisir une contrainte rigide *a priori* opposée à celle-ci ?

Ce paradoxe se trouve résolu dès lors que l'on considère la production de Jean Cassou comme non seulement la conséquence directe de la situation biographique d'emprisonnement qui l'a vue naître, mais comme le miroir de la notion existentialiste de liberté contrainte qui préside à sa composition : contrainte, eu égard aux circonstances – la captivité – reflétées dans les quatorze vers consubstantiels à la forme et équivalent aux murs immuables qui entourent le prisonnier ; liberté, au sens sartrien de décision prise librement par l'individu affirmant ainsi son humanité : personne n'obligeait Cassou à composer des poèmes, dans les conditions qui, dans toute la France de 1941, s'y prêtaient précisément le moins.

Et pourtant, en dépit d'un contexte *a priori* néfaste à la création poétique, Cassou a pu composer des sonnets finalement extrêmement différents les uns des autres, qui démontrent tout autant l'adaptabilité et la souplesse d'une forme censément rigide, que la capacité du poète à passer au-delà de fortes contraintes dès lors que celles-ci sont embrassées avec une réelle liberté éthique, à défaut de matérielle.

Ce qui devient, au-delà du paradoxe, un réel choix éthique, a été relevé de nombreuses fois : ainsi, lorsqu'elle intitule son article sur Cassou « Freedom to Compose in Captivity », Jennifer Ross reprend les termes de cette contradiction majeure de manière à souligner la prégnance des conditions d'écriture dans l'élaboration d'une poétique existentialiste. Au-delà d'une simple perspective biographique ou, dans le cas du recueil où J. Ross développe son analyse, historique, il convient d'insister sur la nature formelle de ce choix : non seulement la poésie permet à l'auteur de nier sa prison, mais en s'imposant avec le sonnet son propre carcan, Cassou s'assure d'être son propre maître, son propre tyran – et du coup devient victime de son libre-arbitre plutôt que des événements.

Le choix du sonnet constitue le vecteur de cette position philosophique à la fois le plus logique et le plus efficace, s'agissant de représenter une contrainte à la fois efficace en termes d'effets et propre à l'affirmation d'une liberté. En effet, elle est compréhensible par

tous – un recueil de chants royaux ou de rondeaux aurait moins marqué les esprits, tant le sonnet incarne dans la psyché européenne la forme fixe par excellence – et constitue un double défi, que le poète relève à la fois d'un point de vue personnel en se soumettant à ses règles, et d'un point de vue d'histoire littéraire, en revenant à cette forme désuète, que le siècle semblait avoir abandonné : le tour de force de Cassou n'en prend que plus de retentissement.

L'autre manière de défaire l'emprisonnement par le sonnet consiste à employer sa dynamique progressive ; c'est chez Haushofer que ce processus est le plus visible, lui qui au contraire de Cassou n'a recours qu'à une seule variante du sonnet.

Loin de la relative sûreté de Caproni entre sa démobilisation de 1940 et son engagement dans le groupe de résistance du Val Trebbia en 1943 – et même pour ses sonnets de « Gli Anni Tedeschi », le poète raconte<sup>239</sup> ne pas avoir été directement engagé par l'ennemi durant ses activités de guérilla de la guerre civile italienne – ou même de Cassou, emprisonné sur dénonciation mais sans preuves, à un moment où la Résistance embryonnaire ne représente pas un danger mortel aux yeux d'un régime de Vichy encore soucieux de ses apparences d'État de droit, Haushofer, lui, compose ses sonnets dans la période la plus troublée de l'Allemagne nazie, celle où la peur et les exécutions sommaires atteignent leur paroxysme, ainsi qu'en témoigne la sévère répression du complot du 20 juillet : Haushofer ne peut guère croire à son salut, d'autant plus qu'il connaît le sort – évoqué dans « Gefährten » – des autres comploteurs du 20 juillet.

Le sonnet a donc un rapport différent avec l'évasion spirituelle, qui a moins lieu chez lui de manière formelle, que thématique : les *Moabiter Sonette*, que le sonnet consacré à Boèce donne comme « Gedanken und Gedichte »<sup>240</sup>, pensées et poèmes, sont ceux où la pensée se déroule de la manière la plus univoque, la plus explicitement thématique.

Ainsi, une évasion que permet le sonnet consiste en l'extension sensorielle vers l'extérieur, qui culmine dans l'un des derniers sonnets de la séquence, dans lequel la forme organise la sortie de la cellule du « je » lyrique :

---

<sup>239</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa », p.167.

<sup>240</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp90-91 (traduction J. REBERTAT).

LXXVII. – WIND VOM MEER

*Es pfeift von draußen. Tiefe Wolken treiben,  
von hellem Blau zuweilen jäh durchdrungen –  
Nordwestwind ist in Stößen aufgesprungen  
und rüttelt laut an Gitterwerk und Scheiben.*

*Er drängt in meine Zelle. Kann es sein –  
die Nase prüft -. Ist's nicht wie eine Spur  
von Salz in dieser Luft? Wär's eine Täuschung nur?  
Und plötzlich rauscht das Meer zu mir herein.*

*Die Lippen summen leis das Hornsignal,  
das mich so oft auf hoher See geweckt,  
am frühen Morgen, wohlig ausgestreckt,*

*gewiegt von langer Dünung Berg und Tal ...  
Ich fahre wieder. Dort – am Horizont –  
ist's nicht der Glast von Rio, der sich sonnt?*

LXXVII. – VENT DU LARGE

On l'entend siffler dehors. De gros nuages roulent  
transpercés soudain de bleu clair.  
Le vent du Nord-Ouest souffle par rafales  
et secoue bruyamment les barreaux et les vitres.

Il pénètre dans ma cellule. Est-ce possible ?  
mon nez le décèle : n'y a-t-il pas comme un soupçon  
de sel dans cet air ? Est-ce une illusion ?  
Et tout à coup la mer mugissante accourt en moi.

Mes lèvres murmurent le signal de la sirène  
qui m'a si souvent réveillé en haute mer,  
au petit matin, agréablement étendu,

bercé par les ondulations d'une longue houle.  
Je repars. Là-bas, à l'horizon,  
n'est-ce pas l'éclat de Rio illuminé par le soleil ?<sup>241</sup>

Ici, un stimulus olfactif simple – une brise septentrionale teintée d'iode parvenant à Berlin depuis la Baltique – déclenche à la fois le souvenir, qui déferle à la manière proustienne à partir de la moitié du sonnet, et la vision, qui accorde à celui-ci une valeur de réalité supérieure. La progression du sonnet, souvent très classiquement exploitée par Haushofer, est ici légèrement modifiée : le renversement de la situation advient au vers 8, lorsque l'infini marin envahit les limites restreintes du « je » lui-même enfermé dans un espace fini ; le sizain donne à voir au présent de l'indicatif le voyage de l'esprit, qui n'est nullement déréalisé.

La pointe seule est ambiguë : l'interrogation finale vaut autant pour interroger la validité de cette évasion, que de manière intra-diégétique, comme une question que se posent les voyageurs d'un paquebot : il n'est pas possible de déterminer si le poète remet en cause la validité même de la vision, à la fin du sonnet, ou simplement la clôt sur une question qui se pose en son sein. De manière plus troublante, « der Glast von Rio, der sich sonnt » à le chatolement d'un mirage maritime – ce qui pourrait encore confirmer une dimension intra-diégétique de la question finale – et surtout, cet éclat est généré par la ville elle-même, « sich sonnt », comme pour suggérer que la vision ne vaut qu'en elle-même, sans influencer la réalité lugubre de la cellule – le sonnet devient lieu fermé où la vision se peut déployer.

<sup>241</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp108-109 (traduction J. REBERTAT).

Il serait sans doute exagéré de comparer les sonorités du verbe final « sont » à celles du « Sonett », dont l'accentuation diffère, portant sur la seconde syllabe ; toutefois, la forme permet de mener le « je » lyrique du quotidien jusqu'à une autre dimension de la vie, souvenir ou vision.

Dans les « Sonetti dell'Anniversario », le vent a une fonction opposée : ce qu'il amène est moins l'espoir que la certitude de la mort, et de l'oubli. Deux des sonnets centraux de la séquence s'ouvrent ainsi sur ce thème :

IX

*Il vento ahi quale tenue sepoltura,  
amore, alla tua voce.*

IX

Le vent, hélas, quelle frêle sépulture,  
amour, pour ta voix !<sup>242</sup>

XII

*Basterà un soffio d'erba, un agitato  
moto dell'aria serale, e il tuo nome  
più non resisterà, già dissipato  
col sospiro del giorno.*

XII

Il suffira d'un souffle d'herbe, d'un mouvement  
agité dans l'air du soir, et ton nom  
ne résistera plus, déjà dissipé  
avec le soupir du jour.<sup>243</sup>

Néanmoins, la dynamique du douzième sonnet, par exemple, aboutit à une forme d'apaisement de l'âme de la morte, « tu già serena », « toi déjà sereine »<sup>244</sup>. C'est comme si en acceptant l'inéluctabilité de la mort – non pas durant une épreuve biographique, mais en tant que terme de la vie humaine – le poète parvenait à une forme de paix ; la résolution qu'apporte la dynamique du sonnet n'est pas à comprendre en tant que solution, mais en tant que résignation, avec une nuance de volonté, ce sur quoi il faudra revenir aux derniers chapitres.

Chez Cassou, ce processus de délivrance de l'oppression suite à l'accueil d'un stimulus externe qui parvient au poète dans l'*angustia*, l'étroussure contraignante, culmine dans un sonnet comme le sixième, déjà évoqué plus haut, où l'évocation des bruits de la ville amène à une autre dimension de la vie, qu'il s'agisse du souvenir – le prisonnier est peu

<sup>242</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.105 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.123).

<sup>243</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.108 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.126).

<sup>244</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.108 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.126).

susceptible d'entendre des enfants crier à la sortie d'une école, depuis la prison militaire de Furgole – ou de l'abstraction dans laquelle tombent ces sons, qui dès le deuxième quatrain sont « cachées aux plis des épaisseurs muettes », et se trouvent non dans le monde au-dehors mais dans un « abîme » métaphysique :

*Bruits lointains de la vie, divinités secrètes,  
trompe d'auto, cris des enfants à la sortie,  
carillon du salut à la veille des fêtes,  
voiture aveugle se perdant à l'infini,*

*rumeurs cachées aux plis des épaisseurs muettes,  
quels génies autres que l'infortune et la nuit  
auraient su me conduire à l'abîme où vous êtes?  
Et je touche à tâtons vos visages amis.*

*Pour mériter l'accueil d'aussi profonds mystères,  
je me suis dépouillé de toute ma lumière :  
la lumière aussitôt se cueille dans vos voix.*

*Laissez-moi maintenant repasser la poterne  
et remonter, portant ces reflets noirs en moi,  
fleurs d'un ciel inversé, astres de ma caverne.<sup>245</sup>*

Et c'est de cet « abîme » que le poète doit faire l'expérience afin de « remonter » vers une surface qui peut être aussi bien la liberté désirée par le détenu – la « poterne » symboliserait alors la porte de la prison – qu'un niveau supérieur de conscience.

Dans tous les cas, c'est parce qu'il a intégré ces « reflets noirs », souvenirs ou ces perceptions troubles du monde dès le huitain, qu'il peut accéder à cet autre état d'existence : sa perception des événements au-dehors est ordonnée par le sonnet, qui les présente factuellement dans le premier quatrain, abstraitement dans le second ; ici, les divisions de la forme permettent une phénoménologie miniature. Il serait surprenant que, de ces deux poètes, le plus chrétien des deux se concentre sur la nature matérielle des bruits, tandis que celui aux sympathies socialistes les évoque sur une dimension métaphysique : peut-être faut-il suggérer que le dénuement plus grand que connaît Cassou le force à envisager toutes les péripéties du corps et de l'esprit sur un plan immatériel. C'est ce que suggère le verbe « dépouillé » au vers 10, qui fait penser au « freier » des « großen Feßler »<sup>246</sup> qu'évoque

---

<sup>245</sup>Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.50.

<sup>246</sup>Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp72-73 (« plus libre » des « grands liens » traduction J. REBERTAT).



Haushofer dans « Entfesselung » : chacun dans leur cellule, ces deux poètes sont ce que Cassou appelle « deux hommes absolument dépouillés. »<sup>247</sup>

Ce dénuement, vécu en moindre mesure par Bertaux dans la même prison que Cassou, est à rapprocher de l'expérience érémitique, selon les mots du futur Préfet du Rhône : « Perdre, c'est être délivré. Réduire l'existence à sa nudité lui rend enfin sa valeur absolue »<sup>248</sup>. Chez celui qu'il remplacera comme Commissaire de la République à la libération de Toulouse, se dépouiller de la vie, des désirs et joies qu'évoque Haushofer ou de la « lumière » centrale dans le sonnet de Cassou, permet de s'enrichir des « reflets noirs » de ce qui est abandonné.

Cette image des « reflets noirs » peut être comprise de bien des manières : l'une d'entre elles consiste à y voir les rêves, qui apparaissent régulièrement, dans les *Trente-trois sonnets composés au secret*, souvent pour amorcer le poème. On y trouve un songe amoureux, où l'identité de l'aimée varie, à la manière fluctuante des rêves sans cesse se recomposant :

#### IV

*J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras,  
depuis la cour jusqu'à votre salon obscur.  
Vous sembliez une sœur des chères créatures  
que j'adore, mais je ne vous connaissais pas.*<sup>249</sup>

Le poète en vient à se définir lui-même comme rêveur :

#### XXX

*Squelette d'or au long des murailles scellées,  
le dormeur éveillé promène sa misère  
victorieuse et le trésor émerveillé  
d'une ingénuité indulgente aux chimères,*<sup>250</sup>

Toute la situation de Cassou et l'usage qu'il fait du sonnet sont résumés ici : le dénuement, la « misère », permet la victoire ; l'état second, entre sommeil et veille, amène la création d'un « trésor », fantasmatique puisque sans doute lié à une fascination pour des « chimères », mais dont le poète n'est pas dupe, puisque son « ingénuité » est « indulgente ».

<sup>247</sup> Jean CASSOU, *La Mémoire courte*, p.86.

<sup>248</sup> Pierre BERTAUX, *Mémoires interrompus*, p.178.

<sup>249</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.48.

<sup>250</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.48.

Le rêve permet au poète, non de se persuader à tort qu'il s'échappe, mais de se créer une évasion dont il devient plus riche, comme la rime interne « d'or / dormeur / trésor » en témoigne.

Il faut enfin noter que l'image choisie par Cassou du « squelette d'or », arpentant ou bien lui-même intégré aux « murailles scellées », est frappante : bien entendu, elle exprime à la fois le dénuement extrême de l'humain, et la richesse de sa vie intérieure ; peut-être est-il permis d'y voir une manifestation verbale de celle-ci. Pierre Bertaux, capturé dans la même série d'arrestations que Cassou – sur la même dénonciation, celle de Bernard qui partagea la cellule du poète, et se racheta en organisant la révolte de la prison d'Eysses, où il périt – raconte dans ses *Mémoires interrompus* que les rêves de sa captivité à Furgole étaient remarquables :

*Les circonstances primitives et claustrales où nous vivions, l'estomac creux, peut-être aussi les conversations de la journée donnaient des rêves extraordinaires. Je n'ai jamais eu de cauchemars, jamais de rêves ayant quelque rapport avec notre situation et nos préoccupations concrètes. (...) Ces rêves étaient si intenses qu'ils me sont présents encore aujourd'hui et plus réels que tant de souvenirs.*<sup>251</sup>

La forme présente également le rêve comme échappatoire mentale à l'emprisonnement dans un sonnet de l'anglais Michael Riviere, le seul britannique significatif que l'on ait trouvé, qui ait composé des sonnets en captivité durant la Seconde Guerre mondiale. Ce poète de Norwich, devenu officier durant la Seconde Guerre mondiale, a un parcours biographique remarquable, tout en ne bénéficiant que d'une reconnaissance limitée<sup>252</sup> : capturé en Crète en 1941 lors du désastre de la bataille de mai 1941, où une bataille qui aurait dû être aisément gagnée par les Alliés est perdue face à une incapacité à se coordonner face au premier déploiement massif de soldats parachutés, les fameux *Fallschirmjäger*, par une Luftwaffe désireuse de prendre sa revanche de la Bataille d'Angleterre. Riviere réussit à s'échapper, puis est recapturé et envoyé dans un camp d'officiers à Eichstatt, d'où il s'évade à nouveau en 1943, ce qui lui vaut d'être envoyé dans l'*Offizierslager* – ou « Oflag », l'un de ces camps de prisonniers de guerre réservés aux

---

<sup>251</sup> BERTAUX, Pierre. *Mémoires interrompus*. Asnières, PIA, 2000, p.182.

<sup>252</sup> La meilleure notice se trouve dans *British writers*, t.7, éd. Ian SCOTT-KILVERT. New York, Charles Scribner's sons, 1983, p.424.

officiers, régis jusqu'en mars 1944 par la Convention de Genève interdisant le travail forcé aux officiers capturés – de Colditz, situé dans le château dominant cette ville de Saxe que le régime transforme en camp fortifié en 1939, où il interne les officiers ayant plusieurs fois tenté de s'échapper, parmi lesquels seuls les Britanniques sont emprisonnés à partir de 1943. À partir de la fin 1944, les officiers britanniques sont théoriquement eux aussi soumis au *Kugel-Erlass*, lorsque l'évasion massive d'officiers de l'armée de l'air britannique du Stalag III, en Prusse Orientale, pousse l'administration militaire à intégrer les prisonniers à leur programme de déportation à Mathausen-Gusen, parfois suppléée par l'extermination par le travail ou la famine en Oflag : le danger qui le menace alors est comparable à celui qui pèse sur Haushofer.

Les conditions spécifiques à Colditz<sup>253</sup> lui permettent néanmoins de composer de la poésie, comme ce sonnet, non daté :

*Oflag Night Piece: Colditz*

*There, were the swifts flicker along the wall  
And the last light catches, there in the high schloss,  
(How the town grows dark) all's made impregnable:  
They bless each window with a double cross  
Of iron; weave close banks of wire and train  
Machine guns down on them; and look – at the first star  
Floodlight the startled darkness back again...  
All for three hundred prisoners of war.  
Yet now past them and the watch they keep,  
Unheard, invisible, in ones and pairs,  
In groups, in companies – alarms are dumb,  
A sentry loiters, a blind searchlight stares –  
Unchallenged as their memories of home  
The vanishing prisoners escape to sleep.*

Nocturne de l'Oflag : Colditz

Là, comme les papillons de nuit clignent au mur,  
Venus prendre les dernières lumières, là dans le haut *schloss*  
– comme la ville devient sombre – tout est fermé à double tour :  
Chaque fenêtre deux fois d'une croix ils bénissent  
De fer, tissent des amas de barbelés sur lesquels ils pointent  
Leurs mitraillettes, et regardez : quand point l'étoile première  
Des lumières inondent à nouveau l'obscurité interdite...  
Tout cela pour trois cent prisonniers de guerre.  
Pourtant, les passant à présent outre et leur veille,  
Inouïs, invisibles, seuls ou par paires, par poignées,  
Par compagnies – les sirènes n'atteignent par leur but,  
Une sentinelle s'attarde, un projecteur aveugle scrute –  
Intouchables autant que leurs souvenirs du foyer,  
Les prisonniers s'éclipsent dans le sommeil.<sup>254</sup>

Ce poète, déjà évadé deux fois au moment de son transfert à Colditz, trouve ici une troisième échappatoire dans le sommeil, qui conclut le sonnet. La forme du sonnet vaut ici pour sa dynamique : le huitain ordonne la description progressive de l'emprisonnement, d'abord assez inoffensive, puisque le sonnet s'ouvre sur les papillons de nuit au mur, puis la

<sup>253</sup> C'est paradoxalement le statut particulier de ce camp qui fait que ces prisonniers souffrirent moins du programme mis en place à la fin du printemps 1944 par le *Kugel Erlass* : Colditz accueillant en effet également de nombreux *Prominente*, captifs notables (personnel politique, membres de l'aristocratie britannique ou de la famille de commandants), les prisonniers de guerre qui y demeurent échappent majoritairement aux traitements inhumains. Son statut d'officier évadé multirécidiviste, requérant une vigilance particulière, est probablement ce qui a sauvé Michael Riviere.

<sup>254</sup> dans *Poems of the Second World War*, éd. Denis BUTT, Victor SELWYN. Walton-on-Thames, Nelson & The Salamander Oasis Trust, 1992, p.128 (traduction personnelle).

bénédictio des fenêtres avec des barreaux dépeints comme des croix, avant que le rejet « of iron » au début du vers 5 ne précise leur nature, et que le deuxième quatrain n'explique la dureté de la prison, en mettant l'accent sur les moyens mis en œuvre pour prévenir les évasions – on se rappelle que Colditz est destiné aux prisonniers de guerre notables. Le huitain s'achève ainsi sur la tentative des geôliers d'empêcher la nuit, et la cible de leurs efforts : « three hundred prisoners of war ».

Ceux-ci sont ensuite développés au sizain, qui inverse les conditions posées au huitain : la lumière n'est plus « floodlight » généralisée, mais pinceaux de « searchlight », et n'empêche pas de dormir – donc de s'évader, par individus ou par compagnies entières, « past them » en dépit des installations carcérales : barbelés, mitrailleuses... Et le système de rimes du sizain est destiné à refléter cette inversion qui s'y opère : « the watch they keep », premier vers du sizain, rime avec « escape to sleep », au dernier, opposant à la fois la surveillance et l'évasion, et, dans l'un des sens spécialisés de « watch »<sup>255</sup>, la veille et le sommeil.

Le sonnet construit donc avec élaboration un paradoxe fort simple : en dépit de tous les efforts matériels pour prévenir l'évasion, et nier la nuit qui la favorise, les geôliers ne peuvent l'empêcher, au moyen du souvenir et de sa manifestation nocturne qu'est le rêve, c'est-à-dire de l'immatériel.

Philippe Soupault, enfermé quarante-cinq jours au secret puis au régime général par les autorités vichyssoises de Tunisie, raconte similairement que les prisonniers se réfugiaient dans leurs rêves, qu'il leur demandait de lui raconter, à la fois par exploration surréaliste de l'inconscient humain, et pour s'extirper de la monotonie des jours – ce que son avocat ne peut comprendre, avec qui le poète pense impossible de partager « ce que signifiait pour [les condamnés] cette libération des nuits ».<sup>256</sup>

Ces « reflets noirs » de la vie du dehors avec lesquels Cassou souhaite remonter à la surface, deviennent à la fin du sonnet les « astres de [sa] caverne ». Au-delà de la réécriture de la référence platonicienne, où le poète projette son propre monde intérieur sur le mur qui lui barre la lumière, le plus intéressant est que ces « reflets noirs » deviennent lumineux, dans un rappel nervalien du « soleil noir de la mélancolie » de « El Desdichado », où la « grotte où nage la sirène » inspire sans doute également à Cassou ce motif de la « caverne ». Le recours

---

<sup>255</sup> « to keep watch » a la même ambiguïté sémantique que « veiller », et peut signifier « veiller à, monter la garde » ou « demeurer éveillé ».

<sup>256</sup> SOUPAULT, Philippe. *Le Temps des assassins* (1945). Paris, Gallimard, 2015, p.203.

à l'exploration intérieure, la plongée dans les profondeurs oniriques de l'inconscient que pratiquent chacun à sa manière Cassou, Riviere ou Soupault, amène ainsi à inverser obscurité et lumière : tant les soldats de Colditz que le poète « dépouillé de toute [sa] lumière » trouvent leur être dans l'obscurité de la captivité.

Le sonnet, qui opère ce retournement paradoxal en même temps qu'il contraint la parole comme la cellule contraint les poètes prisonniers, apparaît donc comme la forme conditionnelle à l'appropriation de l'*angustia* – psychique pour Caproni, doublée d'une dimension physique chez Cassou ou Haushofer – devenue lieu de création, « espace de l'essentiel » comme le proposait Pierre Georgel<sup>257</sup>: suffisamment court pour être composé dans les conditions pénitentiaires, suffisamment reconnaissable pour marquer l'esprit livré à lui-même, suffisamment long pour permettre la transformation de la cellule en lieu de déploiement de l'esprit qui nie l'exiguïté matérielle de cette cellule, ce que Cassou thématise explicitement au troisième sonnet :

### III

*Je m'égare par les pics neigeux que mon front  
recèle dans l'azur noir de son labyrinthe.  
Plus d'autre route à moi ne s'ouvre, vagabond  
enfoncé sous la voûte de sa propre plainte.*

*Errer dans ce lacs et délirer ! Ô saintes  
rêveries de la captivité. Les prisons  
sont en moi mes prisonnières et dans l'empreinte  
de mes profonds miroirs se font et se défont.<sup>258</sup>*

Cette transformation de la contrainte subie en lieu d'épanouissement poétique est indiquée dès ce sonnet, qui transmute la captivité en affirmation de la liberté du poète, qui quoique captif prend au piège de ses miroirs, c'est-à-dire ses sonnets, les restrictions mêmes qui l'accablent : en cela la contrainte constitue le reflet de la cellule, mais une contrainte au sein de laquelle la liberté s'affirme, au moins sur un plan poétique.

Il n'est pas innocent qu'avec ses symétries et son retournement permis par la *volta*, le sonnet constitue le vecteur formel de ces « miroirs » grâce auxquels Cassou rend fructueux l'invivable : s'il s'agit de refléter le monde, alors le sonnet en semble le meilleur moyen formel. La tradition du sonnet comme miroir n'est d'ailleurs pas nouvelle :

---

<sup>257</sup> GEORGEL, Pierre. *Jean Cassou*. Paris, Seghers, 1967, p.29.

<sup>258</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.47.

abondamment illustrée par les baroques, elle s'étend jusqu'au fameux sonnet « Ses purs ongles très hauts... », dit « en -yx », de Mallarmé, où le poète met en scène le reflet de la nuit dans un « salon » bourgeois qui la contient.

Cassou semble reprendre cette inversion de l'intérieur englobant dorénavant l'extérieur : icil'intérieur est son esprit, qui prend le dessus sur les murs qui prétendaient le contraindre. Le sonnet constitue donc le moyen privilégié de l'émancipation éthique, une manière de se construire par la pensée une vie supérieure aux terribles aléas de la guerre, et dont Cassou lui-même analysait l'importance dans *La Mémoire courte* : « Pour chaque résistant, la Résistance a été une façon de vivre, un style de vie, la vie inventée. »<sup>259</sup>

Le sonnet est l'une de ces réinventions de la vie, au-delà de la mort et de la contrainte de l'emprisonnement, justement en ce qu'il constitue une contrainte émanant non d'autrui, mais de raisons à la fois éthiques et poétiques, remodelant et transcendant la noirceur de parcours biographiques heurtés à la lumière, restreinte mais forte, de l'exigence de cette modalité à la fois minimaliste et maximisante de la poésie.

C'est le rôle du sonnet dans ce trajet poétique intimement lié à la menace biographique de la mort que Pierre Emmanuel explore également dans le treizième poème du *Poète fou*, son recueil de 1944 dédié à Hölderlin, présenté comme « très beau martyr du langage » :

### XIII

Dans la chambre chez Zimmer.

*Tant de jours dévoués à répéter ta mort  
tant d'immobilité sublime à ta fenêtre  
tant de siècles de souvenir entre ces murs  
tant de musique entre tes pas dans l'âme étroite  
ô voyageur de l'une à l'autre des cloisons !  
Sept pas sont suffisants pour franchir la distance  
où du naître au mourir tout l'homme s'accomplit :  
tu meurs le front contre la vitre, un paysage  
de tristesse éternelle en ton regard lavé  
– les saisons à tes yeux sont opaques et passent  
loin, à travers tes doigts qui ne le sentent pas.  
O crains de t'éveiller ! Parle bas dans tes larmes !  
car un autre univers, plein de futur et d'arbres  
lorsque tu seras mort s'écoute naître en toi.<sup>260</sup>*

<sup>259</sup> Jean CASSOU, *La Mémoire courte*, p.51.

<sup>260</sup> EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme,

Pierre Emmanuel joue ici sur un principe de dédoublement, évident à la fin de ce poème de quatorze vers : dans la vie bornée du présent se tient le germe d'une vie future, la première étant l'existence biographique, marquée par la contrainte, de Johann Christian Friedrich Hölderlin déclaré fou en 1805 et logé chez le menuisier Ernst Zimmer de 1807 à sa mort 1843 ; la seconde, elle, est celle de Friedrich Hölderlin, poète lu dans les années 1930 par Pierre Emmanuel ou Martin Heidegger.

Ce caractère double de la vie du poète doit être perçu comme l'une des dynamiques secrètes, formelles autant que sémantiques, de ce poème, qui a à voir avec le sonnet par son esquisse de schéma rimique et son nombre de vers. Dès l'épigraphe, le jeu de mots bilingue « chambre / Zimmer » (« Zimmer » étant le mot désignant la pièce d'une maison, une chambre au sens large) indique qu'un dédoublement invisible a lieu.

L'espace restreint à quatorze alexandrins non-rimés de ce proto-sonnet répond ainsi à un autre espace clos, celui de la chambre/Zimmer biographique et onomastique, dans laquelle le poète ne fait pas cent, mais « sept pas », en minimaliste « voyageur de l'une à l'autre des cloisons ». Ces « sept » pas amènent en fait le poète dans une dimension existentielle, puisqu'ils sont ceux qui séparent le « naître » du « mourir », représentant ainsi toute une vie humaine – la chambre elle-même est double, moins au sens baudelairien de conflit entre l'idéal et le quotidien périssable, que de superposition de l'allégorique et du biographique. Mais si la vie même est double, germant après la mort biographique, alors ces sept pas doivent être dédoublés, donnant quatorze, le nombre du sonnet – et l'espace de la chambre-Zimmer devient un reflet trivial de l'espace-sonnet.

La *volta*, le passage du huitième au neuvième vers, doit alors sans doute être décalée, dans ce poème qui n'a pas la dynamique 8+6 du sonnet, à la fin du septième vers, occupée par le verbe « s'accomplit » – et même par le signe de ponctuation double, et strictement symétrique, des deux points – qui marque justement la bascule métaphysique de la mort en tant que passage à une nouvelle vie.

La « chambre chez Zimmer », lieu double où se manifeste le double corps du poète<sup>261</sup>, se révèle telle au moyen de la forme de ce sonnet modifié, condensé, intriqué

---

2001, p.386.

<sup>261</sup> pour reprendre, à travers la formule de Kantorowicz, toute une conception de l'auctorialité en général, et du lyrisme en particulier, que l'on peut aisément faire remonter au préromantisme, et formulée encore récemment par Pierre Michon dans *Corps du roi*.

comme la vie de l'âme à celle du corps ; dans une pensée proche de la théologie chrétienne, Emmanuel sous-entend que la mort du poète biographiquement contraint à l'emprisonnement serait en fait une libération, libération de la vie entravée, et entrave elle-même, et surtout libération passant par une survie poétique.

Le jeu de mot entre « chambre » et « Zimmer » se retrouve également dès le début des sonnets de « Gli Anni Tedeschi » : on sait qu'en italien, le même mot « stanza » désigne à la fois une strophe et une chambre : Caproni pousse cette coïncidence à son maximum, grâce au sonnet *monoblocco*, ou monobloc.

C'est en particulier le cas dans le cinquième sonnet d'« I lamenti » :

V

*Quali lacrime calde nelle stanze?  
Sui pavimenti di pietra una piaga  
solenne è la memoria. E quale vaga  
tromba – quale dolcezza erra di tante  
stragi segrete, e nel petto propaga  
l'armonioso sfacelo?... No, speranze  
più certe son troncate sulle stanche  
bocche dei morti. E non cada, non cada  
con la polvere e gli aghi nelle bocche  
dei morti una parola. La ferita  
inferta, non risalderà la notte  
sulle stanze squassate: è dura vita  
che non vive nell'urlo in cui altra notte  
geme – in cui vive intatta un'altra vita.*

V

Quelles larmes chaudes dans les chambres ?  
Sur les dalles de pierre la mémoire  
est une plaie solennelle. Et quelle trompette  
errante – quelle douceur de tant de carnages  
secrets va au hasard, et propage dans le cœur  
l'harmonieux délabrement ?... Non, des espérances  
plus assurées sont tranchées sur les bouches  
lasses des morts. Et que ne tombe pas, que ne tombe pas  
dans la bouche des morts une parole  
avec la poudre et les aiguilles. La blessure  
infligée, la nuit ne la cicatrisera pas  
sur les chambres violemment ébranlées : dure vie  
que celle qui ne vit pas dans le cri où une autre nuit  
gémit – où, intacte, vit une autre vie.<sup>262</sup>

Ici, les « stanze » où se trouvent les pleurs, « squassate » (« violemment ébranlées ») font évidemment penser aux strophes uniques que sont les sonnets monoblocs de Caproni, sonnets de deuil et de méditation sur la mort, bouleversés dans leur structure rimique : le poète fait rimer des mots identiques, « notte » et « vita » à la fin du sonnet, et au début entremêle les assonances (« stanze / tante / speranze / stanche ») et rimes consonantiques (« stanche / bocche » dans un continuum étroit et dérégulé à la fois.

Et si ce sonnet amène à la perspective d'une « altra vita », ce n'est pas le cas du suivant où figure ce jeu sur la « stanza », à mesure que la séquence de 1944-1945 aboutit à un constat pessimiste de l'impuissance de la parole (sur lequel il faudra revenir aux derniers chapitres) :

<sup>262</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.125 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.119).



*Nella profondità notturna il corno  
d'America, dal buio locomotore  
sperduto cosa fruga – chi nel cuore  
sveglia l'innominabile ritorno  
a una paura che conquide? A un sonno  
plumbeo più che i millenni, immenso muore  
nel deserto di brina un passo – l'ore  
ha aggredito quel raglio mentre intorno  
cresce il sospiro dell'uomo. E tu ancora  
chiuso nella tua stanza, inventa l'erba  
facile delle parole – fai un'acerba  
serra di delicato inganno, all'ora  
che opprimendoti viva a un tratto serba  
per te il lamento che il petto ti esplora*

Dans la profondeur nocturne, le klaxon  
américain de l'obscur locomotive  
égarée, que fouille-t-il – qui donc éveille  
dans le cœur l'innommable retour  
à une peur conquérante ? À un sommeil  
plus plombé que les millénaires, immense meurt  
dans le désert de givre un pas – ce braiement  
a agressé les heures, cependant qu'alentour  
croît le soupir de l'homme. Et toi, encore  
enfermé dans ta chambre, invente  
l'herbe facile des mots – fais une serre  
cruelle de délicate illusion, à l'heure  
vive qui en t'accablant préserve tout à coup  
pour toi la plainte qui sonde ton cœur.<sup>263</sup>

Ici, le poète « chiuso nella stanza » – « clos », enfermé comme Hölderlin chez Zimmer sous la plume de Pierre Emmanuel, ou Cassou et Haushofer dans leur cellule – n'est plus capable de transcender la mort, motif de sa claustration psychologique, grâce aux mots : la strophe, qui en italien est véritablement « stanza » « delle parole », chambre des mots devenus « erba / facile », ne suffit plus à contraindre la contrainte.

<sup>263</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.129 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.125).

## I – 4. Le sonnet et le dépassement lyrique

### I – 4.1. Quels dépassements du moi ?

Tout comme la contrainte du sonnet permet de dépasser ou transcender la restriction de l'*angustia* carcérale ou psychologique, la forme restreinte permet au « je » lyrique menacé de mort de transcender sa condition précaire, en s'étendant à d'autres champs.

Le premier de ces élans du « je » lyrique sortant de lui-même tend vers une forme de communauté, qui permet de diluer, ou de donner du sens, à l'épreuve individuelle. Ainsi, Haushofer, dès son premier sonnet, emploie la forme non pour se libérer symboliquement comme Cassou, mais pour tisser une communauté qui transcende l'isolement du captif :

#### I. – IN FESSELN

*Für den, der nächtlich in ihr schlafen soll,  
so kahl die Zelle schien, so reich an Leben  
sind ihre Wände. Schuld und Schicksal weben  
mit grauen Schleiern ihr Gewölbe voll.*

*Von allem Leid, das diesen Bau erfüllt,  
ist unter Mauerwerk und Eisengittern  
ein Hauch lebendig, ein geheimes Zittern,  
das anderer Seelen tiefe Not enthüllt.*

*Ich bin der erste nicht in diesem Raum,  
in dessen Handgelenk die Fessel schneidet,  
an dessen Gram sich fremder Wille weidet.*

*Der Schlaf wird Wachen wie das Wachen Traum.  
Indem ich lausche, spür' ich durch die Wände  
das Beben vieler brüderlicher Hände.*

#### I. – DANS LES CHAÎNES

Pour celui qui doit y dormir, la nuit,  
les parois de cette prison sont aussi riches de vie,  
qu'elles lui paraissaient nues auparavant : crime et destinée  
entretissent sa voûte de voiles livides.

Derrière la muraille et les barreaux de fer,  
l'immense souffrance qui emplit cet édifice  
anime un souffle, un frisson mystérieux,  
qui révèle la détresse profonde d'autres âmes.

Dans ce réduit, je ne suis pas le premier  
dont des chaînes coupent les poignets  
et dont le tourment nourrit le bon plaisir d'autres âmes.

Le sommeil devient veille, et la veille, songe.  
En tendant l'oreille, je perçois à travers les murs  
le frémissement innombrable de mains fraternelles.<sup>264</sup>

Les termes employés par Haushofer pour dépeindre cette communauté de prisonniers, unis sans pouvoir se parler ni se connaître, relèvent d'une vision teintée d'animisme, ou tout du moins de magie : « ein Hauch lebendig », un souffle – le terme est

<sup>264</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp8-9 (traduction J. RÉBERTAT).

connoté poétiquement – vivant, « ein geheimes Zittern » d'âmes immatérielles, et le « Beben » bien concret des corps traverse les murs, à la conclusion du sonnet.

Une telle fraternité déterminée par l'issue du sonnet se trouve également chez Cassou, quoique plus politiquement orientée, chez cet ancien haut fonctionnaire du Front Populaire :

XXII

*En tous pays, depuis toujours, les ouvriers  
meurent. Le sang des ouvriers baigne les rues  
Les ouvriers crient et tombent dans la fumée.  
Le feu, le froid, la faim, le fer et la roue tuent*

*les ouvriers. En tous pays de pierres nues,  
d'arbres pourris, de grilles d'hospices rouillées,  
depuis toujours, par la misère des journées,  
le troupeau des journées saignées et abattues...*

*Ô Dieu de justice qui réglez, non aux cieus,  
mais dans le cœur de l'homme, au cœur de sa colère,  
ne vous répandez-vous donc jamais sur la terre ?*

*Seigneur des forts et de la force, ouvrez les yeux !  
Les bouches sont muettes, les poings sont liés,  
et la chaîne est très longue. Mais les ouvriers ?*<sup>265</sup>

La communauté est prise ici dans une perspective de lutte des classes, chez ce poète un temps proche du Parti Communiste – jusqu'à l'annonce du Pacte germano-soviétique. Cassou joue ici, de manière notable, sur les procédés d'enjambement : le rejet de « meurent » n'a pas que l'effet de choc de la « fidanzata così completamente / morta »<sup>266</sup>, ni même d'imitation graphique de l'exclusion de la vie que lui attribue Caproni de manière saisissante, mais prend bien une connotation politique : les ouvriers, leur sort, est ce qui est rejeté par une société inique, et ce rejet au sens social est confirmé par celui au sens métrique du nom « ouvriers » même, qui va jusqu'à déborder du premier quatrain sur le second.

Ce rejet, exprimé par des moyens strictement poétiques, est semblablement compensé par des moyens propres au sonnet : en répétant ce mot, qui apparaît à cinq reprises, Cassou ne fait pas que leur attribuer un retour entêtant d'ordre litannique, mais il opère une entorse significative à l'un des préceptes propres au sonnet français, formulé par

---

<sup>265</sup> Jean CASSOU, Trente-trois sonnets composés au secret, p.66.

<sup>266</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986* (1989), p.97.

Boileau qui, dans son *Art poétique*, recommande qu'un même mot n'apparaisse qu'une seule fois dans cette forme concentrée. Le rejet des ouvriers nécessite de rejeter les règles, issues d'une conception aristocratique de la poésie, pour le compenser.

Le « je » lyrique, dans tout son imaginaire idiosyncratique, peut également se tourner vers la communauté afin de transmuter le passé en futur, comme au sonnet suivant :

XXIII

*La plaie que, depuis le temps des cerises,  
je garde en mon cœur s'ouvre chaque jour.  
En vain les lilas, les soleils, les brises  
viennent caresser les murs des faubourgs.*

*Pays des toits bleus et des chansons grises  
qui saignes sans cesse en robe d'amour  
explique pourquoi ma vie s'est éprise  
du sanglot rouillé de tes vieilles cours.*

*Aux fées rencontrées le long du chemin  
je vais racontant Fantine et Cosette.  
L'arbre de l'école, à son tour, répète*

*une belle histoire où l'on dit : demain ...  
Ah ! jaillisse enfin le matin de fête  
où sur les fusils s'abattront les poings !<sup>267</sup>*

Les figures des « fées » nervaliennes et qui parsèment les *Trente-trois sonnets composés au secret* côtoient les bien plus réalistes Fantine et Cosette des *Misérables* ; la chanson populaire de la Commune, l'évocation nostalgique d'un « pays des toits bleus et des chansons grises » tirée d'une image d'Épinal ou d'une réminiscence de « l'école », afin qu'au dernier tercet la « plaie » d'une défaite populaire – et restreinte à Paris – se fasse victoire collective du pays entier, la déploration, « matin de fête », et le souvenir, avenir. Le sonnet sert à transmuter les « vieilles cours », celles de l'école autant que des prisons comme Furgole où il est captif, en « belle histoire » racontée par un arbre de cour de récréation de la III<sup>ème</sup> République.

Cassou raconte dans *La Mémoire courte* comment, hébergé dans un village voisin de Toulouse au moment du débarquement de Normandie, il voit le forgeron chez qui il vit défoncer son manteau de cheminée, jusqu'à en tirer un fusil de chasse dissimulé là :

---

<sup>267</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.67.

*Et je ne pus m'empêcher de penser à mon pauvre sonnet : je voyais de mes yeux s'abattre sur les fusils les poings du peuple français. Et j'avais enfin le droit de me dire que les poètes, c'est-à-dire les hommes de foi et de rêve, finissent par avoir raison.<sup>268</sup>*

Chez Haushofer, cet élan vers l'autre, moins lyrique et moins politique, va même jusqu'à interroger la conscience de ses geôliers, non sans empathie :

IX. – DIE WÄCHTER

*Die Wächter, die man unsrer Haft gestellt,  
sind brave Burschen. Bäuerliches Blut.  
Herausgerissen aus der Dörfer Hut  
in eine fremde, nicht verstandne Welt.*

*Sie sprechen kaum. Nur ihre Augen fragen  
zuweilen stumm, als ob sie wissen wollten,  
was ihre Herzen nie erfahren sollten,  
die schwer an ihrer Heimat Schicksal tragen.*

*Sie kommen aus den östlichen Bereichen  
der Donau, die der Krieg schon ausgezehrt.  
Ihr Stamm ist tot. Ihr Hab und Gut verheert.*

*Noch warten sie vielleicht auf Lebenszeichen.  
Sie dienen still. Gefangen – sind auch sie.  
Ob sie's begreifen? Morgen? Später? Nie?*

IX. – LES GARDIENS

Les gardiens que l'on a commis à notre surveillance sont de braves garçons. Sang paysan. Arrachés à la protection des villages et jetés dans un monde étranger qu'ils ne comprennent pas.

Ils ne parlent guère. Seuls leurs yeux interrogent parfois en silence, comme s'ils voulaient connaître ce que devraient ignorer leurs cœurs accablés par le sort de leur pays natal.

Ils viennent des régions orientales du Danube que la guerre a déjà ravagées. Les leurs sont morts, tous leurs biens dévastés.

Ils attendent peut-être encore quelque signe de vie. Ils font leur service en silence... prisonniers eux aussi. Le comprendront-ils ? Demain ? Plus tard ? Jamais ?<sup>269</sup>

Le professeur de géographie, au fait de toute la complexité sociale et géopolitique de l'implantation orientale des peuples germanophones qu'il expose limpide à la lumière du recul allemand sur le front de l'Est, se double ici d'un humain plein d'empathie.

Le sonnet devient une réflexion miniature quant à la banalité du Mal ; loin d'un traité de philosophie s'attachant à une figure-clé comme Eichmann, la forme restreinte joue ici de son échelle pour livrer les prémises d'une réflexion – qui serait complète s'il mentionnait l'endoctrinement totalitaire, qui aux yeux des geôliers le fait passer pour un traître au Führer, donc à la patrie. Le choix de se limiter à des considérations privées permet de passer sous silence la politique – et peut-être la compromission relative de sa famille dans l'essor du nazisme – pour se concentrer sur la dimension humaine de l'oppression totalitariste : le dénuement intellectuel et émotionnel sur lequel elle s'appuie, et ce qui peut

<sup>268</sup> Jean CASSOU, *La Mémoire courte*, p.64.

<sup>269</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp12-15 (traduction J. RÉBERTAT).

échapper, même minime, à ce projet totalisant d'opposition des humains les uns aux autres : les « Augen » qui « fragen / zuweilen stumm » sont un témoignage muet d'une humanité persistant même au fond des geôles nazies.

Cette extension jusqu'à ses bourreaux du « je » lyrique emprisonné lui permet d'opposer, à la fin du poème, son sort au leur : la dynamique de miroirs de ce sonnet aboutit à un renversement des rôles, puisque les geôliers aussi sont « Gefangen », mais l'ignorent, alors que le poète captif témoigne lui d'une lucidité constante sur son sort.

Chez Caproni, l'extension du « je » lyrique au sein du sonnet est liée à l'aimée disparue, et à la méditation sur sa mort : la lucidité quant à l'inéluctabilité du trépas constitue davantage l'enjeu macroscopique des « Sonetti dell'Anniversario » que la conclusion de sonnets ponctuels, mais est exprimée au sein d'images métaphoriques ou allégoriques complexes, là où Haushofer compose une poésie plus immédiatement discursive. L'un des exemples de cette extension du « je » lyrique vers le « tu » de la fiancée morte se trouve dans le sonnet X, où la douleur de l'agonie s'étend à toute la perception du monde du poète :

X

*Hai lasciato di te solo il dolore  
chiuso nell'ossa dei giorni cui manchi  
così improvvisa – il velo di sudore  
che soffoca le piazze, ove già stanchi  
allentasti i tuoi passi al disamore  
eterno. E ai nostri ponti, e agli atrii, e ai bianchi  
archi travolti in un cielo incolore  
più dell'ultimo viso, i cari fianchi  
spezzati tanto giovani al ricordo  
nessuno sosterrà: come la cera  
se la mano la stringe – come il sordo  
suono del sangue, se cade la sera  
che non s'appoggia più al trafitto accordo  
della tua spalla crollata leggera.*

X

Tu n'as laissé de toi que la douleur  
enfermée dans les os des jours auxquels  
si soudaine tu manques – le voile de sueur  
qui suffoque les places, là où tu relâchas  
tes pas déjà fatigués vers le désamour  
éternel. Et à nos ponts, aux porches, aux blancs  
arcs renversés dans un ciel plus incolore  
que l'ultime visage, nul ne soutiendra  
les chers flancs arrachés si jeunes  
au souvenir : comme la cire  
quand la main la pétrit – comme le bruit  
sourd du sang quand tombe le soir  
que ne soutient plus l'accord brisé  
de ton léger haussement d'épaules.<sup>270</sup>

Toute la dynamique du sonnet sert cette extension : les cinq premiers vers évoquent le paysage vu à travers le prisme de la douleur mortelle, avant que la phrase suivante n'en reprenne les composantes symbolisant le soutien – ponts, porches, arcs – voire même l'union, pour entériner le constat de l'absence qui hante le début du poème, aux derniers vers, qui n'évoque des images de vie créée – pétrissement de la cire, bruit du sang – que pour les

<sup>270</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.106 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.124).

nier, en précisant que le geste de l'aimée, le haussement d'épaules, ne les soutient plus. Il devient alors possible d'attribuer une autre valeur à ces éléments architecturaux : le porche et l'arc sont des seuils, et le pont un passage d'un lieu à un autre : c'est parce que l'aimée a franchi le seuil de la mort, que le « je » lyrique à son tour y est emmené.

L'accord final, brisé, du geste humain, symbolise celui du corps et de la vie, autant que celui de la fiancée et du poète : celui-ci demeure vivant, mais comme Haushofer à la fin de « Die Wæchter », se sait en sursis. Et l'extension du « je » vers l'autre, dès lors que celle-ci est morte, a pour conséquence de réaffirmer la menace vitale qui pèse sur le « je » lyrique :

XIV

*Un giorno, un giorno ancora avrò il tu aspetto  
così limpide e alzato sui colori  
forti della città: un giorno netto  
e giusto – un giorno in cui dentro i rossori  
del transito, da te sarò corretto  
ogni errore del sangue. E poi i sudori  
polverosi, le mani senza affetto  
e chiuse già nelle voci che fuori  
d'ogni numero intaccano, il perfetto  
spazio di giugno, cadranno nel duro  
vuoto che lasci : un bianchissimo tuono  
di macerie, che crollano al futuro  
vento dei giorni – e al mio orecchio un frastuono  
dove si perde il tuo squillo più puro.*

XIV

Un jour, un jour encore j'aurai ton apparence  
si limpide et hissée sur les couleurs  
fortes de la ville : un jour net  
et juste – un jour où au-dedans des rougeurs  
du transit seront corrigées par toi  
toutes les erreurs du sang. Et puis les sueurs  
poussiéreuses, les mains sans amour  
et déjà fermées dans les voix qui, hors  
de tout nombre, entament le parfait  
espace de juin, tomberont dans le dur  
vide que tu laisses : un tonnerre très blanc  
de ruines qui s'effondrent au vent  
futur des jours – et à mon oreille un vacarme  
où se perd l'éclat le plus pur de ta voix.<sup>271</sup>

L'apparence de l'aimée surplombant la ville doit être comprise à l'aune des paysages imprégnés par la mort de la fiancée que perçoit le poète dans la séquence, c'est-à-dire comme l'apparence de la mort, de l'abstraction de l'être, qui menace ici le poète. L'attente d'un jour à venir où « sarò coretto / ogni errore del sangue » ressemble à celle de l'avènement de l'abstraction pure, du dégagement des contraintes du sang, c'est-à-dire de la vie – ce que Haushofer, dans une perspective de dépouillement avouée, appelle dans « Entfesselung » les

*(...) großen Feßler, die das Herz versteinen,  
des Willens Lüste, (...)*

(...) grands liens qui pétrifient le cœur,  
les joies de la vie (...)

*die Feßler, die der Gnade Macht verneinen –  
Bin ich von ihnen freier als ich war,  
so dank ich diesem letzten halben Jahr ...*

les liens qui privent la grâce de son pouvoir,  
j'en suis plus affranchi que jadis,  
et c'est ce dont je rends grâce à ces six derniers mois...<sup>272</sup>

<sup>271</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.110 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.128).

<sup>272</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp72-73 (traduction J. RÉBERTAT).

Toutes les traces de l'amour, dans le sonnet de Caproni, sont d'ailleurs destinées en ce jour attendu à tomber « nel duro / vuoto » de son absence : c'est en se tendant vers la fiancée morte que le « je » poétique capronien se trouve lui-même le plus menacé par la mort, qui semble encore un « vacarme » où se perd la voix de la fiancée, signe d'anéantissement même de la mémoire, qui soutient le souvenir d'elle à travers la séquence autant qu'elle supporte la composition de sonnets par lesquels Cassou, ou Haushofer, expriment encore la vie de ce « je » lyrique. Il ne s'agit pas ici d'un simple exercice de contemplation de sa propre mort, mais bien d'une aspiration du moi, attiré par une figure défunte vers les ténèbres – qui chez Caproni sont plutôt un blanc éclatant, inhumain : la condensation de toutes les « colori / forti della città », ce qu'est le blanc, superposition de toutes les couleurs.

Cette tension vers autre que soi amène jusqu'à ses limites extrêmes le « je » lyrique des poètes confrontés à la mort : le péril biographique se trouve redoublé, ou confirmé, dans l'écriture, à travers un effacement progressif du « je » qui entame le sonnet.

Cette mise en péril du « je » tenté de sortir de lui-même est particulièrement visible chez Haushofer :

V. – AN DER SCHWELLE

*Die Mittel, die aus diesem Dasein führen,  
ich habe sie geprüft mit Aug' und Hand.  
Ein jäher Schlag – und keine Kerkerwand  
ist mächtig, meine Seele zu berühren.*

*Bevor der Posten, der die Tür bewacht,  
den dicken Klotz von Eisen sich erschlösse,  
ein jäher Schlag – und meine Seele schösse  
hinaus ins Licht – hinaus in ferne Nacht.*

*Was andre hält an Glauben, Wünschen, Hoffen,  
ist mir erloschen. Wie ein Schattenspiel  
scheint mir das Leben, sinnlos ohne Ziel.*

*Was hält mich noch – die Schwelle steht mir offen.  
Es ist uns nicht erlaubt, uns fortzustehlen,  
mag uns ein Gott, mag uns ein Teufel quälen.*

V. – SUR LE SEUIL

Les moyens de sortir de cette existence,  
je les ai éprouvés du regard et de la main.  
Un coup soudain, – et les murs de tous les cachots  
auront perdu le pouvoir d'opprimer mon âme.

Avant que le factionnaire qui garde ma porte  
ait ouvert l'épaisse masse de fer,  
un coup soudain, – et mon âme bondirait  
dans la lumière... dans la nuit lointaine.

Ce qui soutient les autres, foi, désir, espérance,  
est éteint en moi : la vie me semble  
une fantasmagorie sans but ni sens.

Qu'est-ce donc qui me retient encore sur le seuil béant ?  
Ceci : que nos tourments nous viennent d'un dieu  
[ou d'un démon,  
Il ne nous est pas permis de nous ravir à nous-même.<sup>273</sup>

<sup>273</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp18-19 (traduction J. RÉBERTAT).



Les termes employés au premier quatrain relèvent autant de l'euphémisation du suicide, que de l'évasion ; au second, la « Licht » est la même que celle de Rio dans « Wind vom Meer », à ce détail près qu'elle se situe dans la « ferne Nacht ». La *volta* organise alors le passage de l'évasion au désespoir : « aus diesem Dasein führen » ne serait pas échapper à la vie, mais franchir un « Schwelle » qui, au dernier vers, n'est pas seulement celui de la mort, mais également d'un tabou suprême pour ce poète chrétien. Si le sonnet peut servir à envisager sa mort dans le cadre d'un exercice spirituel (cf I – 2.3.), il ne saurait pour Haushofer être le lieu qui légitime une dispersion de l'âme jusqu'à son éparpillement dans le reniement de ses valeurs ; ainsi, au sonnet suivant, « Der Schierlingsbecher », le poète envie-t-il la possibilité donnée à Socrate de mourir pour ses idées, condamné par un Etat auquel on demeure fidèle en se laissant volontairement exécuter.

La borne finale du sonnet constitue ainsi celle de l'extension hors de soi du « je » lyrique, qui ne saurait outrepasser ses propres codes : canaliser la parole dans la forme correspond à respecter les conventions morales associées à la culture qui a engendrée celle-ci.

## I – 4.2. Reprendre les mots des morts

Une autre manière de dépasser le « moi » enfermé consiste à reprendre les mots des morts, de manière à s'inscrire dans une lignée – lyrique en particulier – qui transcende l'impasse du présent.

C'est chez Cassou que l'intertextualité est la plus évidente : des échos de nombreux poètes français parcourent les *Trente-trois sonnets composés au secret*. Il est impossible d'en faire une liste exhaustive – l'intertextualité demeurant une notion aux frontières floues, et à l'identification forcément subjective – mais l'on peut citer quelques parallèles :

va-t-en vers la montagne et prends-moi par la main. (Sonnet III)	« Marche à travers les champs une fleur à la main » <sup>274</sup> (Alfred de Vigny, « La Maison du Berger »)
« Il était là ! Il est peut-être là toujours. » (Sonnet X)	« Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours. » (Arthur Rimbaud, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... »)
« bel athlète futur » (Sonnet XXXI)	« ô future vigueur » <sup>275</sup> (Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre »)
« Plomb, zinc et fer ô les charmants petits enfers pour les amants ! » (Sonnet XXIV)	« Briques et tuiles ô les charmants petits asiles pour les amants ! » <sup>276</sup> (Paul Verlaine, « Walcourt »)

Certaines évocations sont plus générales, ou thématiques : la rime « promenoir » / « douloir » du sonnet douzième évoque « Le Promenoir des amants » de Tristan L'Hermite, l'entretien avec l'allégorie voilée de la « Constance » au dernier sonnet fait songer au Musset s'entretenant avec la Solitude dans « La Nuit de décembre », tandis le vingt-et-unième sonnet, « Tombeau d'Antonio Machado », qui traite du rôle du poète face à la barbarie de la communauté, ne va pas sans évoquer les tombeaux mallarméens, en particulier celui de Poe. Et s'il faut retenir une référence prégnante, néanmoins, c'est celle des *Chimères*, dont le rôle a déjà été évoqué dans les *Trente-trois sonnets composés au secret* (cf I – 2.1.).

<sup>274</sup> DE VIGNY, Alfred. *Les Destinées* (1864), dans *Œuvres complètes*, t.1. Paris, Gallimard, p.1201

<sup>275</sup> RIMBAUD, Arthur. *Poésies* (1895). Paris, Gallimard, 1993, p.94 et p.99 respectivement.

<sup>276</sup> VERLAINE, Paul. *Romances sans paroles* (1874). Paris, Gallimard, 2001, p.136.

Cette prégnance de souvenirs s'explique évidemment aussi de façon pragmatique : puisque Cassou captif ne dispose d'aucun support physique de composition et doit avoir recours à sa mémoire, il n'est pas absurde de penser que celle-ci lui fournit également des mots-rimes tirés de poèmes connus – souvent des sonnets. Puisque la forme lui permet de composer de tête selon un schéma strophique préconçu et profondément ancré dans la mémoire collective littéraire, quoi de plus normal que d'également y puiser des schémas lexicaux ?

Un autre témoignage de rescapée des camps voit confluencer le souci de sauver la vie de l'esprit – c'est-à-dire, dans l'oppression physique qui ne promet qu'une mort à court terme, la dignité humaine – et la combinaison mémorielle. Cette superposition de différents textes, en particulier poétiques, retenus par cœur, apparaît comme le mouvement mémoriel complémentaire de celui permis par le sonnet.

Geneviève de Gaulle-Anthonioz, résistante catholique affiliée à l'ensemble de réseaux du Groupe du Musée de l'Homme, et déportée à Ravensbrück en février 1944, se rappelle ainsi dans *La Traversée de la Nuit* de récitations lui permettant de supporter les horreurs du camp, et l'isolement dans lequel elle est placée – sur l'ordre de Himmler, qui cherche à la conserver en vie afin de l'utiliser en guise de monnaie d'échange avec son oncle, Charles de Gaulle. Ces récitations, dont il faut noter qu'elles contiennent un vers d'un sonnet fameux de Du Bellay – la forme comme fonds culturel, encore – prennent d'ailleurs un tour composite, et se superposent par associations d'idées :

*Je lutte en essayant de me réciter des poèmes, parfois des mots me manquent que je retrouve de façon étrange : « Le héron côtoie la rivière, sous le pont Mirabeau coule la Seine, ou la Loire gauloise ou le Tibre latin, devant moi s'ouvre l'immense Océan. » Je suis emportée par son flot<sup>277</sup>*

La « lutte » que cite de Gaulle-Anthonioz, la « self-defense » dont parle Jacques Roubaud à propos de Haushofer et Cassou, passe bien par cette sédimentation qui, opérant dans la mémoire emprisonnée, permet une évasion mentale par le souvenir littéraire, fût-il partiel ou fautif, que met en scène ce récit autobiographique tardif – lui-même tissé de références à toute la littérature concentrationnaire européenne, de Primo Levi à son amie et

---

<sup>277</sup> Geneviève DE GAULLE-ANTHONIOZ, *La Traversée de la nuit*, pp48-49.

co-détenue Germaine Tillion – et que l'on voit à l'œuvre dans l'intertextualité des *Trente-trois sonnets composés au secret*.

La citation peut être plus évidente. Ainsi, au sonnet XVIII, Cassou fait apparaître une figure tirée d'un poème de Rilke, poète dont il mentionne explicitement le nom ; le rapport d'intertextualité se trouve ainsi modifié, et fonctionne dans une autre direction, celle d'établir un parallèle, tel Haushofer avec Boèce, mais en allant puiser dans l'œuvre plutôt que dans la situation biographique du poète choisi :

#### XVIII

*Celui qu'étoiles, vous avez pris comme cibles  
de vos cris anxieux et qu'allez pourchassant,  
ne vous irritez plus s'il se rejette errant  
aux bords du monde ardent et se fait invisible;*

*rien qu'un méchant fantôme, une ombre inaccessible  
et pareille - vous rappelez-vous? - à l'Enfant  
Prodigue de Rainer Maria s'enfuyant  
pour ne pas être aimé de cet amour terrible.*

*Exigence des cœurs diffuse dans la nuit,  
beaux regards confiants, détournez-vous de lui.  
Et vous, mortes et morts, alourdis de pardons,*

*écarterz votre vol de sa déserte grève.  
Ah ! c'est lui, cerf en pleurs, courbant enfin le front,  
qui vient vous retrouver chaque soir dans ses rêves.<sup>278</sup>*

Le simple souvenir de Rilke – dont seul le nom, et non le texte même, est cité – permet de tisser un parallèle prégnant avec le « Der Auszug des verlorenen Sohnes » rilkéen, où l'enfant prodigue est celui qui, en partant, récuse son passé de souffrance en quête d'une vie nouvelle, dont le poème autant que la parabole hypotextuelle impliquent qu'elle ne se trouve pas simplement dans le rejet de son histoire.

Effectivement, le poème entier présente une demande adressée à des présences étouffantes comme celle des « étoiles » évoquant la fatalité tragique, ou des « mortes et morts, alourdis de pardon » : le poète leur intime de laisser tranquille une entité floue, le simple « Celui » sur lequel s'ouvre le poème, et qui n'est constitué qu'en victime exemplaire de l'entrave. Les conséquences de cette allusion sont nombreuses : d'une part, le rejet des

---

<sup>278</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.62.

entraves opéré par le « Celui » initial dans le poème n'est qu'apparent – Rilke, lui-même en situation de rupture à l'époque de composition du poème, déstructure le sonnet en vain, puisqu'il y retournera avec les *Sonette an Orpheus* – ce que viendra confirmer la pointe finale ; d'autre part, en rejetant les entraves – qu'incarnent les « étoiles » lointaines, ici, mais dans la prédestination qu'elles sous-entendent, il est possible de lire, après le poème 17 adressé aux sonnettes passés, un écho des poètes, « mortes et morts » l'ayant précédé – Cassou renvoie dos-à-dos les victimes de tragédies historiques ou littéraires (le sens littéral de « mortes et morts »), et les poètes, comme si peines et œuvres passées n'avaient de sens, face à sa propre affliction.

Outre le resserrement scopique évoqué plus bas, il s'agit ici d'un mouvement de rejet trop brutal pour être absolument univoque : intrinsèquement lié à la forme du sonnet, qui le met en scène jusqu'aux deux vers finaux, il se trouve nuancé, voire contredit, par ceux-ci, qui témoignent de l'empathie, voire de l'esprit de communauté, qui anime la figure non nommée, qui va retrouver ces « mortes et morts » dans un univers onirique où il prend la forme d'un « cerf en pleurs ».

Et effectivement, Cassou convoque un des plus fameux praticiens de la forme, afin de paradoxalement en rejeter les influences écrasantes : ce sonnet met en scène la contrainte poétique de la forme, de manière à donner à voir les mouvements de va-et-vient de la conscience emprisonnée, à qui sa captivité même permet d'élaborer une liberté particulière dans le cadre de la poésie – ici, grâce à l'onirisme présent au fil du recueil.

Moins pressé par les circonstances que Cassou empruntant des rimes à Nerval (cf I – 2.1.) pour édifier des sonnets à son tour, et donc davantage par des raisons de poétique ou de philosophie, Giorgio Caproni emploie également volontiers des rimes à fort pouvoir intertextuel.

C'est surtout dans les sonnets de « Gli Anni Tedeschi », composés la fin de la guerre, que se trouvent les exemples les plus significatifs, même si les « Sonetti dell'Anniversario » contiennent des références fugaces, telles celle à Dino Campana évoquée plus haut (cf I – 2.1.) ou celle opérée au deuxième sonnet, selon Iris Chionne<sup>279</sup>, à « I limoni », poème fameux d'*Ossi di seppia*, de Montale, clos par le motif des trompettes dans le soleil.

---

<sup>279</sup> Iris CHIONNE, *Le Musicien en vers : la poésie de Giorgio Caproni*, p.92.

C'est en effet dans la rime que se joue en partie l'héritage du sonnet des années 1300. Ainsi, dans « La voce chi l'ha soffocata o amore »<sup>280</sup>, la rime en *-ore* reprend par exemple le trident emblématique « amore » / « dolore » / « cuore » qui renvoie autant à Pétrarque (dans le premier sonnet du *Canzoniere*, par exemple) que Cavalcanti (chez qui ce trio apparaît dans « Voi che per li occhi mi passaste 'l core » ou dans « Se Mercé fosse amica a' miei disiri »). Là où le fameux sonnet pétrarquien associe ces mots à « errore », et Cavalcanti à « valore », Caproni choisit « furore » comme quatrième mot ; c'est que le sonnettiste de la vallée de la Trébie n'est pas confronté qu'à un amour charnel et aux cas de conscience moraux qu'il entraîne, mais à la condition mortelle des hommes et leurs mots – le « più certo / miele » submergé par la « furore » du temps est celui qui échappe au poète, dans le sonnet.

Ce trident se retrouve dans le sonnet dédié à Michele Pierri où le poète trouve une voix paradoxale, qui intègre l'inéluctabilité de la mort ; de manière plus intéressante encore, le quatrième mot est ici « incolore », et correspond à l'image de fadeur – olfactive en particulier – qui traverse la séquence et participe d'une allégorie de la mort emportant, telle un fleuve, tout sur son passage ; significativement, « amore » rime volontiers avec « odore » (aux sonnets XI et XIII) ou « sudore » (aux X et XVI), marque de la sensualité terrestre de l'amour qui est l'inverse de l'insensibilité du deuil.

On trouve également plusieurs fois la rime « terra / guerra », qui trouve sa racine dans l'un des sonnets les plus connus et les plus repris de la poésie européenne, « Pace non trovo, e non ò da far guerra », le cent-trente-quatrième du *Canzoniere*. Lorsque Caproni ouvre ainsi le troisième sonnet d'« I Lamenti » par cette rime, le rappel rimique de Pétrarque résonne fortement avec le destin du poète-partisan de la Trébie, qui ne trouve nulle paix ni ne livre réellement de combat quoiqu'il vive en état de guerre continue depuis 1940 :

III

*Io come sono solo sulla terra  
coi miei errori, i miei figli, l'infinito  
caos dei nomi ormai vacui e le guerra  
penetrata nell'ossa ! (...)*

III

Moi comme je suis seul sur la terre  
avec mes erreurs, mes enfants, le chaos  
infini des noms désormais vides et la guerre  
qui a pénétré jusqu'aux os !... (...)<sup>281</sup>

De manière plus significative encore, l'autre rime « terra » / « guerra » de la séquence, dans le neuvième poème – qui compte seize vers – correspond aux deux qui

<sup>280</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.122 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.149).

<sup>281</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.123 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre complète*, p.141).

excèdent les quatorze vers habituels du sonnet ; il est difficile de dire qu'ils constituent à eux seuls la *cauda*, car entre eux s'intercale la dernière rime en « -onti » du groupe de sept mots en rimes croisées, mais leur position finale et leur isolement – il s'agit de la seule rime ne fonctionnant que par deux, contre deux groupes de sept vers divisés en 4+3 mots rimant – leur confère cette dimension d'extension du champ du sonnet :

<p style="text-align: center;">(...) <i>Ed ora che hai</i>  <i>preceduto la notte, perché monti</i>  <i>in me come l'ombra che la terra</i>  <i>copre – come la tenebra che i monti</i>  <i>spenge, e i miei figli, il mio nome, e la guerra?</i></p>	<p style="text-align: center;">(...) Et à présent que tu as  précédé la nuit, pourquoi montes-tu  en moi comme l'ombre qui couvre  la terre – comme les ténèbres qui éteignent  les monts, et mes enfants, et mon nom, et la guerre ?<sup>282</sup></p>
---	---

Il est tentant de penser ici que l'extension de ce sonnet par un vers supplémentaire correspond à l'expansion de l'ombre sur les deux mots de la rime, la terre évidemment, mais également la guerre – ce que confirme la chute du sonnet, qui inclut la guerre parmi les éphémères créations de l'humanité, au même titre que la descendance, chère à Haushofer, ou la nomination. L'élargissement de la forme et son réinvestissement par la rime et la *cauda* seraient alors les signes d'un élargissement de perspective, chez ce poète engagé dans la guérilla des partisans italiens, mais qui parvient, grâce à la forme du sonnet, à prendre du recul sur les préoccupations immédiates autant que sur les conventions poétiques.

Haushofer en donne la confirmation métaphorique avec « Der Schwanenring », « L'anneau au cygne », adressé à sa mère, sonnet de circonstances dans la tradition baroque où il lègue le sceau familial à ses neveux, assurant la retransmission d'un objet venu du passé – légué à un aïeul maternel du poète par l'empereur Charles VI au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle – dans le futur, et une perpétuation modeste de la mémoire de qui le porta :

XXXI. – DER SCHWANENRING

XXXI. – L'ANNEAU AU CYGNE

*Den Siegelring aus Deinem Ahnenkreis,  
ich liess ihn, Mutter, Dir. In Deiner Hut  
bin ich gewiss, dass er in Treue ruht,  
der viel von meines Lebens Bahnen weiss.*

Le sceau de tes ancêtres,  
Je te l'ai laissé, mère. Sous ta garde  
je suis assuré qu'il repose en sûreté,  
cet anneau qui connaît tous les chemins de ma vie.

*Das Wappen, das er führt, den weissen Schwan,  
der mächtig schlagend seine Schwingen hebt*

Le blason qu'il porte, un cygne blanc  
prenant son essor dans un puissant battement d'ailes

<sup>282</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.129 (traduction J.-Y. Masson, *L'Œuvre complète*, p.147).

*und zwischen Sternen in den Himmel strebt –  
ein Kaiser gab ihn einem fernen Ahn.*

et s'élevant vers le ciel à travers les étoiles,  
c'est un empereur qui l'a donné à l'un de nos  
[lointains aïeux.

*Er siegle weiter. Komm ich nicht zurück,  
so steck ihn – gehst Du selbst ins andre Land –  
dem tüchtigsten der Neffen an die Hand*

Que ce sceau serve encore ! Au cas où je ne  
[reviendrais pas,  
passe-le... quand tu partiras pour l'autre monde...  
à la main du plus valeureux de mes neveux,

*und sag ihm: Schwanenflug bedeute Glück...  
Gedenkt er dessen, der sein Erbe trug  
nur einen Tag im Jahr, so sei's genug.*

et dis-lui que l'envol du cygne signifie bonheur...  
S'il garde un seul jour par an la mémoire de celui  
qui porta la bague, ce sera bien assez.<sup>283</sup>

Le motif de la transmission est primordial, chez Haushofer, qui meurt sans enfants et craint que la culture européenne du passé ne puisse survivre au massacre qui menace de priver toute l'Europe – et en particulier l'Allemagne – de descendance : dans « Maschinensklaven », la pointe insiste moins sur la destruction, que sur la stérilité qu'elle risque d'occasionner :

*Ist alles Ueberbeliefte zerstört,  
fehlt Euch sogar ein Erbe, der Euch hört!*

Quand tout ce que le passé nous a légué sera détruit,  
vous n'aurez même plus un héritier pour vous  
[entendre !<sup>284</sup>

À l'opposé de la modernité destructrice de la guerre, l'anneau, pièce d'artisanat réalisé en un exemplaire unique, incarne la rareté, et le prix, de la culture, volontiers aristocratique chez ce *high tory* bavarois, que l'on se retransmet non en masse, mais selon la valeur, puisque c'est au « tüchtigsten der Neffen » qu'il doit échoir.

Il est difficile de ne pas lire dans ce poème de circonstances une image de la position poétique de Haushofer, non seulement parce que le cygne est depuis Virgile l'un des emblèmes de la poésie, mais parce que, comme l'anneau, la poésie de Haushofer est une forme ancienne et close à la fois, façonnée en esprit comme un bijoutier polit le métal précieux. Et l'évocation de l'envol du cygne au cœur du sonnet – le verbe d'action « strebt » à la fin du septième vers, soit son milieu exact, qui signifie d'ailleurs plus l'aspiration que l'élévation effective – permet d'ouvrir une porte vers l'infini, exactement comme depuis sa cellule Haushofer emploie la forme close du sonnet comme une fenêtre vers l'infini, humain ou divin.

<sup>283</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp48-49 (traduction J. REBERTAT).

<sup>284</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp24-25 (traduction J. REBERTAT).



De même que ces petits poèmes de circonstances au devenir incertain, l'anneau, dont la forme et l'origine inscrivent son porteur dans une tradition ancienne, a vocation à conférer une survie modeste, ponctuelle, au poète.

C'est que Haushofer autant que Cassou, et dans une moindre mesure Caproni, voient le sonnet comme un moyen de s'insérer dans une lignée lyrique à même de perpétuer le « je » lyrique menacé par la dissolution. Le poète bavarois fonde régulièrement son sonnet sur un souvenir littéraire, ou une citation : on a vu que « Sesenheim » renvoyait à Goethe, ou que Haushofer se référait à Boetius ; un sonnet comme « Wandlung » cite quant à lui Schiller :

XLVIII. – WANDLUNG

*Von dem, was uns in jungen Jahren band,  
an Wunsch und Wort in menschlichen Gestalten,  
wie wenig hielt den tödlichen Gewalten  
im letzten Prüfen unsrer Seele stand!*

*Wie vieles, was wir früher kaum gesehn,  
ist heute nah mit ungeheurem Wirken:  
Wir nähern uns den heiligen Bezirken,  
vor denen scheu wir nun in Ehrfurcht stehn ...*

*Wie Gold und edle Steine sich im Sand  
verborgen halten, bis der Sand verweht  
und ihr Gewicht allein im Sturm besteht,*

*so hebt sich nun aus allem lauten Tand  
das Unvergängliche. Das Ich wird still,  
wenn Es in ihm schon leise beten will ...*

XLVIII. – TRANSMUTATION

De tout ce qui nous attacha dans nos jeunes années,  
en désirs et en paroles sous des formes humaines,  
combien peu a résisté aux puissances de mort  
dans les suprêmes épreuves de notre âme ?

Que de choses, alors à peine remarquées,  
sont aujourd'hui proches avec des conséquences effroyables :  
nous abordons aux pourpris sacrés  
devant lesquelles (*sic*) nous demeurons pleins de craintive  
[révérence...]

De même que l'or et les gemmes restent cachés  
dans le sable jusqu'à ce que celui-ci soit soufflé,  
car leur poids leur permet de résister au vent,

ainsi ce qui est impérissable se dégage aujourd'hui  
de tous ces bavardages sonores. Le moi devient silencieux  
lorsque Quelque chose en lui veut prier à voix basse...<sup>285</sup>

L'expression « den heiligen Bezirken » renvoie selon J. Rébertat à un poème de Schiller, « An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte ». Après Rilke, le substantif « Wandlung » fait inexorablement songer au douzième de la seconde partie de ses *Sonette an Orpheus*, « Wolle die Wandlung. O sei bei die Flamme begeistert... » (« Veuille la transformation. O sois par la flamme exalté »<sup>286</sup>) et à supposer<sup>287</sup> que Haushofer l'ait lu, on pourrait même trouver une parenté entre le « lauten Tand », littéralement « bibelot sonore »

<sup>285</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp70-71 (traduction J. REBERTAT).

<sup>286</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sonetten an Orpheus* (1923), traduction Charles DOBZYNSKI, *Sonnets à Orphée*. Paris, La Différence, 1997, pp88-89.

<sup>287</sup> Bien évidemment, le poète allemand, qui ayant reçu une éducation le destinant à une carrière diplomatique sait le français, n'a jamais pu s'exprimer au sujet de ses poèmes. Caproni, lui, reconnaît – à sa manière mi-figue, mi-raisin – dans *Era così bello parlare* ne pas avoir lu Mallarmé, mais en avoir beaucoup entendu parler.

que Rébertat explicite en « bavardages sonores » et le « bibelot d'inanité sonore » mallarméen.

Le sonnet sert néanmoins ici non à se décrire lui-même, mais à donner à entendre la progression de la « Wandlung », et en particulier le passage de la pesanteur terrestre des quatrains aux matières précieuses dégagées après la *volta* par la tempête (« Sturm », plutôt que « Wind ») telle celle qui emporte les conjurés de 20 juillet. À la fin du sonnet, le « je » lyrique n'est littéralement plus lui-même, lorsqu'un mystérieux « Es », neutre et inconnaissable, se manifeste en lui.

D'autres citations émaillent les *Moabiter Sonette* : la plus explicite est celle de Virgile dans « Acheron », où la réflexion existentielle – héritée de son père, ce qui renforce encore le caractère d'héritage du sonnet – « man müsse selbst den Acheron bewegen »<sup>288</sup> renvoie au « Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo »<sup>289</sup> du Chant VII de l'*Énéide*. On le sait, cette malédiction de Junon ouvrant les guerres du Latium se trouve également en épigraphe de *Die Traumdeutung*, de Freud, ce qui situe le précepte prise de risque paternelle sous un autre angle, celui du recours à la pulsion de mort autant que du déclenchement de guerres injustes ; or, les travaux en géopolitique de Karl Haushofer servent de base à justifier académiquement la Seconde Guerre mondiale, côté allemand.

La pulsion de mort rattrape le fils de l'un de ceux qui lui a permis de se répandre sur le monde, selon le sonnet « Der Vater » (cf I – 1.3.) : non seulement Haushofer n'est pas si éloigné de Jouve ici dans ses thèmes, mais l'héritage même devient problématique, comme si le sonnet était lié à un danger dans la culture. C'est l'un des rares moments de critique de la culture que le poète défend partout ailleurs (cf I – 3.2.) ; encore est-il codé, et comme dans l'entourage de Haushofer, la lecture de Freud n'était pas au goût du jour, il est possible qu'il soit même involontaire.

L'ensemble est également imprégné de la philosophie de Boèce, dont on a vu que Haushofer le prenait comme modèle : le dénuement libérateur évoqué à la fin de « Entfesselung », qui permet de se désentraver des « Feßler, die der Gnade Macht verneinen », les « liens qui privent la grâce de son pouvoir », évoque le chant qui conclut le premier livre du *De consolatione Philosophae* :

---

<sup>288</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, p.36 (« il nous faut émouvoir l'Achéron », traduction J. REBERTAT).

<sup>289</sup> (« Si ne je ne puis fléchir ceux d'en haut, je remuerai l'Achéron », traduction personnelle).

*Tu quoque si vis  
lumine claro  
cernere verum,  
tramite recto  
carpere callem,  
gaudia pelle,  
pelle timorem  
spemque fugato  
nec dolor adsit.*

Toi aussi, si tu veux  
dans sa clarté lumineuse,  
discerner le vrai,  
du droit chemin  
suis la voie ;  
les joies, chasse-les,  
chasse la crainte,  
fais fuir l'espérance  
et éloigne la douleur.<sup>290</sup>

Le pouvoir référentiel du sonnet ne se limite pas qu'à la citation, ou l'inscription dans une lignée lyrique. Les poètes vont jusqu'à thématiser ce lien avec le passé, signe de l'importance qu'ils accordent à cette propriété du sonnet d'ancrer qui y a recours dans une continuité historique et poétique. Plus important encore, cette inscription dans une lignée lyrique permet à terme de dépasser sa propre mort, en assurant une forme de survie par le moyen du vers, qui grâce à l'écrit perpétue le souffle poétique au-delà de la mort qui menace – et dans le cas de Haushofer – le poète confronté à la Seconde Guerre mondiale.

Chez Haushofer, si c'est surtout un philosophe, Boèce, qui permet au prisonnier de trouver du réconfort grâce à la notion d'exemplarité déjà évoquée, la poésie sert également à ancrer le « je » menacé dans une survie par les mots.

Ainsi, le motif du souffle, « Hauch », revient régulièrement dans les *Moabiter Sonette*, dont il constitue un élément récurrent. Dès les premiers sonnets, le souffle est ce qui permet au poète de sortir le « je » de sa singularité précaire : au sonnet liminaire, c'est bien parce qu'il perçoit dans la prison « ein Hauch lebendig », un souffle vivant, que le poète s'ouvre au « frémissement innombrable des mains fraternelles », « das Beben vieler brüderliche Hände », dans des vers qui sont les seuls vraiment connus de Haushofer, et qui figurent inscrits sur le mur du jardin public berlinois qui remplace aujourd'hui la prison de la *Lehrterstraße* :

*Von allem Leid, das diesen Bau erfüllt,  
ist unter Mauerwerk und Eisengittern  
ein Hauch lebendig, ein geheimes Zittern,  
das anderer Seelen tiefe Not enthüllt.*

Derrière la muraille et les barreaux de fer,  
l'immense souffrance qui remplit cet édifice  
anime un souffle, un frisson mystérieux,  
qui révèle la détresse profonde d'autres âmes.<sup>291</sup>

<sup>290</sup> BOECE, *De consolatione philosophiae*, pp82-83 (traduction Éric VANPETEGHEM).

<sup>291</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp8-9 (traduction J. REBERTAT).

Même associé à une saison négative comme l'hiver, dans le sixième sonnet le mot est encore celui qui amène le « je » à dépasser son isolement :

*Von aussen drückt durch schlecht gefügte Scheiben  
ein kalter, winterlicher Hauch herein  
und bringt in meiner Zelle Sondersein  
Geräusche (...)*

Pénétrant par les vitres mal jointes,  
le souffle glacé de l'hiver  
apporte dans la solitude de ma cellule  
des bruits (...)<sup>292</sup>

Et dans le sonnet consacré au moustique, c'est bien son souffle, « ein Hauch von einem Lieb »<sup>293</sup>, que Rébertat traduit « d'un corps » mais qu'il faut bien lire plus essentiellement comme « d'une vie », d'une existence minuscule mais témoignant néanmoins de sa vérité ineffable, qui touche le prisonnier et l'incite à la clémence. Il est tentant de tracer un parallèle entre l'impuissance de l'insecte et celle du prisonnier, et entre sa petite taille et celle du sonnet lui-même, instrument apparemment dérisoire de perpétuation du « Hauch einem Lieb », celle du poète.

Après cette extension du « moi » vers la communauté diachronique et synchronique des prisonniers, le « Hauch » apparaît dans le second sonnet plus clairement encore une porte vers l'immortalité, associé à l'âme (« Seelenhauch ») :

*So wenig in den stoffgebundenen Reichen,  
seit Schöpfung im Sonnenkreis begann,  
ein Körnchen Staub verlorengehen kann,*

Tout comme dans le règne de la matière  
nul grain de poussière ne peut se perdre  
dans l'orbe solaire depuis l'origine de la création,

*so wenig darf ein Seelenhauch entweichen.*

le souffle d'une âme ne saurait davantage disparaître.<sup>294</sup>

Le terme se trouve donc associé à une permanence de l'humain en dépit de la mort qui s'appesantit sur l'individu ; dans le sonnet « Der Freund », il caractérise l'apparition spectrale d'un ami décédé, qui tente le poète à l'accompagner au royaume des morts :

*Heut war mir wieder zwischen Traum und Wachen,  
als hört ich Dein vertrautes, tiefes Lachen,  
als fühlt ich an der Wange Deinen Hauch.*

Aujourd'hui, flottant de nouveau entre le rêve et le sommeil,  
il m'a semblé entendre ce rire profond qui m'est si familier ;  
il m'a semblé sentir ton haleine sur ma joue...<sup>295</sup>

Et dans le sonnet « Heimat », remémoration de la Bavière où il est né et s'est réfugié après l'échec du coup d'État, c'est encore le souffle des montagnes qui tient lieu

<sup>292</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp20-21 (traduction J. REBERTAT).

<sup>293</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, p.28 (traduction J. REBERTAT).

<sup>294</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp10-11 (traduction J. REBERTAT).

<sup>295</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp44-45 (traduction J. REBERTAT).

d'ouverture vers une existence supérieure, dans ce paysage friedrichien qui prend une valeur hautement symbolique dans le recueil :

*Doch bleibt es tröstlich, ihrer Berge Mauern  
im Hintergrund von Alm und Hof zu wissen,  
muß ich auch selbst den Gipfelhauch vermissen.*

Pourtant, si je ne dois pas retrouver le souffle  
[de vos cimes,  
il me reste la consolation de savoir vos murailles,  
montagnes, derrière l'alpage de la ferme.<sup>296</sup>

Il est tentant de lire dans ce motif du « Hauch » une méditation sur le souffle poétique, sur la respiration du poète ; à chaque fois, c'est ce souffle qui permet au poète de dépasser sa condition actuelle – vouée à la mort – pour inscrire le « je » lyrique dans une communauté : communauté des vivants, des prisonniers au moustique, autant que communauté des morts, des exécutés passés par sa cellule à l'ami trépassé. Le souffle semble lié à la condition humaine, que Haushofer conçoit clairement liée à une transcendance mystérieuse ; sa pièce en vers *Chinesische Legende*, composée en 1943, s'achève déjà sur le vers

*Sind wir nicht alle wie Flöten – tönender Hauch?*<sup>297</sup>

Quant à l'association au pays natal, le « Heimat » titulaire du dernier sonnet cité, renforce encore l'idée que le souffle du poète contraint lui permet de retrouver une communauté dont la guerre l'a privé.

Cette communauté n'est pas explicitement poétique, mais il s'agit néanmoins d'une lignée transcendant les divisions terribles du présent ; la confiance de Haushofer dans la culture, à qui il assigne le rôle de reconstituer la nation allemande après la guerre – et après lui – ainsi que sa composition des *Moabiter Sonette* comme ultime tentative de participer, en tant que témoignage, à ce maintien de l'esprit, achèvent de lier le thème du souffle et la composition poétique, qui n'en est qu'une part mais qui y joue un rôle crucial.

C'est chez Cassou que se trouve le sonnet qui évoque le plus ouvertement le rôle de ses prédécesseurs pour le poète captif en quête d'espoir :

V

<sup>296</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp36-37 (traduction J. REBERTAT).

<sup>297</sup> HAUSHOFER, Albrecht. *Chinesische Legende* (1949). Bad Kissingen, Arcadia, 1947, p.78 (« et ne sommes-nous pas tous ainsi que des flûtes : un souffle qui sonne ? », traduction personnelle).

*Les poètes, un jour, reviendront sur la terre.  
Ils reverront le lac et la grotte enchantée,  
les jeux d'enfants dans les bocages de Cythère,  
le vallon des aveux, la maison des péchés,*

*et toutes les amies perdues dans la pensée,  
les sœurs plaintives et les femmes étrangères,  
le bonheur féérique et la douce fierté  
qui posait des baisers à leur front solitaire.*

*Et ils reconnaîtront, sous des masques de folles,  
à travers Carnaval, dansant la farandole,  
leurs plus beaux vers enfin délivrés du sanglot*

*qui les fit naître. Alors, satisfaits, dans le soir,  
ils s'en retourneront en bénissant la gloire,  
l'amour perpétuel, le vent, le sang, les flots.<sup>298</sup>*

Cette prophétie d'une résurrection des poètes, et plus généralement d'un retour d'un monde enchanté, constitue une réflexion cruciale à propos du lyrisme de la détresse et du rapport au passé. En effet, le retour des poètes sur terre aboutit dans le sizain à une résolution double, dont les deux termes sont conditionnés : le premier, que leurs « vers » soient « enfin délivrés du sanglot // qui les fit naître », amène le deuxième, une bénédiction du monde élémentaire (« le vent », « les flots ») et d'une dimension supérieure ou essentielle, très vaguement définie, de l'humanité (« l'amour perpétuel », « la gloire », « le sang »). Mais si celui-ci demeure aisément compréhensible en dépit de son caractère flou, celui-là reste plus énigmatique : comment ces poètes pourraient-ils voir « leurs plus beaux vers enfin délivrés » de la tristesse qui présida à leur écriture ? Cassou suggère sans doute deux choses, ici, l'hypothèse la plus simple étant que, dans ce retour heureux des poètes, la composition ne sera plus liée à la détresse, une association devenue un cliché dans le sillage du vers fameux de Musset que Cassou cite explicitement ici, et à laquelle le prisonnier menacé d'exécution n'a pu qu'être sensible. Souhaiter la dissociation de la poésie et du malheur reviendrait alors en quelque sorte, pour le poète captif, à souhaiter sa libération en ses vers et par ses vers.

L'autre hypothèse amène à une conclusion opposée à cette interprétation, *in fine*, d'ordre biographique, et rejoint la question sans cesse présente chez les poètes menacés par la mort de l'articulation entre poésie et « je », lorsque les deux se trouvent confrontés à la possibilité de leur extinction prochaine. En effet, ce que souhaite le poète au sizain, c'est, au

---

<sup>298</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.49.

sens strict, une dissociation de la poésie d'avec les conditions de sa composition. Le fantasme d'une poésie pure telle que Cassou l'évoque dans l'avant-propos de 1962 préside sans doute à la dynamique de ce sonnet, qui conduit à l'affranchissement total du monde matériel : après tout, cette vision du retour des poètes semble l'équivalent d'une apocalypse heureuse, pour un poète qui reprend dans le dix-neuvième sonnet la figure de Jean de Patmos, passée au prisme des *Contemplations*, mais pour mieux s'en dissocier. En effet, le Jean de Jean Cassou souhaite moins parler qu'entendre « le langage / brûlant et vif de ce firmament éclaté »<sup>299</sup> qu'il a contemplé en vision : la tension vers la pureté de la parole, son abstraction au risque du silence, se joue dans bien des sonnets du recueil.

Et c'est bel et bien vers un monde abstrait que s'achemine le sonnet cinquième, entre bénédictions élémentaires ou conceptuelles, et départ définitif des poètes à la fin du sizain. Cet élan vers l'abstraction peut être donc lié à la fois à l'idéal d'une poésie pure, et à celui d'une sortie de la vie concrète, que Cassou lie explicitement aux conditions matérielles de la composition de mémoire de ses sonnets – ce qui ramène au paradoxe de sa préface de 1962. Celui-ci peut être dépassé en lisant le désengagement des poètes biographiques de leur poésie que propose le sonnet à la lumière du thème de la désincarnation qui parcourt le recueil.

En effet, les *Trente-trois sonnets composés au secret* n'ont de cesse de présenter des parcours d'ordre métaphysique, où le poète semble confronté à une négation de son être ou au monde des morts. Si la dynamique de ce parcours se trouve ordonnée par le sonnet, comme on le verra après, il n'est pas innocent non plus que la forme qui incarne le mieux la tradition, et se trouve chez Cassou un creuset d'intertextualité comme on l'a vu, soit le lieu de cette tentative d'atteindre, au moins thématiquement, à un degré pur de poésie ; sa dynamique même suggère depuis la Renaissance une élévation progressive de l'esprit, jusqu'au point culminant de la pointe, qui résout les oppositions mises en jeu dans le huitain et le début du sizain.

Et le monde enchanté où doit avoir lieu cette parousie poétique s'avère lui-même composite : proche de l'idylle moderne – la « grotte enchantée » évoque la grotte de Thétis de Louis XIV à Versailles, « Cythère » autant Fénelon que Watteau – autant que des panoramas romantiques, le « lac » et « le vallon » qui est celui « des aveux » font songer aux

---

<sup>299</sup>Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.63.

poèmes de Lamartine qui portent ces noms de lieux, la « maison des péchés » semble un écho de la partie la plus tourmentée de « la Maison du berger » de Vigny...

Surtout, une fois encore, c'est Nerval qui est convoqué : la « grotte enchantée » semble cousine de « la grotte où nage la sirène » dans laquelle rêve le poète d'« El Desdichado », tandis que les figures féminines qui l'habitent, « les sœurs plaintives et les femmes étrangères », semblent rejouer la dichotomie nervalienne des « soupirs de la sainte » et « des cris de la fée », une impression renforcée par les émotions ressenties en présence de ces femmes, « bonheur féérique » et « douce fierté », apposées en chiasme au duo de la femme sainte et de l'enchanteresse. L'aspect encore plus évidemment nervalien du vers suivant, le dernier du huitain, renforce encore cette filiation, qui ne relève plus seulement de l'ordre d'une poétique de la mémoire ou de la citation, mais bel et bien d'une revendication thématique : le poète des *Trente-trois sonnets composés au secret* est celui qui vit dans sa prison une épreuve semblable au Desdichado, à laquelle il se compare, au premier quatrain de l'un des derniers sonnets – ce qui prouve l'influence constante de Nerval sur Cassou emprisonné, y revenant sans cesse :

XXXI

*Qu'il soit au moins permis à cette lyre obscure  
consternée sous la croix brouillée des galeries  
de relever, dans un éclair, sa voix meurtrie  
et de t'apercevoir, bel athlète futur.<sup>300</sup>*

À nouveau, le lexique (la « lyre » évoque la « lyre d'Orphée » nervalienne, qui ici est « obscure » tel le « soleil noir de la mélancolie », et « consternée » là où celle des *Chimères* est « constellée ») ainsi que la référence rimbaldienne non seulement abondent à l'intertextualité des sonnets de Cassou, mais réalisent un parallèle avec l'attente d'une victoire double hors des souterrains, ici des « galeries » évoquant autant la Tour Bas de Furgole évoquée par Bertaux, que l'Achéron de Nerval – ou de Haushofer, qui sur sa rive sait qu'il ne pourra le repasser.

Caproni, lui, se distingue quant à la valeur qu'il accorde à cet ancrage dans une lignée lyrique : le recours au passé ne permet pas de sauver le poète confronté à la chute de

---

<sup>300</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.75.



la culture et à la mort de l'aimée, mais simplement de la regarder en face, à la manière de Haushofer, mais sans sa foi en une valeur d'héritage que le sonnet pourrait prolonger.

La lecture d'un sonnet précis, le seul des « Sonetti dell'anniversario » qui mentionne explicitement une œuvre du passé, confirme cette impossibilité chez Caproni de compter sur le soutien de la culture dans la confrontation avec la mort. Le sixième des « Sonetti dell'Anniversario » présente ainsi un parallèle entre le trépas ou l'éloignement terrible de l'aimée d'une part, et d'autre part l'épisode de *l'Orlando furioso* où Angélique est enchaînée sur le rocher de l'Île des Plaintes, dans l'attente qu'un monstre marin vienne la dévorer ; dans ce parallèle, ce n'est pas Roger qui délivre Angélique, mais un ange lié à la mort, tandis Roland, qui recherche la jeune femme qu'il aime, échoue à la pointe à la retrouver.

VI

*Nella luce agitata ah la lettura  
d'Orlando verso l'Isola del Pianto.  
Sottovetro tremava la tua pura  
grazia – la rosa accesa dallo schianto  
mite d'amore, nella tua figura  
alzata e irraggiungibile. E a che incanto  
ti vedevo legata, e che premura  
mi conquideva, se a scioglierti intanto  
era giunto allo scioglio il tuo Ruggero?  
Oh un uomo no, ma l'angelo sbrigliato  
che ti perseguirà fino al deserto  
pieno, fino al tuo sogno sperperato  
sui binari, ove fuggi il più leggero  
destino – e Orlando, che non t'ha scoperto.*

VI

Dans la lumière agitée, ah la lecture  
de Roland en route pour l'Île des Pleurs.  
Sous verre tremblait ta pure  
grâce – la rose enflammée par le doux  
déchirement d'amour, dans ta figure élevée,  
inaccessible. Et à quel enchantement  
te voyais-je liée, et quelle hâte s'emparait  
de moi, à la pensée que ton Roger  
avait atteint malgré tout le récif pour te délivrer.  
Oh, un homme, non, mais l'ange déchaîné  
qui te poursuivra jusqu'au plein  
désert, jusqu'à ton rêve gaspillé  
sur les quais, où tu fuis le plus léger  
destin – et Roland, qui ne t'a pas trouvée.<sup>301</sup>

L'ange, qui semble plutôt un ange vengeur, est celui à cause de qui l'aimée rejoint le lieu de mort, le seul absolu, que ce « deserto / pieno », et cet ange paraît un cousin de celui qui, dans le seizième des *Trente-trois sonnets composés au secret*, est un « effrayant messager » que bénissent le poète et l'aimée, concluant le poème sur une touche optimiste absente du sonnet capronien au couple défait :

*Il fait sombre. Il est tard. Mais que s'attarde encore  
le noir épais de toute cette vie de mort !  
Le reste ne fût-il qu'un fil de crépuscule,*

*Un horizon de sang dans le calice amer  
que devant notre soif l'ange en riant recule,*

<sup>301</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.102 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.120).

*nous terrasserons l'ange et nous boirons la mer.*<sup>302</sup>

La capacité de Cassou à épouser l'obscurité, ici accueillie pour mieux la repousser en consommant la vie et la lumière résiduelle, tranche avec la hantise qu'elle provoque chez Caproni, où le motif du quai de gare annonce celui du tram dans « Gli Anni Tedeschi », voire du funiculaire, deux véhicules intrinsèquement liés à leur trajet immuable, lequel prend une valeur allégorique et désigne la vie humaine inéluctablement conclue par la mort. Et la fuite perpétuelle de l'aimée, aux derniers vers du sonnet, renvoie bien plus à l'impossibilité absolue de retrouver la « fidanzata così completamente / morta »<sup>303</sup>, la fiancée complètement morte – et l'adverbe est important – sur la déploration de laquelle s'ouvre le premier sonnet.

Il est important que cette fuite finale contraste avec le motif de fixité qu'est le sous-verre, au moyen duquel Caproni introduit la figure féminine d'Angélique : la vie demeure fuyante alors même que ses représentations en donnent une image figée, suggère la progression de ce sonnet, que son unité typographique constitue en tout organique plutôt qu'en structure nette d'éléments distinctement séparés : le choix du sonnet monobloc sert paradoxalement à renforcer l'idée de transitivité de la vie humaine, et l'impossibilité de la réduire à des étapes fixes que représenteraient des strophes clairement marquées.

On se souviendra enfin qu'après son sauvetage, Angélique échappe à l'étreinte de Roger en se rendant invisible : la figure féminine, présentée comme inaccessible au sixième vers du sonnet, demeure hors de portée de tout homme, ce qui dans un cycle de deuil prend un tout autre sens que les péripéties plaisantes ordonnées par l'Arioste. Et c'est tout le projet des sonnets que Caproni compose pendant la guerre, projet qui peut s'interpréter à l'aune de ce paradoxe d'un recours à une culture classique dans le pouvoir rédempteur de laquelle Caproni ne peut pleinement croire.

Chez Haushofer, à l'inverse, la mort de l'aimée ne correspond pas forcément à un découragement quant au rôle de la culture : parmi les *Moabiter Sonette*, l'un des rares à évoquer l'aimée disparue emploie le filtre de l'histoire des amants Paolo et Francesca, tirée de la *Commedia* dantesque. En dépit de leur tourment éternel dans le cercle infernal réservé

---

<sup>302</sup> Jean CASSOU, Trente-trois sonnets composés au secret, p.60.

<sup>303</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.97.

aux luxurieux – dans l’imaginaire italien, ce couple est adultérin – Haushofer trouve dans cet exemple un réconfort :

*So darf auch der zum Hölenkreis Verbannte  
Gewissheit haben: Wenn die Seele brennt,  
kein Schicksal eine grosse Liebe trennt.*      Ainsi, les condamnés aux cercles infernaux  
[peuvent eux aussi  
connaître une certitude : lorsque l’âme brûle,  
nul destin ne peut briser un grand amour.<sup>304</sup>

Et si l’éternité amoureuse ne peut paraître qu’une piètre perspective dès lors qu’elle est consommée dans le deuxième cercle de l’enfer, il convient de se rappeler que le poète a déjà sereinement évoqué sa mort à venir.

La référence à Dante peut se lire d’ailleurs d’une manière différente : si l’ensemble du projet métaphysique de la *Commedia* est d’assurer à Dante qu’il rejoindra Béatrice en gloire, alors ce sonnet de Haushofer, en s’y référant, semble ébaucher un parallèle possible entre l’auteur de la *Vita nova* et lui-même – ce que suggère le sonnet suivant, « Traumgesicht », où l’aimée lui apparaît en rêve telle Béatrice à Dante, ou « die verklärten Züge der Geliebten » à Novalis.

En invoquant au moyen du sonnet le motif de l’aimée morte, Caproni autant que Haushofer s’inscrivent dans une longue lignée lyrique, qui commence avec Dante et Pétrarque, et aboutit dans ces deux élégies de l’aimée d’autrefois, douce-amère chez l’Allemand, terrible chez l’Italien, qui tous deux réinterprètent le troisième des *Hymnen an die Nacht*, où le poète en extase voit lui apparaître la morte, et la mort, en tant qu’élan vers une autre dimension de l’existence :

*Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die  
Wolke sah ich die verklärten Züge der  
Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit  
– ich faßte ihre Hände, und die Thränen  
wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band.*      Le tertre funéraire devint nuage de poussière –  
à travers le poudrolement, je vis les traits  
transfigurés de la Bien-Aimée. L’Éternité  
reposait dans ses yeux. Je lui pris les mains, et  
nos larmes formèrent un lien étincelant,  
infrangible.<sup>305</sup>

devient ici

*Wie loderten in jener Nacht die Sterne,  
wie schien die Welt voll Glück. Wie lang ist’s  
her.*      Comme les étoiles étincelaient cette nuit-là !  
Le monde paraissait comble de bonheur. Que c’est loin !  
Que tes jeunes années avaient été dures !<sup>306</sup>

<sup>304</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp102-103 (traduction J. REBERTAT).

<sup>305</sup> NOVALIS. *Hymnen an die Nacht* (1800), traduction Raymond VOYRAT, *Hymnes à la Nuit*. Paris, Mille et une nuits, 2002, pp14-15.

<sup>306</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp104-105 (traduction J. REBERTAT).

*Wie wurden Dir die jungen Jahre schwer.*

ou, de manière plus désespérée, dans le passage du quatrième au cinquième des « Sonetti dell'Anniversario », séquence placée dans un jour écrasant où c'est le soir et non la nuit qui incarne le passage vers la mort :

*Là verrai tu, con la malinconia  
del tuo sangue più chiuso, e quel furore  
appanerà il tuo fiato – tenebria  
di cenere, soffusa nel nittore  
di quale immensa, accecata allegria.*

Là, tu viendras, avec la mélancolie  
de ton sang plus clos, et cette fureur  
embuera ton souffle – enténébrement  
de cendre diffus dans la pureté  
de cette immense allégresse éblouie.

V

V

*Il tuo viso che brucia nella sera  
senza rossore, l'aroma dell'aria  
alta dei tuoi paesi alla frontiera  
d'est*

Ton visage qui brûle dans le soir  
sans rougeur me rapporte le parfum des hauteurs  
aériennes de tes villages à la frontière  
de l'est<sup>307</sup>

J. Rébertat suggère que la femme dont il serait question dans « Traumgesicht » soit Annemarie Schwarzenbach, journaliste morte en 1942 à l'âge de 26 ans, dont la tombe se situe dans la région de l'Engadine évoquée par la fin du sonnet.

Là où Haushofer se projette dans le passé heureux, suite à l'apparition du visage en rêve – le « Traumgesicht » titulaire – Caproni pressent derrière l'apparition du « viso », venu avec un air des pays montagnards qui évoquent la frontière des Enfers, une dissolution extatique dans le Tout du monde. Les étoiles pour l'Allemand, la cendre pour l'Italien, rappellent la poussière à la fois mortelle et céleste de Novalis, et tous deux évoquent la dureté de la vie, ou de la mort, de l'aimée.

L'un des sonnets de Cassou évoque également une perte de l'aimée, mais en la décalant dans un cadre onirique et en en inversant les modalités, puisque même si le « je » lyrique y est le sujet qui endure la perte, c'est la prison qui sépare le couple, donc *stricto sensu* l'amante qui a perdu l'amant :

---

<sup>307</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, pp100-101 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, pp 118-119).

IV

*J'ai rêvé que je vous portais dans mes bras  
Depuis la cour jusqu'à votre salon obscur.  
Vous sembliez une sœur des chères créatures  
que j'adore, mais je ne vous connaissais pas.*

*Il faisait une nuit de lune et de frimas,  
une nuit de la vie, sonore d'aventures.  
Tandis que je cherchais à voir votre figure,  
je vous sentais légère et tremblante de froid.*

*Puis je vous ai perdue comme tant d'autres choses,  
la perle des secrets et le safran des roses,  
que le songe ou la terre offriront à mon cœur.*

*Signes de ma mémoire, énigmes, tout me mène,  
avec chaque soleil formé à si grand-peine,  
au chef-d'œuvre d'un fort et lucide malheur.<sup>308</sup>*

Comme chez Caproni, le lieu où se joue la survie de la femme perdue relève de l'intériorité, rêve ou mémoire ; comme chez Caproni, cette survie opère de manière précaire, douloureuse, et se décante à la fin du sonnet sous la forme de « signes » – qui répondent à la « precaria / chiusa grafia » que laisse derrière elle l'aimée morte dans le troisième des « Sonetti dell'Anniversario » ; plus encore que chez Caproni ou Haushofer, la référence de Cassou à l'amante perdue situe le poème dans une lignée littéraire plus ou moins mythique, que le poète reconnaît conférant une dimension symbolique à la figure féminine, qui n'a pas de visage mais est présentée comme « sœur des chères créatures » que le poète « adore », comme une idole et non comme une femme. Comme souvent chez Cassou l'allusion reste obscure, mais on peut proposer que ces « chères créatures » soient les amantes légendaires chantées par les poètes qui l'ont précédé ; l'inscription de la scène galante dans l'intériorité, ce symbole défini comme l'un des « signes de [la] mémoire » corrobore l'hypothèse d'une scène entièrement littéraire plutôt qu'onirique, si le pendant de la mémoire mentionné à la fin du sonnet est bien celui de la mémoire poétique, et non de la mémoire du monde – ce qui semble probable, au vu du vague de la situation décrite par le sonnet.

---

<sup>308</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.48.

### I – 4.3. La forme du sonnet comme dépassement de la mort

Le sonnet, et c'est le plus notable, permet aux poètes emprisonnés de se confronter à la mort, et d'une certaine manière de tenter de la surpasser. Il ne s'agit plus simplement de l'exercice spirituel au sens chrétien, de contemplation de la vie et de ses limites, mais bien d'un usage magique ou orphique du sonnet.

Cette dimension psychopompe de la forme, qui amène le poète dont l'existence même est gravement menacée à envisager sa propre mort, est marquant dès l'ouverture des *Trente-trois sonnets composés au secret* de Cassou :

*La barque funéraire est, parmi les étoiles,  
longue comme le songe et glisse sans voile,  
et le regard du voyageur horizontal  
s'étale, nénuphar, au fil de l'aventure.*

*Cette nuit, vais-je enfin tenter le jeu royal,  
renverser dans mes bras le fleuve qui murmure,  
et me dresser, dans ce contour d'un linceul pâle  
comme une tour qui croule au bord des sépultures ?*

*L'opacité, déjà, où je passe frissonne,  
et comme si mon nom était encor Personne,  
tout mon cadavre en moi tressaille sous ses liens.*

*Je sens me parcourir et me ressusciter,  
de mon front magnétique à la proue de mes pieds,  
un cri silencieux, comme une âme de chien.<sup>309</sup>*

Ce sonnet, le premier du recueil, place l'ensemble des sonnets sous le signe du rite funéraire, égyptien en l'occurrence avec l'évocation des barques funèbres au premier vers et de la divinité psychopompe Anubis, dieu à tête de chien, au dernier.

Cet encadrement témoigne de la rigueur de composition qui y a présidé : l'ensemble du sonnet est articulé autour de la *volta*, manifeste ici dans le « déjà » du vers 9 qui, opposé au « enfin » ouvrant le deuxième quatrain, opère un changement dans la situation du « je » lyrique : celui-ci, allongé à la première strophe, tel un mort, demeure immobile quoiqu'il songe à se lever à la deuxième – les verbes d'action ne sont qu'infinitifs irréalisés par l'interrogative – tandis qu'après la *volta* il semble en mouvement puisque le verbe de

---

<sup>309</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.45.

mouvement « passer » s’y trouve conjugué à la voix active, ce qui amène la résurrection finale sur laquelle s’ouvre le premier tercet. Cassou, fasciné par le mythe de Lazare, ouvre ainsi son recueil sur l’image d’un « je » qui s’extrait de la mort, et donne à sentir cette sortie du monde des ténèbres grâce à la dynamique binaire du sonnet, au sein de laquelle il joue considérablement sur les effets de miroir que permet la *volta* : « enfin » et « déjà » aux premiers vers des strophes troisième et quatrième, encadrement par les symboles funéraires égyptiens au premier et dernier vers...

Et les effets de miroir sont également thématiques. Le huitain oppose les symboles horizontaux au premier quatrain – « barque, nénuphar », étalement du « regard » – et verticaux au second – fleuve « renversé », poète songeant à se « dresser » et son inverse, la « tour » croulante. Le « fleuve qui murmure » que le poète souhaite étreindre au début du second quatrain, c’est-à-dire à la fin de la dynamique binaire du huitain, se transforme en « cri silencieux » qui traverse le poète à la fin du second tercet, soit à la fin de la dynamique binaire du sizain. Le passage de l’un à l’autre est profondément significatif : à l’indistinction volontiers chorale des murmures du « fleuve » répond le « cri » unique et déterminé ; à la douceur effective du premier, le silence du second. Surtout, dans l’un, le poète s’imagine agissant, dans l’autre il est passif. Il s’agit ici d’un paradoxe certain : si résurrection il y a bien, pourquoi s’opère-t-elle dans le silence, et en dépit du poète revenu à la vie ?

Une première possibilité consiste à lire dans le « fleuve qui murmure » le cours d’eau sur lequel la barque des morts égyptienne avance ; en ce cas, l’étreindre revient pour le poète à accepter la mort qui vient, et à conférer à sa silhouette la pâleur du « linceul » qu’il évoque juste ensuite. Selon cette hypothèse, c’est parce qu’il s’est résolu à l’arrivée de sa mort que le poète, passant à travers « l’opacité » de cette perspective, parviendrait finalement à trouver une forme de vie supérieure, celle qui intègre et dépasse l’angoisse du trépas, et qui est la manière de vivre dans laquelle la poésie est possible puisque les trente-deux autres sonnets de la séquence suivent cette première évolution du « je » obscurci, que suggère également le pseudonyme « Jean Noir » qu’adopte Cassou pour la première parution du recueil.

Une autre possibilité de lecture, qui n’exclut pas la première, consiste à considérer ce « fleuve » qui murmure comme l’ensemble des mots articulés par les poètes du passé, le flux constant des mots des morts. Cette interprétation n’est permise que par la prégnance, déjà étudiée, de souvenirs intertextuels dans les sonnets, et par l’évocation au vers précédent

du « jeu royal », qui fait songer à la forme poétique du chant royal autant qu'à une sublimation du « je »/ « jeu ». Et peut-être ce « jeu » est-il celui de la composition du sonnet lui-même, qui peut s'avérer ludique dans ses contraintes et qui fait passer le temps au prisonnier forcé de s'occuper sans ressources matérielles – mais un « jeu » aux enjeux considérables, puisque Cassou ne sait s'il sortira en vie de cette prison, et que le fleuve ici est celui des morts. Il ne paraît donc pas aberrant de proposer que l'étreinte envisagée par le poète, qui permettrait de se redresser au milieu des tombes tel un fantôme, est celle de la poésie, qui permet à la fois de maintenir une vie en dépit de la mort, et de rejoindre les rangs des poètes – des sonnettistes – du passé.

Un autre sonnet relève plus directement d'un rite magique :

## VII

*Bois cette tasse de ténèbres, et puis dors.  
Nous prendrons ta misère ainsi qu'une couronne  
et nous la porterons au jardin de la mort.  
Alors toi, comme un somnambule qui frissonne,*

*te glissant par la porte où ne passe personne,  
tu t'en iras cueillir le myrte aux rameaux d'or.  
Son éclat et celui de la rouge anémone,  
dans la nuit rajeunie, te guideront aux bords*

*de la vraie vie et du pur accomplissement.  
Là les songes sont sûrs, terribles et puissants.  
Par le bleu matinal d'un éternel demain*

*ils viendront tous à ta rencontre, âme guérie,  
et tu reconnaîtras, se tenant par la main,  
tes grandes sœurs : Amour, Liberté, Poésie.<sup>310</sup>*

Ici, les symboles de passage à un autre monde – boire à la « coupe de ténèbres » des mystères, trouver le « myrte aux rameaux d'or » du monde des morts orphique ou l'« anémone » née selon Ovide du sang d'Adonis – permettent de transformer la « mort » en « jardin » de « nuit rajeunie », qui ne ramène pas à la vie, mais à une nouvelle dimension de celle-ci, « la vraie vie ». Ce qui vit dans cet « éternel demain » qui, plutôt que la promesse chrétienne de paradis, ressemble à un ciel platonicien d'idées, est un trio d'allégories, ou de concepts, la majuscule laisse planer le doute : « Amour, Liberté, Poésie ».

---

<sup>310</sup> Jean CASSOU, Trente-trois sonnets composés au secret, p.51.



Si, dans les sonnets de Cassou, l'amour en tant qu'extension du « je » est le plus souvent présent dans le songe ou le souvenir, la liberté constitue elle un horizon d'avenir, et la poésie permet de lier ces deux dimensions dans le présent : ce que promet ce sonnet psychopompe, au-delà de la mort qui encombre le présent, est la réunification du temps.

Chez Caproni également, le sonnet peut prendre une dimension psychopompe, menant jusqu'à la frontière de la mort pour mieux ramener vers la vie ; cela permet une méditation appliquée au « je » lyrique qu'environne la mort. Dans le cinquième des « Sonetti dell'Anniversario », c'est également le temps – souvenir du visage de la fiancée, espérance d'un futur avorté puis espérance d'une mort dans le futur effectif – qui s'ordonne autour du présent, au travers de la figure du « deuil », la mort dans le présent, que le sonnet permet de dépasser dans une certaine mesure, à condition de l'épouser :

V

*Il tuo viso che brucia nella sera  
senza rossore, l'aroma dell'aria  
alta dei tuoi paesi alla frontiera  
d'est mi riporta, ed una solitaria  
storia, dove tua madre ancora spera,  
defunta, una tua voce. Da quell'aria  
dura di neve che una primavera  
disperata non ruppe più, non varia  
nei tuoi occhi in ardore (ora che aprile  
scalda le selci, e della gioventù  
alza l'affanno) la vampa sottile  
della tua ferrea iride ove più  
fermi il mio lutto, e alla mia giovanile  
morte dà una speranza – un passo: tu.*

V

Ton visage qui brûle dans le soir  
sans rougeur me rapporte le parfum des hauteurs  
aériennes de tes villages à la frontière  
de l'est, et une histoire  
solitaire où ta mère espère encore  
un écho de ta voix défunte. Cet air  
dur de neige qu'un printemps  
désespéré ne sut plus briser, ne fait pas  
varier dans tes yeux (à présent qu'avril réchauffe les  
pierres, et élève le tourment  
de la jeunesse) l'ardeur de la flamme subtile  
de ton iris de fer où tu arrêtes mieux  
mon deuil, et donnes à ma mort  
juvénile une espérance – un pas : toi.<sup>311</sup>

On a déjà évoqué la valeur symbolique de la montagne comme frontière, passage vers l'autre monde, dans ses œuvres plus tardives, neuvième sonnet de « Gli Anni Tedeschi » ou « Il Gelo della Mattina » ; ici, la vision du visage de la fiancée amène un parfum venu d'ailleurs, de « paesi alla frontiera / d'est », dans lesquels les dimensions matérielle – odeurs de la vallée voisine – et allégorique – sensations venues d'un hors-du-monde – sont indémêlables.

<sup>311</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.101 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.119).

Il faut probablement pencher pour la seconde : outre que ce sonnet, composé en 1942, l'est sans doute à Rome où Caproni vit jusqu'en septembre 1943 et dont les images irriguent la séquence, et non dans le paysage du Val Trebbia où se situeront « Gli Anni Tedeschi », cet « aria », venu d'au-delà des montagnes à la valeur de borne du royaume des morts, est « dura di neve », figé dans une neige que n'atteint pas le renouveau printanier. On sait que Caproni fait partie, en 1940, de l'armée alpine qui attaque la France en plein milieu d'une tempête de neige – opération où les éléments occasionnent plus de blessures que les tirs ennemis – et sans doute le souvenir de ces conditions irriguent-ils l'imagerie de la neige, ici, et avant les sonnets d'*Il Passaggio d'Enea*.

Ce resurgissement d'outre-tombe a pour effet de tempérer le deuil du poète, jusqu'à lui laisser une « speranza » à sa « giovanile morte », formule obscure, dans laquelle il faut sans doute comprendre l'expérience de la mort d'autrui – de la « fidanzata » du premier sonnet – ramenée à la perspective centripète du « je » lyrique, à qui s'étend le danger de la mort alors même que c'est une autre qu'elle a frappée.

Dans un mouvement semblable, Haushofer clôt un autre sonnet de visitation par un esprit sur une interrogation plus marquée, moins ouverte à la « speranza » que peut encore éprouver Caproni au début de la guerre :

XXIX. – DER FREUND

*Du Toter, denkst Du des Gefährten auch?  
Heut war mir wieder zwischen Traum und Wachen,  
als hört ich Dein vertrautes, tiefes Lachen,  
als fühlt ich an der Wange Deinen Hauch –*

*Du hast so viel geschaut, gespürt, geahnt,  
hast früh mit früher Wandlung Dich verbündet  
hast mir noch dunkle Mühsal streng verkündet –  
ist nun auch mir der Weg zum Strom gebahnt?*

*Ich bin bereit zu bleiben und zu gehen.  
Es leben nicht mehr viele, die mich halten ...  
der Toten sind die tieferen Gewalten ...*

*Ich fühle Dich im Boot als Fergen stehen,  
ich fühle Deine Hand sich grüßend heben –  
Du schweigst ... soll ich Dir folgen? Soll ich leben?*

XXIX. – L'ami

Ô toi qui es mort, penses-tu aussi à ton compagnon ?  
Aujourd'hui, flottant de nouveau entre le rêve et le sommeil,  
Il m'a semblé entendre ce rire profond qui m'est si familier ;  
Il m'a semblé sentir ton haleine sur ma joue...

Tu as tellement observé, éprouvé, pressenti,  
tu t'es tôt associé au changement précoce,  
tu m'as durement prédit de sombres tourments...  
Le chemin vers le fleuve m'est-il ouvert à moi aussi,  
[maintenant ?

Je suis prêt à rester comme à partir.  
Ils ne sont plus nombreux, les vivants qui me retiennent :  
Les puissances les plus profondes appartiennent aux Morts...

Je te vois debout comme le nautonier dans sa barque,  
Je vois ta main se lever pour saluer...  
Tu te tais ? Dois-je te suivre ? Dois-je vivre ?<sup>312</sup>

<sup>312</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp44-47 (traduction J. RÉBERTAT).

Ici, le poète se trouve littéralement entre deux mondes : visité par le fantôme de son ami – dont J. Rébertat propose<sup>313</sup> qu’il s’agisse de Wolfgang Hoffmann-Zampis, ancien élève devenu collaborateur de Haushofer, engagé volontaire car il supportait mal l’ambiguïté de leur position politique, et mort devant Sébastopol en mai 1942 – et ramené dans le passé aux quatrains, puis hésitant à son tour, sur le seuil, aux tercets, alors que de mort dans le monde des vivants l’ami devient l’équivalent de Charon sur l’Achéron ; la pointe du sonnet confirme ce mouvement, n’est pas tant paradoxale, qu’en suspens, et il n’y a chez ce poète désespéré qu’est Haushofer pas de dépassement de la mort, mais un simple mouvement vers ses frontières, qu’il s’interdit de franchir.

Celles-ci sont même mises en doute dans un sonnet précédent, où la forme devient une forme d’exploration de la mort et de lien avec les défunts, de manière à échapper aux bornes de la cellule : dans « Næchtliche Botschaft », le deuxième des poèmes composés à Moabit, son positionnement dans l’œuvre témoignant de l’importance des réflexions qu’il contient, le prisonnier emploie le sonnet pour méditer à propos des rapports entre la vie terrestre et l’au-delà.

## II – NÆCHTLICHE BOTSCHAFT

*Noch andre Botschaft rieselt aus der Nacht  
in meines Wesens kaum bewusste Schichten,  
im Wellengang von Tönen und Gesichtern  
wird mir von Toten letzter Sinn gebracht.*

*Zu deuten das Gefühlte, bleibt versagt.  
Die Toten rufen uns auf eigne Weise  
mit Klängen wie von einer Sternenreise  
– nur eines weiss ich, da er Morgen tagt.*

*So wenig in den stoffgebundenen Reichen,  
seit Schöpfertum im Sonnenkreis begann,  
ein Körnchen Staub verlorengelassen kann,*

*so wenig darf ein Seelenhauch entweichen.  
Wohin er weht, wenn er dem Leib entflieht  
– die Frage scheut, wer keine Grenze sieht.*

## II. – MESSAGE NOCTURNE

Dans les régions à demi-conscientes de mon être,  
la nuit murmure encore un autre message :  
en flots de visions et de mélodies,  
les morts me confient l’explication suprême.

Il m’est impossible d’exprimer ce que j’éprouve.  
Les morts nous appellent selon leur mode singulier  
avec des accents qui semblent provenir d’un voyage  
[aux étoiles...  
Il n’est qu’une chose dont je suis sûr quand l’aurore point :

Tout comme dans le règne de la matière  
nul grain de poussière ne peut se perdre  
dans l’orbe solaire depuis l’origine de la création,

le souffle d’une âme ne saurait davantage disparaître.  
Mais où va-t-il, lorsqu’il s’exhale du corps ?...  
Redoutable question pour qui n’aperçoit pas de frontière.<sup>314</sup>

<sup>313</sup> J. RÉBERTAT, « Notes », dans Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, p.116.

<sup>314</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Moabiter Sonette*, pp8-11 (traduction J. RÉBERTAT).

La geôle est, topiquement – de Boèce à Chénier, en passant par Villon et Jean de la Croix – le lieu où le poète se trouve à mi-chemin entre deux mondes ; au début des *Moabiter Sonette*, dans « In Fesseln » (cf I – 4.1.) Haushofer dépeint la prison de la *Lehrterstraße* comme un lieu de transition, de passages, qui aboutissent au premier sonnet à une fraternité double, synchronique et diachronique : chaque cellule communique à sa manière avec les voisines, et chacune a accueilli d'autres souffrants avant le poète.

Dans « Næchtliche Botschaft », le poète développe ce thème du franchissement des cloisons matérielles par l'esprit, mais étend cette fois cette porosité de l'espace au temps : Haushofer, qui à l'inverse de Cassou est animé par une foi chrétienne distanciée, situe ici le « je » emprisonné dans la communauté des morts en plus de celle des vivants.

On a vu qu'il cherchait à réemployer les mots des poètes du passé, et s'inscrire dans leur lignée lyrique ; ici, le sonnet lui-même se présente comme une tension vers l'infini, bornée par l'indécision finale. Il est remarquable que la pointe du sonnet joue sur deux niveaux de paradoxes : sémantique d'une part, puisque le dépassement des cloisons terrestres<sup>315</sup> amène à un infini où l'esprit perd ses repères, et ne sait plus où situer le lieu de résidence de l'âme, et formel d'autre part, puisque l'évocation de l'infini advient justement où la parole contrainte s'achève.

Haushofer ne se contredit nullement, qui dès le second quatrain a donné idée des limitations de la parole, insuffisante à « deuten das Gefühlte » ; sans aller jusqu'à la crise du nominalisme qui traverse les sonnets de Caproni, et culminera dans « Gli Anni Tedeschi », la détresse éprouvée pendant la guerre aboutit à une prise de conscience des limites du langage, que la forme du sonnet permet d'enclôtre dans un système cohérent. On verra par la suite qu'il s'agit de l'une des tensions à l'œuvre dans le sonnet, qui ne trouve pas encore de résolution claire ni univoque, durant la Seconde Guerre mondiale.

Chez Caproni, en effet, il faut sévèrement nuancer la possibilité d'une croyance en un surpassement de la mort par la forme du sonnet. Dans « Gli Anni Tedeschi », la seconde grande séquence de sonnets qu'il compose, entre 1943 et 1947 principalement, la forme

---

<sup>315</sup> Ces cloisons sont les mêmes que von Halem évoque dans son sonnet (cf I – 2.3), où la divinité couvre de son manteau chaque « Schranke », chaque cloison, amenant à l'apaisement des passions et à l'anéantissement du « je » confiné, qui s'abîme dans l'infini de la mort en Dieu.

constitue justement le lieu d'une acceptation stoïque de la mortalité ; entamés pendant ses mois de maquis dans la vallée de la Trébie, ces sonnets, dont il sera question aux derniers chapitres, s'avèrent sans doute à l'opposé de toute croyance orphique, et l'articulation ne permet pas de contrer la mort, tout juste de l'affronter en face, de vivre avec elle.

Et nulle part dans les « Sonetti dell'Anniversario » Caproni n'avance non plus la croyance en une possible survie de l'aimée au-delà de la mort : de plus, dans la nouvelle « Il Gelo della mattina »<sup>316</sup> où le narrateur assiste aux derniers moments de sa fiancée – qui s'appelle Olga, et vit dans la vallée de la Trébie : deux coïncidences avec la biographie de Caproni – la nomination de la mort est l'enjeu majeur de la panique blanche dont le narrateur se trouve pris, face au trépas de la femme aimée : le rapport à la mort semble se trouver dans un rapport au langage.

Il semble donc assez malvenu de considérer Caproni comme un poète employant, à l'instar de Cassou et Haushofer, le sonnet comme manière de transcender la mort ; sa position se trouverait plutôt à l'inverse.

Néanmoins, cette nouvelle date de 1949, et livre sans doute une réinterprétation à l'aune de la crise de « Gli Anni Tedeschi » des événements de l'entre-deux-guerres ; il n'est pas interdit de suggérer que le poète a pu infléchir sa vision du trépas, après avoir dû retourner dans la vallée de la Trébie pour y prendre clandestinement les armes, et affronter l'hiver et la présence constante de la mort. Mais il faut prendre garde à ne pas sur-imprimer le pessimisme né de cette expérience et qui imprègne tant les sonnets de « Gli Anni Tedeschi » sur la poésie du début de la guerre.

En effet, même si la crise du nominalisme et l'acceptation de la prégnance invincible de la mort de « Gli Anni Tedeschi » se trouvent en germe dans les sonnets de deuil de *Cronistoria*, qui s'achèvent régulièrement sur la dissipation du nom de l'aimée, le dernier sonnet de la séquence laisse voir, non une résolution en forme de survie par les mots, mais un retour à une paix du poète lui-même, qui en se résolvant à la mort parvient à dépasser les affres du deuil :

---

<sup>316</sup> Giorgio CAPRONI, « Il gelo della mattina » (1949), dans *Il Labirinto* (1984). Garzanti, Milan, 1992.

*Quale debole siepe fu l'amore!  
Giunta all'ultimo carro, una canzone  
umanamente chiusa assorda il sole  
nel silenzio fluviale – accorda al nome  
velato dalla brezza il tenue afrore  
d'acqua che i prati scolora e depone  
nel più tenero lutto. Oltre l'ardore  
dell'aria – oltre la fronte che al balcone,  
arrossata di febbre, resse al vento  
passionale il suo vespro. E già dal fieno  
celeste, sulla piana incombe il lento  
rogo dei pruni – quel mutuo clamore  
che l'api ereditarono all'accento  
ormai coinvolto, sul carro, al sereno.*

Quelle fragile haie fut l'amour !  
Parvenue au dernier convoi, une chanson  
humainement close assourdit le soleil  
dans le silence du fleuve – met en accord avec le nom  
voilé par la brise la légère odeur d'eau  
âcre qui décolore et dépose les prés  
dans le plus tendre deuil. Par-delà l'ardeur  
de l'air – par-delà le front rougi de fièvre  
qui, au balcon, soutint du vent de la passion  
le crépuscule. Et déjà depuis les fenaisons  
célestes pèse sur la plaine la menace du lent  
brasier des ronces – cette clameur réciproque  
qu'héritèrent les abeilles dont l'accent  
désormais se mêle, sur le convoi, au ciel serein.<sup>317</sup>

Si le sonnet prend acte de la fragilité de l'expérience humaine, et que le « nome » est « velato » par le cadre naturel et tend à se dissiper comme dans toute la séquence, ici en accord avec la perte de couleur des prés, la fin du poème amène pourtant à une forme d'apaisement. Non seulement le nom de l'aimée est remplacé par la « mutuo clamore » des abeilles, collective là où le mot-rime qui ouvrait le sonnet était celui de l'« amore » présenté comme une haie, une séparation, mais cette clameur est héritée, ce qui semble permettre une continuation collective à défaut d'individuelle ; de plus, le dernier mot, « sereno », qui signifie « serein » en particulier appliqué au ciel, permet d'achever le tableau de la nature dans une perspective, si ce n'est de sérénité – le mot, plus général en français, serait sur-traduit en usage abstrait – tout du moins de tranquillité. Celle-ci est atteinte grâce à l'acceptation de la perte progressive du nom de l'aimée : le deuil, « lutto », qui nimbe le paysage au v.7 – le mot est situé au centre géométrique du sonnet monobloc, ce qui indique l'importance de son enjeu – ne se résout pas, mais s'affaiblit simplement.

Sans doute la mention initiale de la « canzone / umanamente chiusa » joue-t-elle un rôle dans cet apaisement : cette chanson est humainement close car il s'agit de celle de l'amour, que la mort empêche de perpétuer, tandis que la clameur héritée des abeilles continue, elle ; il est difficile, dans ce sonnet conclusif, de ne pas voir une référence formelle – la canzone donne après tout son nom au *Canzoniere* pétrarquien – à la clôture du sonnet monobloc, qui termine ici la séquence. Ces sonnets de deuil, qui donnent à voir des paysages

<sup>317</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.114 (traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.132).

naturels ou humains imprégnés par la perte de l'aimée, culminent sur un retour à la vie de la nature indifférente à sa propre mort, telles les abeilles héritant une clameur qui est celle, ou comparée à celle, d'un « brasier de ronces ». Celles-ci se consomment – et la mort apparaît souvent comme une consommation, comme dans le sonnet IV, « Brucerà dalla bocca dei cavalli... »<sup>318</sup> – sans qu'il n'y ait à la pleurer.

Le sonnet capronien n'a pas vocation à aider l'aimée à dépasser sa mort, et ne promet aucune survie, pas même par les mots, mais il permet au poète de surmonter la mort de l'aimée, en l'acceptant ; si la « canzone / umanamente chiusa » est ce qui assourdit le soleil, en se terminant, elle permet le retour de la prééminence du ciel serein.

Cassou arrive à une résolution semblable, quoique moins désabusée, dans le dernier sonnet de sa séquence :

XXXIII

*Quel est ton nom ? – Constance. – Où vas-tu ? – Je m'en viens  
de toi-même et retourne à toi-même. – Soulève  
ce linceul de ta face, et que je sache au moins  
si tu ressembles à la sœur d'un de mes rêves.*

*– Il n'est pas temps encore. – Ainsi je ne puis rien  
sur toi ? – Silence ! Apprends que je suis ta captive  
et qu'à chacun des coups soufferts par ton destin  
se forme un trait de plus à ma beauté furtive.*

*Lorsque sera parfait ce visage fidèle,  
Ton cœur y pourra lire, aux lueurs de ton ciel,  
Et tes choix accomplis, et tes maux acceptés.*

*Brèves sont tes amours. Comptées et déjà mortes :  
Mais ce sont tes amours. Et ta mort, tu l'emportes  
Toute avec toi. Persiste, et tu seras sauvé.<sup>319</sup>*

Probablement écrit une fois que le poète a récupéré papier et crayon, avant son jugement et alors qu'il a accès à une défense légale, ce sonnet clôturant la séquence fonctionne de manière plus écrite : les enjambements et rejets, plus nombreux que dans les sonnets précédents, sont plus difficiles à composer de tête et retenir, ce qui renforce l'hypothèse d'une écriture matérielle et s'intègre à la dimension d'oralité qui le caractérise.

<sup>318</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie, 1932-1986*, p.100 (« Elle sortira brûlante de la bouche des chevaux », traduction Jean-Yves MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.118).

<sup>319</sup> Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, p.51.

La mortalité devient ici une condition de l'existence, appliquée aux « amour » : Cassou se rapproche ici de la résolution capronienne, quoiqu'en finissant ses *Trente-trois sonnets composés au secret* sur la promesse d'un salut absente des « Sonetti dell'anniversario », et auquel Haushofer n'a pu accéder, lui dont le dernier sonnet est une méditation sur le temps absente de tout caractère paroxystique ou conclusif. Là encore, les circonstances affectent la composition d'un parcours spirituel, mystique ou symbolique, qui épouse la mort pour mieux la conjurer – au sens de repousser selon Cassou ou de convoquer au sens de Caproni.

\* \* \*

Le recours au sonnet dans un temps de crise vitale aboutit donc à des résultats différents : si chez Cassou sa pratique permet de conserver l'espoir à la fois en un salut matériel du poète emprisonné, ainsi qu'en témoigne le poème-clef de la fin du cycle, consacré au dialogue entre le poète et l'allégorie de la Constance, et une survie de type orphique par les mots, au contraire, chez Caproni le « je » lyrique s'avère fortement gagné par la toute-puissance de la mort, et ne conserve que de faibles espoirs d'y parer par la poésie ; la suite de son parcours poétique rejettera encore ces bribes d'espoir pour bâtir dans *Il Passagio d'Enea* la résolution pessimiste de « Gli Anni Tedeschi », point de départ d'une philosophie de la non-croyance paradoxale et ironique qui sous-tendra toute la suite de l'œuvre. Quant à Haushofer, s'il continue à croire dans un ordre du monde et dans une transcendance, son destin personnel, qu'il pressentait, a interrompu sa méditation, la laissant en suspens entre foi en une autre vie où rejoindre les morts qu'il a aimés, et un pessimisme quant à son sort personnel ; ces deux grandes tendances de l'état d'esprit du poète lui permettent de se résoudre en paix à la mort qui va effectivement venir l'emporter, sous la forme d'une exécution sommaire dans le terrain vague derrière la prison de Moabit.

La composition d'un cycle de sonnets, chez ces trois poètes, témoigne donc de l'adaptation de la forme à trois positions éthiques différentes pour un « je » lyrique qui n'est plus seulement l'équivalent poétique d'un poète emprisonné, mais une figure universelle d'humain face à la mort ; tous connaissent néanmoins cette expérience de l'extension de l'esprit restreint par l'*angustia*, extension qu'ils trouvent, selon les mots de Boèce (voir



l'épigraphe à cette partie), en concentrant la pensée « in orbem »<sup>320</sup> du sonnet : la contrainte les mène alors à une vérité comme le poète latin en sa cellule.

Ayant écrit dans des conditions et face à une hantise différente de la mort, les trois poètes connaîtront chacun des destins différents – trépas pour Haushofer, gloire militaire et politique pour Cassou que la gloire littéraire et politique fuira après la fin du conflit, et engagement moins romanesque dans la Résistance pour Caproni, qui lui connaîtra une carrière de poète féconde.

Il n'est pas innocent que celui qui porte en lui la charge la plus pessimiste des trois, Caproni, soit également celui qui emploie la forme de la manière la plus expérimentale ; on reviendra plus précisément sur la nature de ces expériences aux derniers chapitres, car les sonnets du *Passaggio d'Enea* correspondent plus pleinement encore à ce travail formel, qui y est systématisé.

Ces trois poètes posent dans leurs sonnets, autant que dans leur usage même de la forme, des questions de poétique sous forme condensée par l'urgence, qui vont se retrouver dans la quasi-totalité des autres sonnets composés durant la Seconde Guerre Mondiale : celles des liens entre la poésie et le réel, de la lutte contre la mort ou contre un ennemi – bien réel, chez ces poètes emprisonnés ou amenés à combattre personnellement dans le cas de Caproni – autant que de l'emploi d'une forme d'ordre pour signifier le désordre du monde et des systèmes de la pensée occidentale, dont ils remettent en cause ou réinvestissent l'héritage.

Ce faisant, c'est tout la poésie qu'ils interrogent, sous l'angle de sa production dans un *dürftiger Zeit* dont l'ampleur, inégalée dans l'histoire humaine, rend d'autant plus éclatantes les dynamiques poétiques qui s'y jouent.

---

<sup>320</sup> BOECE. *De consolatione philosophiae* (composition 523). Paris, le Livre de Poche, 2008, pp196-197 (« concentre et infléchisse sur un cercle ses amples mouvements / et apprenne à son âme que tout ce qu'elle entreprend au-dehors, / elle le possède déjà enfoui dans ses tréfonds », traduction Éric VANPETEGHEM).



## Deuxième temps – le sonnet, structure poétique pour ordonner un monde en crise

*I will put Chaos into fourteen lines  
And keep him there...*<sup>321</sup>

– Edna St Vincent Millay, parution 1954

### Le sonnet, une « expérience » en terre occupée

Robert Desnos (1900-1945) et Eugenio Montale (1896-1981), liés à la Résistance dans leurs pays respectifs, sont deux poètes majeurs, déjà connus pour leur œuvre, qui ont recours au sonnet durant la période de la Seconde Guerre mondiale, en vue de réordonner le chaos du monde, quoique selon des modalités fort différentes. Moins ou très peu connus du lectorat français, et au début de sa carrière littéraire, Roy Fuller (1912-1991), parfois rapproché du groupe *The Movement* de Larkin, Gunn et Jennings, emploie également la forme dans *The Middle of a War* et *A lost Season*, parus en 1942 et 1944 respectivement, ses recueils des années de guerre – qu’il passe à servir dans la Royal Navy, en mer du Nord et dans l’Océan Indien, puis en caserne en Angleterre – afin de tenter d’écrire son expérience du monde suivant des patrons qui l’ordonnent, au premier rang desquels figure le sonnet.

Fuller partage avec le Desnos de *Contrée* la recherche d’une langue poétique simple – liée chez lui à l’héritage d’Auden – avec laquelle il veut penser la condition humaine, et avec Montale le réinvestissement de l’expérience biographique dans la poésie, sans en partager le cryptage. Néanmoins, Fuller, soucieux d’échapper à l’ombre des *War Poets* de la Première Guerre mondiale, ne s’ancre pas autant que Desnos et Montale dans la tradition littéraire européenne ; à leur inverse, ses recueils sont peu construits, ne bénéficiant pas de la trame d’un parcours allégorique net comme *Contrée*, avec les sonnets duquel il partage tout de même le souci d’une simplicité extrême du langage poétique, articulé par la forme du sonnet ; ils n’ont pas non plus l’architecture spirituelle du pétrarquisme, sous-tendue par une figure féminine. Surtout, la complexité et la reconnaissance moindres de ses poèmes de guerre incitent à les voir comme des témoignages intéressants, mais mineurs, d’un usage du sonnet comme manière d’opposer un cosmos formel au chaos de la guerre.

---

<sup>321</sup> ST VINCENT MILLAY, Edna. *Mine the Harvest* (1954), dans *Selected Poems*. New York, Library of America, p.212 (« Je ferai rentrer le Chaos en quatorze vers / Et le laisserai là. », traduction personnelle).

À l'exception, discutable, de « Vasca », dans *Ossi di seppia*, et de quelques quatorzains dans les années 1970, on ne trouve dans l'œuvre de Montale que quatre véritables sonnets, composés entre le début de la Seconde Guerre mondiale et le moment où l'Italie entre dans la guerre civile. Ils sont publiés en 1943, dans *Finisterre*<sup>322</sup>, une plaquette éditée à 150 exemplaires seulement par Pino Bernasconi, intellectuel ayant fui la Rome fasciste pour s'installer en Suisse, à Lugano, où il fonde la collection « Collana di Lugano », dans laquelle Umberto Saba, seul notable compositeur de sonnets dans l'Italie des années 1920-1930, fera paraître *Ultime cose* en 1944. *Finisterre* sera réimprimé en 1945<sup>323</sup>, augmenté des deux proses de « In Liguria » et de quatre poèmes (deux « Madrigali fiorentini », « Iride » et « Due nel crepuscolo », datant de 1926 mais reprise en 1943, et dont l'ambiance crépusculaire s'accorde bien avec les poèmes de *Finisterre* s'ouvrant sur l'évocation de la « bufera », la tempête qui vient). Cette première extension annonce la composition du recueil de Montale, *La bufera e altro*<sup>324</sup> qui tire son nom du poème inaugural de *Finisterre*, ce recueil original devenant d'ailleurs dans sa version de 1943 la première section du livre de 1956 ; les poèmes ajoutés en 1945 seront répartis dans les sections suivantes.

Les quatre sonnets de la plaquette ont été publiés, séparément, au cours d'une période qui recouvre toute la durée de son élaboration : « Nel sonno » et « Gli Orecchini » respectivement en août et décembre 1940, dans les revues *Primato* et *Prospettive*, tandis que « La frangia dei capelli... » paraît en avril 1941 dans *Domus* et « Il ventaglio » dans le numéro d'août 1942 de *Primato*. La forme semble donc avoir attiré l'intérêt de la forme durant ces trois années d'ouverture de la guerre ; néanmoins, le recueil ultérieur *La bufera e altro* ne contient pas de nouveaux sonnets : c'est comme si après 1943, Montale s'était désintéressé de la forme. Pourtant, c'est après en avoir composé que Montale traduit des sonnets de Shakespeare : sa traduction des sonnets XXII et XXXIII paraissent en dans *Citta* le 7 décembre 1944, en même temps que la « Serenata indiana » de *Finisterre* ; celle du sonnet XLVIII est publiée dans *L'Immagine* en juin 1947, aux côtés de « Voce giunta le folaghe » et d'une version amendée du sonnet XXII. Néanmoins, ainsi que le poète le précise, ou le prétend, dans l'édition de ses traductions réunies,

---

<sup>322</sup> MONTALE, Eugenio. *Finisterre (versi del 1940-1942)*. Lugano, Collana di Lugano, 1943.

<sup>323</sup> MONTALE, Eugenio. *Finisterre*. Florence, Barbèra, 1945.

<sup>324</sup> MONTALE, Eugenio. *La bufera e altro* (1956). Milan, Mondadori, 2011 ; traduction Patrice ANGELINI, dans MONTALE, Eugenio. *Poèmes choisis 1916-1980* (1991). Paris, Gallimard, 1999.

*Anteriori al '38 sono anche i rifacimenti dei tre sonetti shakespeariani.*<sup>325</sup>

Il est ainsi difficile de disqualifier la forme du sonnet chez Montale, eu égard à la place qu'elle occupe dans ce recueil qui est la matrice de quinze ans de poésie – plus d'un quart des poèmes de *Finisterre* sont des sonnets, et plus d'un tiers comptent quatorze vers. Quoiqu'éphémère, cet usage du sonnet est intimement lié à l'expérience de la crise de la Seconde Guerre mondiale, symbolisée par « La bufera », la tempête, sur laquelle s'ouvre le recueil et dont Montale jugera rétrospectivement qu'elle en constitue le vrai noyau.

Chez Desnos, le recours au sonnet est plus conséquent : rare avant la Seconde Guerre mondiale<sup>326</sup>, il disparaît durant les années 1930 – ainsi qu'en témoigne *Fortunes*, recueil des poèmes des années 1927-1937 qui n'en contient aucun – avant d'être à nouveau employé, de façon régulière et croissante, durant les années de guerre. 1942, qui voit la parution de *Fortunes* précédé d'une introduction en forme de bilan de rupture avec la conception surréaliste de la poésie pour s'orienter vers une poétique de la maîtrise, est l'année où Desnos a de nouveau recours à la forme, avec les deux sonnets d'*État de veille*, « Fantôme » et « Saisons », datés de 1942 et parus en 1943 ; c'est également l'année où, d'après Marie-Claude Dumas, Desnos compose la majorité de *Contrée* dont il mentionne ou prépublie dix poèmes ; ce recueil contient neuf sonnets (sur vingt-cinq), mais l'achevé d'imprimer ne date que du 31 mai 1944, alors que Desnos est déjà déporté à Auschwitz. L'année 1943, outre le sonnet polémique « Le Legs » paru dans *L'Honneur des poètes*, il compose la séquence *Calixto*, qu'il n'aura pas le temps de faire paraître mais, achevée dès septembre, contient six sonnets (sur douze poèmes) ; la quantité absolue diminue, mais le sonnet occupe une proportion relative plus importante, et la séquence de *Calixto*, tout comme celle du *Bain d'Andromède* de 1944, témoigne d'un plus grand souci de construction, qui fait de la séquence une progression allégorique comparable à celle de *Finisterre* de Montale ; c'est principalement ces deux ensembles qui seront comparés ici. Enfin, les quatre premiers mois

---

<sup>325</sup> MONTALE, Eugenio. *Quaderni di Traduzioni*. Milan, Meridiana, 1948, p.5. (« Les reprises des trois sonnets shakespeariens datent également d'avant 1938 », traduction personnelle.)

<sup>326</sup> Soit quelques sonnets réguliers, selon le témoignage d'Henri Jeanson, dans les années suivant la Première Guerre mondiale ; « Les Gorges froides », rare et splendide cas de sonnet surréaliste, dans *C'est les bottes de sept lieues cette phrase* « Je me vois », en 1926 ; les deux sonnets « Mourir » et « Sur la Route » dans le recueil *Youki 1930*, ensemble de poèmes composés en 1930-1931, dédié à Youki Foujita et demeuré non publié ; et trois sonnets dans l'ensemble « Lou la Requie », dans *Les Nuits blanches*, l'autre recueil intime assemblé entre 1929 et 1931, non-publié et destiné à Youki.

de 1944, Desnos s'adonne abondamment au sonnet : outre les six sonnets polémiques en argot d'« À la caille », on compte deux sonnets qu'il comptait inclure dans *Sens*, recueil laissé en chantier par son arrestation sur dénonciation et sa déportation le 22 février, dont « Le Legs » précédemment paru, et « Printemps », dernier poème rédigé qui nous soit parvenu, qu'il transmet à Jean Py de Compiègne où il est interné au *Frontstalag* de Royallieu, d'où il sera déporté pour Flöha *via* Auschwitz.

Sans doute n'est-il pas innocent que Desnos commence à composer des sonnets au plus fort de la guerre – en 1942, lorsque l'Axe semble l'emporter sur tous les fronts – et continue alors qu'un tournant militaire devient perceptible : la forme est liée à la possibilité de la mort autant qu'à l'espoir d'une dignité retrouvée, fût-ce dans celle-ci – qui le happe à la fin de la guerre.

Dans sa brève analyse<sup>327</sup> de l'usage du sonnet par Desnos, Alain Chevrier souligne la très relative importance des sonnets dans son œuvre (« une quarantaine de sonnets publiés : c'est beaucoup pour un poète du 20<sup>e</sup> siècle, mais c'est relativement peu par rapport [à] l'ensemble de sa production poétique »<sup>328</sup>), qui situe la forme dans les tentatives marginales de toucher la communauté des lecteurs la plus vaste possible. Il relève également la prédominance de la forme à partir des années de guerre, ainsi que son classicisme – modèle majoritairement Marot – à partir de sa réapparition durant les années 1940. Dans la forme traditionnelle, et ponctuée – l'une des rares leçons d'Apollinaire repoussées alors par Desnos, avec le dédain pour le sonnet évidemment – se déplace la quête de liberté qui agite alors le poète, que pourtant ni son destin biographique – un seul de ses sonnets, le dernier, est composé en captivité – ni son parcours poétique précédent ne rapprochent de Cassou ou Haushofer ; chez Montale ou Desnos, l'articulation de la forme fixe, moins exclusive que chez ces sonnettistes captifs, avec l'élan vers la liberté, se joue différemment.

Outre d'avoir eu recours au sonnet dans le contexte de crise de la Seconde Guerre mondiale, et d'adopter le mètre canonique de leur poésie respective – alexandrin et endécasyllabe – les deux poètes ont pour point commun de puiser, thématiquement ou stylistiquement, dans la première grande période de composition de sonnets dans leur langue, la fin du Moyen-Âge italien pour Montale et la Renaissance et l'âge baroque pour

---

<sup>327</sup> CHEVRIER, Alain. « Les sonnets de Desnos ». *Poétiques de Robert Desnos*, L. Flieder dir. Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1996, pp119-139.

<sup>328</sup> Alain CHEVRIER, « Les sonnets de Desnos », p.136

Desnos, qui multiplie les références à Góngora dans les notes sur la poésie qui forment la postface à *État de veille*, et de considérer ce recours comme une expérience :

*Quelques poèmes, en apparence plus classiques, terminent ce recueil. Ils font partie d'une expérience en cours dont il m'est impossible de prévoir l'évolution et dont je ne saurais parler clairement.*

*Il suffit de dire que je tente de revenir à Nerval, peut-être aussi à Góngora, ou plutôt de repartir de leurs œuvres par des chemins différents de ceux qui ont conduit la poésie à travers des paysages si émouvants jusqu'au domaine contemporain trop cultivé peut-être.*

*En définitive ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète.<sup>329</sup>*

ou dans les notes sur *Calixto* :

*Retours et saisons de l'hermétisme (Nerval – le désir non satisfait).*

*L'alphabet est hermétique pour l'analphabète.*

*L'hermétisme de Góngora. Ses recherches classiques périmées mais l'étonnante vie que gardent ses images.<sup>330</sup>*

Dans « Intenzioni », réponses à des questions tacites qu'il nomme entretien imaginaire, le poète italien, pour sa part, considère que *Finisterre* reprend *Le Occasioni*, en ajoutant à la « poesia pura » « un spicchio », une épice, qu'il définit comme « *pedale*, della musica profonda e della contemplazione »<sup>331</sup> ; l'analogie rythmique lui permet d'estimer :

*Ho completo il mio lavoro con le poesie di Finisterre, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca.<sup>332</sup>*

*Finisterre*, où Montale n'emploie plus aussi abondamment le *senhal* de Clizia selon la manière du *dolce stil novo*, se rattache le plus évidemment à une « expérience » d'ordre pétrarquiste par le biais du sonnet. D'Arco Silvio Avalle a souligné<sup>333</sup> les deux contre-sens que représentent les perspectives critiques envisageant le recours au sonnet comme un retour à une versification traditionnelle – à la différence de Desnos, chez qui le retour est

<sup>329</sup> DESNOS, Robert. *Œuvres*. Gallimard, Paris, 1999, p. 999.

<sup>330</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1230.

<sup>331</sup> MONTALE, Eugenio, « Intenzioni », *La Rassegna d'Italia*, n°1, janvier 1946, repris dans *Sulla Poesia* (1976), Mondadori, Milan, 1997, pp. 567. (« *pedale* de la musique profonde et de la contemplation », traduction personnelle ; la « *pedale* » est à prendre au sein de la *pedale* du piano.)

<sup>332</sup> MONTALE, Eugenio, *Sulla Poesia* (1976), pp. 567-568.

<sup>333</sup> AVALLE, D'Arco Silvio. *Tre Saggi su Montale*. Turin, Einaudi, 1970, pp.71-72.

majoritairement indiscutable – et comme régression dans l’inspiration poétique, en montrant à quel point la forme prolongeait et condensait l’œuvre antérieure. Il ne faut donc pas y minimiser son importance : quoique Montale ne joue qu’un rôle mineur dans l’évolution du sonnet italien, et que la forme dans son œuvre y soit rare et menacée, ceux qu’il compose durant la guerre disent beaucoup de son projet poétique autant que de ce que peut représenter la forme dans la poétique d’un *Finisterre* où la foi en la rédemption par Clizia s’essouffle, et où la poésie se débat plutôt qu’elle ne lutte, comme chez Desnos, contre l’occupation de l’Europe par les nazis.

Il faut rapidement évoquer d’autres poètes, qui théorisent moins leur usage du sonnet, mais chez qui celui-ci sert un projet comparable de conférer un ordre au désordre du monde. L’expérience de la guerre de Roy Fuller, en tant qu’Anglais n’ayant pas mis les pieds sur un théâtre de bataille terrestre, diffère de celle de Desnos ou Montale, mais pas son engagement dans la lutte contre le nazisme, ni le caractère progressivement expérimental de son travail sur le sonnet. Après des essais ponctuels avec la forme durant les premières années de guerre, durant lesquelles il sert dans la marine royale britannique dans la Mer du Nord et dans la Manche, et qui nourrissent son recueil *The Middle of a War*<sup>334</sup>, c’est surtout durant la seconde partie du conflit que Fuller compose ses sonnets les plus intéressants. Cette période le voit servir en Afrique orientale et australe, puis réaffecté en Angleterre pour des tâches administratives ; il y compose son second recueil de guerre, *A lost Season*, qui paraît en 1944, et synthétise son expérience de l’étrangeté du monde africain – les trois sonnets de « Spring 1943 » – et de la désillusion du morne retour à l’Angleterre : c’est là qu’affecté pour l’hiver et le printemps 1944 dans le camp reculé de Bedhampton, il se trouve éloigné de tout engagement réel dans le dénouement de la guerre, et compose « Winter in England », micro-séquence de neuf sonnets, qui constitue l’aboutissement de la première phrase de son travail sur la forme.

Deux autres poètes, qui emploient également le sonnet pour ordonner le chaos du monde durant la guerre grâce aux propriétés spécifiques de la forme, peuvent enfin être évoqués.

---

<sup>334</sup> FULLER, Roy. *The Middle of a War*. Londres, Hogarth Press, 1942, p.43.



Le premier est Pierre Emmanuel (1916-1984), qui commence à composer de la poésie durant la Seconde Guerre mondiale : son premier recueil, *Élégies*, paraît en 1940. Poète complexe, à la fois mystique chrétien et sympathisant communiste – il est membre du Comité National des Écrivains en zone Sud lorsqu’Aragon cherche à le rendre représentatif de tous les courants de la littérature française non-collaborationniste – il place le début de son œuvre sous l’influence de Jouve, dans la recherche de métaphores traduisant la corporéité des mouvements de l’âme et des pulsions.

Le premier recueil où le sonnet apparaisse massivement est *Le Poète fou*, publié en 1944 à Monaco ; dédié et consacré à Hölderlin, dont Gustave Roud fait paraître une traduction<sup>335</sup> en 1943, il pose le poète allemand comme un « très beau martyr du langage », dans une vision qu’il explicite dans « Le Christ de Hölderlin », à l’origine commentaire de la traduction de Roud, et où il discerne<sup>336</sup> chez l’auteur de « Brot und Wein » un double élan vers le sacrifice, rimbaldien et prométhéen d’une part et christique de l’autre, c’est-à-dire païen et chrétien.

La figure du poète de Iéna, déclaré fou et enfermé par sa famille chez le menuisier Zimmer à Tübingen, l’intéresse à plusieurs titres : non seulement la traduction de Roud lui permet de continuer à fréquenter en profondeur les thèmes hölderliniens qui l’obsèdent durant toute les années 1940<sup>337</sup>, mais l’actualité littéraire récente tend à remettre le poète allemand au centre du paysage poétique français : après une traduction par Jouve, aidé de Klossowski, la parution d’une thèse de Pierre Bertaux, que l’on a vu monter un réseau de résistance en zone dite libre avec Cassou et qui insiste sur l’enthousiasme jacobin de Hölderlin comme source probable de son enfermement, et de l’analyse plus large d’Albert Béguin *L’Âme romantique et le rêve* en 1938 confirment le caractère révolutionnaire à bien des égards de celui qui, considéré comme fou, paie selon Emmanuel le prix de son « génie terrassé », devenant l’un de ces « drames illustres, d’une tension et d’un mutisme souverains, et dont l’échec qui les dénoue creuse à l’infini le scandale »<sup>338</sup>.

Cette notion d’échec constitue l’un des enjeux majeurs du recueil :

---

<sup>335</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. Poèmes de Hölderlin, version française de Gustave Roud. Lausanne, Mermod, 1942.

<sup>336</sup> EMMANUEL, Pierre. « Le Christ de Hölderlin » (1943), dans *Le Poète fou, suivi de Élégies* (1944). Boudry, La Baconnière / Paris, Seuil, 1948, pp30-31.

<sup>337</sup> voir à ce sujet Jean-Yves MASSON, « Pierre Emmanuel et Hölderlin », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3 (« Pierre Emmanuel, le poète, les poètes », sous la dir. d’A.-S. CONSTANT et A. PRETA DE BEAUFORT), Lausanne, éd. l’Âge d’Homme, 2013, pp. 89-118.

<sup>338</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou, suivi de Élégies*, p.25.

*Ainsi l'échec est la catégorie où l'esthétique et le religieux se conjoignent, dans et par le sacrifice, le martyr étant revêtu par l'époque d'une clandestinité qui trahit assez l'angoisse profonde du temps.*<sup>339</sup>

L'« échec », résumé abstrait de la folie supposée et de l'enfermement biographiques de Hölderlin contraint à passer les trente-six dernières années de sa vie en résidence surveillée, rejoint dans les connotations des termes employés celui de la France vaincue : la « clandestinité », « l'angoisse profonde du temps », le « sacrifice » sont autant de références obliques à la Résistance, à laquelle Emmanuel réfugié dans la maison de Jouve à Dieulefit ne prend pas directement part, mais dont il a des échos, et dans les revues proches de laquelle il publie durant l'Occupation. L'engagement politique de l'auteur de l'« Hymne an die Freiheit » rejoint celui, plus léger en termes de risques mais tout aussi sincère, d'Emmanuel. Mais la folie constitue également un motif que le poète, acceptant au premier degré le diagnostic de la famille de Hölderlin, transforme en thème central du recueil : celui de l'incomplétude de l'humain et de sa parole, et partant de l'expression de son essence : dans la lignée d'un Jouve obsédé simultanément par le Péché et la psychanalyse, Emmanuel émet l'hypothèse que « négativement, l'humanité pressente son être total à travers une frustration qu'avivent encore ses efforts discordants en vue la surmonter »<sup>340</sup> : la tourmente dans laquelle se débat la France occupée n'est qu'un miroir de sa condition spirituelle.

Cette imperfection, dont Emmanuel pose Hölderlin en emblème et qui informe une grande partie du recueil et de l'usage du sonnet qu'il y déploie, a pour conséquence que « l'extrême tension du langage dans l'œuvre d'impossible salut [risque d'] aboutir au chaos »<sup>341</sup> : l'un des enjeux du recueil, auquel participe le sonnet, consiste justement à mettre en forme(s) un retour à l'ordre, fût-ce dans la mort, processus finalement optimiste permis par la foi dans le pouvoir de la poésie, tant Emmanuel est persuadé que Hölderlin « le premier (...) révèle que le langage s'ordonne au salut par la médiation du Verbe »<sup>342</sup>.

Par son exploitation paroxystique du thème du sacrifice dans un monde menacé par le chaos et la perte de sens des vies humaines, Emmanuel éclaire – parfois par contrastes – la présence de ces motifs chez Desnos, Montale ou Fuller ; son usage du sonnet, plus

---

<sup>339</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou, suivi de Élégies*, p.26.

<sup>340</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou, suivi de Élégies*, p.27.

<sup>341</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou, suivi de Élégies*, p.40.

<sup>342</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou, suivi de Élégies*, p.41.

évidemment éclaté sur la page que chez ceux-ci, peut servir également de contre-point aux leurs, et le projet qu'il développe dans *Le Poète fou* d'une rédemption de l'échec humain au moyen du langage constitue la perspective la plus nettement religieuse – quoique ce point ne demeure pas sans ambiguïtés – de cette ambition de conférer un ordre au chaos au moyen de la forme.

La seconde, Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), partage cette préoccupation, tout en étant moins encore que les quatre précédents inquiétée personnellement par la Seconde Guerre mondiale ; ses sonnets, composés entre 1939 et 1944 et rassemblés dans la section « Dunkle Zeit » de son recueil de 1947 *Gedichte*, ne font que très obliquement référence au conflit mondial. Charles W. Hoffmann l'inclut<sup>343</sup> dans la poésie d'opposition, quoiqu'il serait plus exact de proposer que Kaschnitz, qui grâce à sa fortune personnelle jamais n'a eu à se compromettre dans une collaboration avec le régime nazi, pense la crise du pouvoir hitlérien et de la guerre de manière lointaine, comme une maladie de l'humanité en général.

Dans *Menschen und Dinge*, 1945, son recueil d'essais paru immédiatement après la guerre, où elle analyse à travers un prisme spirituel les maux qui affligent le peuple allemand, et qui l'a fait connaître d'un vaste lectorat, Marie Luise Kaschnitz souligne la nécessité de reconnaître le chaos, pour mieux trouver le renouveau, achevant son essai « Von unserer Krankheit », « De notre maladie », par ce diagnostic :

*Versuchen wir uns hinzugeben an eine Wirklichkeit, die das Chaos umfaßt. Nicht halb so schlimm ist alles, sondern doppelt und dreifach so schlimm, als wir es im Augenblick sehen. Aber nur auf dem Weg der bittersten Erkenntnis spüren wir die Kräfte der Erneuerung, die aus den Zeiten des Wahnsinns erblüht.*<sup>344</sup>

Aujourd'hui surtout connue pour son œuvre narrative, composée après-guerre, Kaschnitz ne s'inscrit pas pleinement dans une dynamique de poésie politique : non seulement elle est personnellement très épargnée par la Seconde Guerre mondiale, venant d'une famille très aisée de la noblesse prussienne, les von Holzing-Berstett – son père, un baron et officier

---

<sup>343</sup> HOFFMANN, Charles W. *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley, University of California, 1962, p.136.

<sup>344</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Menschen und Dinge 1945* (1946). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985, p.56 (« Nous essayons de nous abandonner à la réalité, qui étreint le chaos. Tout n'est pas à demi aussi grave, ni deux ou trois fois plus grave, que ce que notre regard en perçoit. Pourtant, il n'y a que sur le chemin de l'amère connaissance que nous ressentons la force du renouveau, qui fleurit durant le temps où règne la folie. », traduction personnelle).

supérieur marqué par la défaite de 1918, est sympathisant nazi – et mariée à un aristocrate et archéologue autrichien rencontré à Rome, mais sa position esthétique et éthique même, au moment de la montée du nazisme et de la guerre, est encore empreinte d'un optimisme philosophique et d'une foi dans le pouvoir des mots qui ne commencent qu'à peine à se ternir. En 1949, dans son essai « Vom Wortschatz der Poesie », elle attribue encore au lyrisme le pouvoir de réaffirmer chez l'humanité ses « Liebes- und Glaubenskraft, dem der Dichter Worte verleiht »<sup>345</sup>, sa capacité – ou sa force, plus précisément – à aimer et croire, que le poète confère par les mots ; elle maintient également que, si la tourmente peut être intégrée à l'œuvre littéraire, c'est au moyen des formes que la poésie confère un ordre au désordre :

*Wer mit dem Ernst der Wahrhaftigkeit zu formen versucht, schafft schon Ordnung, selbst wenn das Chaos sein Gegenstand ist.*<sup>346</sup>

Le désenchantement viendra après la Seconde Guerre mondiale, et sera perceptible dans ses nouvelles, et à partir de ses *Neue Gedichte*, en 1957 ; on en trouve déjà quelques traces dans ses poèmes des années de guerre, et le balancement entre optimisme et hésitation quant à la valeur de l'avenir constitue l'un des points de tension articulés par le sonnet.

Il est en effet notable que cela ne soit que durant la Seconde Guerre mondiale qu'elle ait recours à la forme : dans son premier recueil, *Gedichte*, qui rassemble ses poèmes composés jusqu'à 1947 (repris dans son anthologie personnelle de 1965, *Überallnie*, où les poèmes sont rangés par époque) le sonnet n'apparaît que dans la section 1939-1945 ; reprise et complétée dans ses œuvres complètes de 1985, cette section s'appelle « Dunkle Zeit » et en compte 27 sur 47 poèmes en tout ; les recueils suivants n'en contiennent aucun. Une idée reçue, avancée par exemple par Robert Foot<sup>347</sup>, consisterait à penser que cet abandon permet à Kaschnitz d'atteindre une plus grande intensité pathétique et verbale, ainsi que de dépasser la conception de la forme comme restriction, dans le cadre de son projet globalement optimiste des années 1940-1950 ; on suggérera qu'à rebours de cette vision, implicitement négative, du sonnet, son emploi est surtout justifié par tant par l'urgence de la guerre que par

---

<sup>345</sup> Marie Luise KASCHNITZ, « Vom Wortschatz der Poesie » (1949), dans *Gesammelte Werke*, t.7 Francfort-sur-le-Main, Insel, 1989, p.542.

<sup>346</sup> Marie Luise KASCHNITZ, « Vom Wortschatz der Poesie », p.540 (« Qui essaie de trouver des formes avec la détermination de la *véracité*, bientôt atteint un ordre, même si son sujet est le chaos », traduction personnelle).

<sup>347</sup> FOOT, Robert. *The Phenomenon of Speechlessness in the poetry of Marie Luise Kaschnitz*, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan. Bonn, Bouvier, 1982.

un projet poétique qui prend en compte le chaos, pour justement le réordonner au moyen de la forme.

Quelles que soient leurs différences – Kaschnitz, et surtout Emmanuel, inscrivent fréquemment leur poésie dans une perspective religieuse, là où Desnos et Fuller relèvent plutôt de l'athéisme, et Montale demeure ambigu – ces poètes partagent un point commun central : celui de conserver dans la tourmente une forme d'optimisme, parfois menacée, mais sans cesse réaffirmée dans leur poésie. Le sonnet va s'avérer être l'un des lieux de cette réaffirmation, qui vise à transmuter le chaos d'un monde déchiré par la guerre et la perte des normes politiques, morales et esthétiques, en un regard vers l'avenir.

## II – 1. Sortir de la tourmente grâce à la structure poétique

### a) Structure du sonnet

La sortie de la tourmente opérée par le sonnet se joue surtout grâce à sa dynamique, de façon notable dans les sonnets les plus clairement allégoriques de Desnos dans *Contrée*, tels « La Maison » qui s’achève sur la fuite d’un « ange évadé de prison »,<sup>348</sup> « La nuit d’été » qui se clôt sur des chants harmonieux à l’aube, ou « La Caverne » ou « L’Équinoxe », dont le dernier vers est une sortie de l’obscurité – infernale pour « La Caverne » reprenant le mythe d’Orphée, urbaine pour « L’Équinoxe » d’un Paris noyé de brume et de nuit.

Néanmoins, la pointe des sonnets de Desnos n’est pas uniformément optimiste, bien au contraire ; « La Rivière » laisse le poète en quête de l’eau d’une fontaine, tandis que « La nymphe Alceste » laisse en suspens l’annonce du retour de la nuit. Ce dernier sonnet préfigure les thématiques présentes dans *Calixto* – constellations, nymphe, aube annonciatrice d’espoir... Il annonce aussi le rôle qu’y joue la forme : encadrer par une forme stricte les troubles du conflit, de manière à les distribuer par les strophes. Ainsi, dans le sonnet « Tu viens au labyrinthe... », Desnos joue à l’extrême sur les binarités strophiques pour opposer les deux positions, du poète soumis aux contraintes terrestres et de Calixto, figure idéalisée au parcours « sans défaut », tous deux prisonniers du dédale de la vie et dont le sonnet distribue les caractéristiques opposées.

*Tu viens au labyrinthe où les ombres s’égarent  
Graver sur les parois la frise d’un passé  
Où la vie et le rêve et l’oubli, espacés  
Par les nuits, revivront en symboles bizarres.*

*Je viens au labyrinthe où, plus gros qu’une amarre,  
Se noua le vieux fil avant de se casser.  
Ses deux bouts sur le sol roulent sans se lasser  
Tout se tait, mais je sens naître au loin la fanfare.*

*Tu viens au labyrinthe et, d’un pas sans défaut,  
Du seuil au seuil tu vas, tu passes sans assaut,  
Ton être se dissout dans sa propre légende.*

*Je viens au labyrinthe oublier mes cinq sens.  
J’ai choisi le courant sans en choisir le sens.  
La fanfare s’éteint avant que je l’entende.<sup>349</sup>*

<sup>348</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1168.

<sup>349</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1225.

Si aucun des deux, ni poète sur la terre ni nymphe-ourse au ciel, ne peut à la conclusion de ce rare poème pessimiste, atteindre la « fanfare », espoir de libération ou d'une beauté musicale semblable aux trompettes angéliques, là où celle-ci accepte de devenir légende – diminuée, à l'instar des images de la frise, lui accepte de ne plus être – de ne plus être par ses sens, dans vision sensuelle et matérialiste du monde. La fin du sonnet présente une plongée dans le « courant » du fleuve, où le poète sans en choisir le « sens » va être emporté – c'est la dimension prophétique – mais au moins se sera battu, ne sera pas mort « sans assaut » ainsi que Calixto disparaît. Plus important encore, il sera demeuré loin de l'idéalisation, et de l'icône, qu'incarne la « frise », sédimentation de l'image de la dame aimée reprise dans la vision de l'amour fou surréaliste.

Mais il ne faut pas réduire la tension induite par la binarité du sonnet à une opposition stricte entre positions irréconciliables : au contraire, il présente une relation dialectique. C'est lui qui fait entrer l'ourse au ciel, dans une « frise » qui est celle des images enchaînées tout au long du recueil, tout en acceptant qu'elle disparaisse inéluctablement, ce dont on verra qu'il s'agit paradoxalement d'un gage d'espoir. Et c'est pour cela que Desnos maintient *in fine* la forme du sonnet : il s'agit de celle qui est la forme de l'idéalisation de la dame, mais opérée poétiquement ; et ici le poète accepte que l'espoir d'une fin de conflit relève de l'entreprise poétique, fût-ce au prix de la mort de son opérateur, perdu dans le « courant » inéluctable du conflit – et il est difficile de ne pas songer au témoignage de Youki dépeignant un Desnos résigné à une arrestation, et qui ne cherche guère à y échapper lorsqu'elle survient.<sup>350</sup> Desnos, contrairement à Montale ou Fuller, conserve d'ailleurs la nette démarcation entre quatrains et tercets : à la résignation face à la contrainte mortelle de la guerre correspond la rigidité du sonnet, rigidité extrême puisque le dernier tercet typographique est composé de trois vers-phrases qui confèrent une solennité funéraire à la conclusion du poème. La forme permet, une fois considérée et contestée la dérélition des *topoi* poétiques hérités du pétrarquisme, de revivifier une pensée poétique, et lyrique, de l'individu dans la tourmente.

---

<sup>350</sup> DESNOS, Youki. *Les Confidences de Youki*. Paris, Arthème Fayard, 1957, p. 206.

Marie Luise Kaschnitz exploite le motif du labyrinthe d'une manière similaire, en employant la forme du sonnet pour canaliser la pensée allégorique, de manière plus progressive que Desnos :

### *Das Labyrinth*

*Traumgärten spielerisch sich zu verirren  
Ersannen wir und liebten ihre Schatten.  
Und waren stolz die Fäden zu entwirren,  
Die wir erfinderisch verschlungen hatten.*

*Von anderer Art sind nun die Labyrinthe  
Und gleichen Gärten nicht und Heckenwegen,  
Und lächelnd tritt uns nicht im Laubgewinde  
Der Liebste hier und dort der Freund entgegen.*

*Nur eines ist gemeint. Hindurch zu finden.  
Nur eine Richtung und nur eine Kraft,  
Und um uns her müht eine Schar von Blinden*

*in unterweltlich drängendem Bestreben  
Mit Stoß und Schlag und Schrei der Leidenschaft  
sich um den einen Ausweg: Um das Leben.*

### Le Labyrinthe

Jardin du rêve où perdre la tête en jouant,  
Nous les imaginions, aimant leur obscurité.  
Et il fallait débrouiller les fils avec fierté  
que nous avions emmêlés ingénieusement.

Les labyrinthes sont tout autre maintenant,  
les jardins et chemins en arrière ont changé,  
et rient parmi les vrilles de la feuillée  
ça et là ne nous croisent plus l'ami, l'amant.

Seul un d'entre eux fait sens. Trouver, perçant son sein.  
Seule une direction et seule une énergie,  
Et une troupe aveugle se démène ici,

Autour de nous, dans l'effort pressant, souterrain,  
Comme la passion pousse et frappe et crie  
Cherchant l'unique issue, le retour à la vie.<sup>351</sup>

L'adjectif « *unterweltlich* », appliqué à l'effort pressant, à l'urgence, confère non seulement un tour métaphysique à l'allégorie du labyrinthe qui occupe le sizain, mais évoque un monde infernal ; l'errance dans le dédale devient une catabase – selon le modèle spirituel du labyrinthe, dont il faut rappeler<sup>352</sup> que les versions les plus anciennes, en Occident, ne comptent pas de carrefour, mais un seul chemin composé de longs méandres.

Il devient dès lors de déterminer avec netteté le sens de cette allégorie : le labyrinthe est-il en général celui de la tourmente, politique et spirituelle, dans laquelle errent les opprimé-e-s du régime, ou bien en particulier celui auquel contraint cette oppression, et qui empêche de voir devant soi ? La « *Schar von Blinden* » fait pencher la réponse du côté de la seconde option : la guerre et le totalitarisme sont ce qui force à se concentrer aveuglément sur sa survie. Charles W. Hoffmann propose<sup>353</sup> que ce labyrinthe soit celui du monde matériel,

<sup>351</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie, Ausgewählte Gedichte 1928-1965*. Hambourg, Claasen, 1965, p.47 (traduction personnelle).

<sup>352</sup> voir à ce sujet la fameuse analyse des différents types de labyrinthe et des structures de pensée qu'ils reflètent d'Umberto ECO, « La Ligne et le Labyrinthe », dans *Civilisation latine*, dir. Georges DUBY, Paris, Olivier Orban, 1986, pp42-45 (traduction Myriem BOUZAHER).

<sup>353</sup> Charles W HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, p.136.



dénué de recul spirituel, dans lequel l'humanité perdue en arrive à l'horreur : son interprétation, que le sonnet n'invalide pas, l'ancre dans la polémique, à la manière des reproches de Schneider ou Hagelstange (cf III – 2.1.).

Néanmoins, la forme du sonnet, culminant sur « das Leben », amène à une issue : la dynamique de demi-tours – de volte – du poème reflète celle du labyrinthe constitué d'obscurs « Heckenwegen », des chemins de haies (« Hecke »), en lesquels il est permis de lire aussi des chemins d'arrière (« Heck »), qui font demi-tour, ainsi que d'ambiguïtés sémantiques : la tournure passive « ist gemeint », qualifiant le seul labyrinthe évoqué dans le sizain, peut signifier à la fois qu'il n'est plus question que d'un seul labyrinthe (« est mentionné, est dit »), ou qu'un seul est encore empli de sens (« est signifié »), qu'on pourrait comprendre comme « encore d'actualité ». L'image du sonnet comme labyrinthe était déjà employée par Ferdinand von Saar en 1872 dans son sonnet sur le sonnet « Das Sonett », que Kaschnitz reprend ici ; chez le poète autrichien, le cheminement était déjà celui de la parole au sein de la forme. Si elle est sans doute influencée par l'importance qu'accorde Heidegger, avant et après la guerre, à l'image du chemin comme emblème de la pensée, la première option, du labyrinthe comme allégorie de la tourmente, de l'obscurité existentielles amenées par la guerre, paraît dans l'ensemble la plus valide.

Reprenant ce thème du labyrinthe souterrain dans une nouvelle d'inspiration autobiographique de 1960, « Wege », Kaschnitz dépeint un couple de marcheurs perdu dans les catacombes romaines, décrites comme un « Labyrinth der Tiefe, aus dem kein Ruf nach oben drang »<sup>354</sup> ; après avoir erré au milieu des symboles enfouis des premiers chrétiens, le couple retrouve lumière du jour et campagne gorgée de vie. Ce passage de la nouvelle, le seul ouvertement traversé par le spirituel dans un cheminement fragmenté à travers lieux et époques paraissant allégorique, semble confirmer l'hypothèse d'une issue vers la vie, *das Leben*, et non l'amère et simple survie, *Überleben* : le mot n'est pas employé par Kaschnitz.

Même si l'ambiguïté n'est pas totalement soluble, la troupe aveugle ne semble pas celle des peuples trompés par leurs dirigeants et réduits à la dimension matérielle de l'existence, mais celle de l'humanité, mue non par la frénésie grégaire ou le souci limité du trivial, mais la passion (« Leidenschaft »), et qui cherche à s'extirper des ombres (« die

---

<sup>354</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. « Wege » (*Die Lange Schatten*, 1960), dans *Gesammelte Werke*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1983, p.297 (« labyrinthe des profondeurs d'où aucun appel ne parvenait jusqu'en haut », traduction Pierre FURLAN, dans Marie Luise KASCHNITZ, *L'Oiseau Roc*, Arles, Actes Sud, 1986, pp.181-182).

Schatten ») et méandres autrefois bénins d'une existence désorientée, désormais menacée par la mort, afin de regagner la vie au sens plein : les « Heckenwege » deviennent à la fin du sonnet « Ausweg », le demi-tour devient la sortie – qu'on a choisi de traduire par « issue », au sens plus abstrait, en respect avec l'allégorie morale et spirituelle ordonnant le sonnet.

Dans son ultime poème, le sonnet « Printemps », composé au camp de concentration de Royallieu et daté du 6 avril 1944 – trois semaines avant le départ de son convoi pour Auschwitz puis Flöha – Desnos reprend un certain nombre de ces thèmes : l'aveuglement, l'errance et la passion, amoureuse ici. Il condense de manière énigmatique autant que significative cette dynamique de la libération par l'élargissement poétique :

*Printemps*

*Tu, Rose Sélavy, hors de ces bornes erres  
Dans un printemps en proie aux sueurs de l'amour,  
Aux parfums de la rose éclore aux murs des tours,  
à la fermentation des eaux et de la terre.*

*Sanglant, la rose au flanc, le danseur, corps de pierre  
Paraît sur le théâtre au milieu des labours.  
Un peuple de muets d'aveugles et de sourds  
applaudira sa danse et sa mort printanière.*

*C'est dit. Mais la parole inscrite dans la suie  
S'efface au gré des vents sous les doigts de la pluie  
Pourtant nous l'entendons et lui obéissons.*

*Au lavoir où l'eau coule un nuage simule  
À la fois le savon, la tempête et recule  
l'instant où le soleil fleurira les buissons.*

*Desnos  
6.4.44  
19, rue Mazarine  
Paris VI<sup>355</sup>*

Ce sonnet, encore plus sibyllin, peut faire l'objet d'interprétations multiples, plus ou moins convaincantes ; les deux directions les plus probables, s'agissant de ce sonnet composé dans l'attente de la déportation et rédigé puis confié à Jean Py comme une bouteille à la mer, sont d'une part qu'il s'agit d'une description allégorique partielle de la condition du poète à Royallieu, et d'autre part, ainsi que l'a soutenu Laurent Flieder en explorant de nombreuses pistes,<sup>356</sup> que ce sonnet testamentaire constitue un condensé de l'œuvre

<sup>355</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1259.

<sup>356</sup> FLIEDER, Laurent, « DAN 63-41 ou l'hypothèse d'un testament poétique », dans *Poétiques de Robert Desnos*, L.

antérieure de Desnos, par le biais d'auto-citations. La critique entend souvent une signature sonore ou anagrammatique au premier vers, soit que P. Lartigue, rappelant « Infinitif », le beau double acrostiche de Desnos en l'honneur d'Yvonne Georges, son difficile amour des années 1920, propose<sup>357</sup> qu'on puisse lire au premier vers les sonorités du prénom « Robert » manquant à la signature : « Tu, **R**ose Sélavy hors de ces **b**ornes **e**rres », soit que L. Flieder décèle<sup>358</sup> au second hémistiche l'ensemble de son nom : « **h**ors **d**e ces **b**ornes **e**rres », interprétations très plausibles au regard de la pratique constante du jeu de mots dans l'œuvre de Desnos, en particulier de l'éparpillement des lettres que l'on trouve dans *Corps et biens* – parmi lesquels les aphorismes de Rose Sélavy écrits durant les « sommeils » surréalistes.

La fin en est ambiguë : si elle porte bien l'espoir, constant chez Desnos, d'une fin proche à la tourmente, cet « instant où le soleil fleurira les buissons », le sujet de la dernière phrase n'en demeure pas moins le « nuage » qui « recule » ce moment et « simule » à la fois la « tempête » et le « savon », une paire cryptique pour l'interprétation de laquelle il faut tenter de convoquer la figure du lavoir, que Desnos faisait figurer sur les drapeaux dessinées durant l'un des sommeils<sup>359</sup> de 1922 près d'une ancre de marine, sans doute par référence au Bateau-Lavoir, mais également par jeu de mots probable sur le verbe « avoir ». Ce thème apparaît également de façon marquante dans *Fortunes*, le poème « Night of the loveless nights », composé en 1927 et paru très confidentiellement en 1930, qu'en 1942 Desnos intègre dans *Fortunes*, le recueil qui résume dix ans de travail poétique, entre 1927 et 1937. À la fin du poème, l'image du lavoir est convoquée :

*Jamais l'aube à grands cris bleuisant les lavoirs  
L'aube savon trempé dans l'eau des fleuves noirs  
L'eau ne moussera sur cette nuit livide  
Ni sur nos doigts tremblants ni sur nos verres vides<sup>360</sup>*

Ces vers d'angoisse nocturne jouent un rôle d'« effecteur de souvenir »<sup>361</sup> dans le projet mémoriel d'un Jacques Roubaud spécifiant<sup>362</sup> avoir une grande admiration pour

---

FLIEDER dir. Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1996, pp. 39-56.

<sup>357</sup> LARTIGUE, Pierre. *Rose Sélavy et caetera*. Paris, Le Passage, 2004, p.36.

<sup>358</sup> Laurent FLIEDER, « DAN 63-41 ou l'hypothèse d'un testament poétique », p.53.

<sup>359</sup> Disponible en ligne, Association André Breton : <http://www.andrebretton.fr/file/205458/plain?size=full> (tous droits réservés Association André Breton, dernière consultation le 09/02/15).

<sup>360</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp. 919-920.

<sup>361</sup> ROUBAUD, Jacques. *La Destruction (Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations, 1989)*, repris dans ROUBAUD, Jacques, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, 2009, p.300.

<sup>362</sup> Jacques ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, 2009, p.470.

Desnos, en partie en raison d'eux ; la critique les relie souvent à l'angoisse du poète inspirée par Yvonne Georges, qui ne l'aimait pas de retour et que tourmentait la drogue qui l'emportera l'année de la composition du poème. Cette part assimile l'eau à la détresse, ou à l'impossibilité de saisir l'espoir : « Évade-toi de l'eau des prisons des potences (...) Eaux mortes Sources invisibles »<sup>363</sup>... Le dernier sonnet de Desnos constitue *a minima* une réminiscence de « The Night of loveless nights », survenant au temps d'une autre détresse, et *a maxima* sa réécriture partielle ; c'est sans doute là le « vieux fil » qu'évoque, dans *Calixto*, « Tu viens au labyrinthe... », fil d'Ariane que le sonnet de 1943 montre cassé, sans doute par la solution de continuité de la guerre – ainsi Cassou enfermé au secret écrit « je n'avais plus avec moi ni mes livres (...) »<sup>364</sup> dans le huitième sonnet, qui le présente enfermé dans un château aux dalles « rougies au sang d'Orphée » comme pour signifier l'impuissance de la poésie à espérer contrecarrer la mort. Mais chez Desnos, le fil, même rompu, est « plus gros qu'une amarre » que les « symboles bizarres » de l'ourse, et ses extrémités semblent vivre d'une vie propre, comme les mots du passé surnagent confusément dans la conscience du poète que hante son ancien poème. « Printemps » sert ainsi de témoignage de la valeur du sonnet comme rétablissement de la continuité empêchée par la guerre ; L. Flieder en a scruté les nombreux emprunts dans « Printemps », soulignant que si le poème de 1928 aboutissait à une évasion, celle-ci était hélas peu d'actualité pour le Desnos de 1944 enfermé à Royallieu. On ajoutera à son relevé détaillé et discuté, qu'il n'est pas jusqu'à l'énumération des « Mains » qui, dans l'antépénultième part de « Night of the loveless nights », ne fasse écho à la déportation du poète ; Robert Laurence qui en fut le témoin raconte que sitôt arrivés à l'ombre des cheminées d'Auschwitz, Desnos, s'improvisant chiromancien, se mit à lire les lignes de la main de ses compagnons d'infortune, promettant avec résolution un avenir fabuleux à chacun : « Personne ne souriait »,<sup>365</sup> précise le survivant des camps.

Il est ainsi tentant, à la lumière des obsessions thématiques du poète et de leur réapparition lexicale, de suggérer que Desnos reprend le « fil » coupé de la culture européenne, ou tout du moins de son propre usage du sonnet, dans « Printemps » qui comme « Tu viens au labyrinthe... » constitue une acceptation dans le poème de sa propre mort à venir, « fil » rompu comme une ligne de vie brisée dans la paume de la main. Le poète reprend

<sup>363</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp. 917.

<sup>364</sup> CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944). Paris, Gallimard, 1995, p.52.

<sup>365</sup> Robert LAURENCE, « Souvenirs de Déportation », dans *Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972, p.140.

d'ailleurs sans doute des mots, autant que des images à proprement parler – la « frise » de « symboles bizarres » de *Calixto* semble participer du désengagement du primat surréaliste de la métaphore – émanant de son passé, au moment d'une immense angoisse, personnelle, vitale cette fois-ci, du sein de laquelle il confie pourtant, dans sa dernière lettre de Flöha, écrite à Youki le 7 janvier 1945, trouver refuge dans Rose Sélavy, la figure imaginée par Marcel Duchamp et qu'il invoquait pour plaisanter du temps du surréalisme :

*Pour le reste je trouve un abri dans la poésie. Elle est réellement le cheval qui court au-dessus des montagnes dont Rose Sélavy parle dans un de ses poèmes et qui pour moi se justifie mot pour mot.*<sup>366</sup>

Le poème en question est probablement le vingt-deuxième des aphorismes de « Rose Sélavy », composés en 1922 et 1923 et parus dans *Corps et Biens* :

22. *Rose Sélavy peut revêtir la bure du bain, elle a une monture qui franchit les montagnes.*<sup>367</sup>

Si la figure de vie qu'était Rose Sélavy, une fois le poète déporté, en vient à représenter la libération de l'esprit par la poésie, « monture qui franchit les montagnes » loin du « bain » avec lequel elle forme une rime interne synonyme d'affranchissement, il est significatif qu'elle réapparaisse, dans ces moments tragiques de la vie de Desnos, dans la forme du sonnet, qui est celle de la contrainte s'il en est ; de plus, Rose Sélavy, caractérisée dans *Corps et biens* comme une entité cachée, qui se révélait par le biais de jeux phoniques, était liée à l'inconscient dans lequel le surréalisme entend puiser pour trouver la nature profonde de l'homme : ce sont quelques aphorismes fameux, tels

34. *Dans le sommeil de Rose Sélavy, il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit.*<sup>368</sup>

55. *Dans la nuit fade les rêves accostent à la rade pour décharger des fèves.*<sup>369</sup>

Ici, comme chez Cassou, le recours au sonnet semble ressurgir avec la force – ou l'évidence – de la pulsion. Pulsion culturelle et non corporelle, certes – quoique chez Desnos

---

<sup>366</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp. 1278.

<sup>367</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 503.

<sup>368</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 504.

<sup>369</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 505.

écriture et érotique soient liés : ainsi les notes à *Calixto* précisent-elles « Ressemblance entre l'inspiration et le désir »<sup>370</sup> – mais la coïncidence n'en est pas moins troublante, de la forme la plus maîtrisée et de l'icône surréaliste du désir sans frein, dont le nom se peut lire « éros c'est la vie », bien évidemment, et qui dans « Printemps » amène encore « fermentations » terrestres et « sueurs de l'amour ».

Le printemps est également ce à quoi amène le sonnet chez Emmanuel, dans le vingt-cinquième sonnet du *Poète fou* :

XXV

*Mémoire d'oiseaux morts le ciel frappe la terre  
– tes vents heurtent les monts de l'aile, ô noir esprit !  
Seul, sur le sol claquant d'ivres lointains, il tangué  
déchiré par le vol en triangle des grues,  
les cheveux dans la course amère des nuées  
flottants, tel un drapeau en déroute, leur or  
rougeoyant au passé de cendre, ô pure offense  
au double désert gris qui confond terre et cieux...*

*Les plaines devant lui que du geste il profère  
sont d'arbres douloureux et d'arides pensées :  
mais, soleil sur la mer en holocauste aux Mères  
la splendide raison folle flambe, jetant  
sur l'hiver des futurs une écarlate annonce  
d'horreur, de sang comblé de gloire, et de printemps.*<sup>371</sup>

Ici, le sonnet sert à intégrer dans le tableau horrible d'un monde où ciel et terre se confondent au huitain dans une uniformité noire et grisâtre, dominée par un « noir esprit », qui fait songer à l'Hadès souterrain – puisque « terre et cieux » sont confondus – ou tout du moins évoquent plutôt l'autre monde des morts, un ciel descendu en guise de purgatoire, que le ciel glorieux des âmes sauvées en Dieu.

C'est justement cette notion de « gloire » et ce motif de la couleur qui permettent à la dynamique du sonnet de réintroduire de l'ordre au sein du chaos : l'« or / rougeoyant » des « cheveux » non identifiés – il pourrait s'agir autant d'une vision topique de la femme, comme Montale devant Clizia dans la *bufera*, que d'Apollon, dont l'apparition démente, dionysiaque, conclut le sonnet précédent, et qui constituerait un dieu du chaos, ce « noir » esprit corrompu dont la « splendide raison folle flambe » – annonce le coucher du soleil sur la

<sup>370</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1231.

<sup>371</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.392.

mer, rouge et or, qui évoque un « holocauste » biblique et le « sang » qui y est versé, mais dont Emmanuel retourne le sens : dans une perspective religieuse, le sang du sacrifice est une communication avec le divin, et dans une perspective chrétienne, le « sang comblé de gloire » versé par le Christ – et Emmanuel fait figurer « Le Christ de Hölderlin » en préambule du *Poète fou* – permet d’amener le salut à l’humanité. Et cette annonce du « sang » est suivie de celle du « printemps », de la sortie de la tourmente : la progressivité du sonnet sert ici à ébaucher une issue à la crise métaphysique que reconnaît le sonnet.

Que ce sang – rouge – associé à la gloire – l’or – rappelle des cheveux n’est pas innocent, en mesure où ceux-ci sont comparés à un « drapeau en déroute » : poète qui s’attache au sonnet en France occupée, Emmanuel ne peut qu’être sensible à la défaite de 1940, année où il compose les *Élégies* ; son recueil de 1946, qui rassemble des poèmes écrits à la fin de la guerre, s’appelle *Tristesse ô ma patrie*. Ici, Emmanuel sous-entend que la défaite militaire permet, par une dynamique chrétienne d’humilité, d’avilissement et de sacrifice, de retrouver le pur sens moral et métaphysique du salut, qui s’annonce effectivement après la *volta* au travers des images de l’« holocauste » du soleil sur la mer, et du sang sacré du Christ versé durant la crucifixion afin d’accomplir ensuite des miracles.

Chez Montale, « Gli Orecchini » s’achève sur un constat similaire : « La tua impronta / verrà di giù », « Ton empreinte / viendra d’en bas »<sup>372</sup> ; comme pour Emmanuel, la lumière naît des ténèbres et de la défaite, et comme avec la figure de Rrose Sélavy, les apparitions magnifiées de la figure aimée sont liées au désir enfoui, dans ce sonnet où le poète fuit « l’iddia che non s’incarna », « la déesse qui ne s’incarne pas ».<sup>373</sup>

Ces apparitions empruntent également des chemins d’intertextualité, en particulier au sein de la figure céleste de Clizia, étudiée plus bas ; dans « Gli Orecchini », sonnet qui ne rejoue pas la rédemption dantesque par l’aimée angélique, c’est dans le *topos* renaissant du bijou que survit une faible lumière au sein de la noirceur ambiante d’un sonnet s’ouvrant sur le tain d’une glace qui ne garde aucune trace des amours passées. Ce recours à un motif ancien est sans aucun doute significatif en lui-même : D’Arco Silvio Avalle, qui a consacré à « Gli Orecchini » une étude philologique exhaustive, y a relevé<sup>374</sup> une permanence

---

<sup>372</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.11 (traduction P. ANGELINI, *Poèmes choisis*, p.128).

<sup>373</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.11.(traduction P. ANGELINI, *Poèmes choisis*, p.128).

<sup>374</sup> D’Arco Silvio AVALLE, *Tre Saggi su Montale*, p.51.

de thèmes extrêmement prégnants dans l'œuvre antérieure de Montale – ce poème s'avérant proche en cela du substrat desnosien qu'est « Printemps » selon Laurent Flieder – ainsi que des influences pétrarquiennes ou dantesques, et noté qu'il emprunte ailleurs, dans l'élément minéral en particulier, au Mallarmé d' « Hérodiade » ou du sonnet « Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui... ». Le « giù » d'où viendra le souvenir de l'aimée est peut-être autant mémoire charnelle que fonds culturel sédimenté dans lequel puiser, grâce au sonnet, le poète visant à exorciser la tourmente du monde par l'« expérience pétrarquienne ».

Surtout, dans ce poème où le poète peine à évoquer la mémoire de l'aimée partie, à la visualiser alors qu'un monde cauchemardesque qui est celui de la guerre s'impose autour de lui, la solution ne vient au finale pas d'ailleurs que des profondeurs elles-mêmes : c'est après s'être confronté à ses visions hallucinées que le poète finit, à la conclusion du sonnet, par entrevoir le retour du geste de l'aimée refermant ses boucles d'oreilles.

*Nella cornice tornano le molli  
meduse della sera. La tua impronta  
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide  
mani, travolte, fermano i coralli.*

Dans le cadre reviennent les molles  
méduses du soir. Ton empreinte  
viendra d'en bas : où blêmes, à tes lobes  
des mains qui se tordent fixent les coraux.<sup>375</sup>

Dès le poème d'ouverture, toute la séquence tend à affronter la tourmente, à plonger dans l'obscurité de la tempête titulaire : « mi salutasti – per entrar nel buio ».<sup>376</sup> C'est en affrontant l'obscurité que l'on parvient à donner un sens à la vie humaine prise dans la tourmente : et ces ténèbres de l'être, qui environnent le poète de *Finisterre*, sont celles qui ont fini par engloutir Desnos après la libération de Flöha ; pourtant, les deux continuent – jusqu'au poète dans le camp de Royallieu – à remettre leur espérance entre les mains du sonnet, qui semble à même d'ordonner le monde au milieu du chaos et du massacre.

Cette foi se trouve manière éclatante chez Kaschnitz :

*Strom der Zuversicht*

Le courant de la confiance

*Kommt ein Sommer, da das Sensenläuten  
Und das Korn, das tief in Reihen fällt,  
Und die Blitze nicht den Tod bedeuten,  
Der allmächtig seine Ernte hält.*

Vient un été, où le bruit de la faux  
Et les céréales, qui de haut tombent en rang,  
Et les éclairs ne signifient pas la mort :  
Le Tout-puissant retient sa récolte.

<sup>375</sup>Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.11.(traduction P. ANGELINI, *Poèmes choisis*, pp127-128).

<sup>376</sup> « Tu m'as salué – pour entrer dans la nuit » (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis 1916-1980*, p. 126).



*Kommen lange Winter wieder, stille  
Nächte, die kein Feualärm zerreißt.  
Tage, Jahre, die ein sanfter Wille  
Ruhig dauern, ruhig gehen heißt.*

Reviennent de longs hivers encore, de calmes  
Nuits, que ne déchire aucune alarme d'incendie.  
Des jours, des ans, qu'une douce volonté  
Enjoint de durer en paix, aller en paix.

*Steht im Westen noch ein rotes Glühen  
Wie von Untergang und Blutgericht,  
Glüht es doch für alle Zeiten nicht.*

Une lueur rouge se tient encore à l'Occident,  
Comme de la disparition et du tribunal du sang,  
Mais elle ne luit pas pour l'éternité.

*Wind will wehen, Rosen wollen blühen;  
Mit der Hoffnung heiligem Bemühen  
Wecken wir den Strom der Zuversicht.*<sup>377</sup>

Le vent veut souffler, les roses veulent s'épanouir,  
Avec les efforts sacrés de l'espoir  
Nous suscitons le courant de la confiance.

Ici, Kaschnitz emploie la forme pour amener le lecteur à la clef de la paix à bâtir : la confiance, qui donne son titre au poème. Elle ne nie pas la réalité des morts : les quatrains l'évoquent en la repoussant, le début du sizain rappelle sa présence en la déréalisant par la comparaison, mais la *volta* retardée ordonne avec le « doch » un retour à la confiance titulaire, c'est-à-dire, ainsi que la poétesse l'analyse dans *Menschen und Dinge*<sup>378</sup>, au respect fondamental des règles de la nature et des relations entre humains, qui se nourrissent réciproquement – et se trouvent en fait en gestation dès le début du sonnet, avec l'image de la moisson. Que la *volta* soit retardée a néanmoins son importance : elle dit l'ampleur du massacre, malgré l'optimisme progressif de ce sonnet qui va du souhait à l'assertion.

Dans la nouvelle « Wege », où Kaschnitz feuillette les lieux et temps d'un couple de marcheurs qui ressemble à son mari Guido Kaschnitz von Weinberg et elle-même, et les montre dans le paysage de ruines de l'Allemagne de 1944-1945 :

*Wir streifen durch die Vorstädte, an grauen, von Flakspittern  
überstäten, von Bombentrümmern aufgerissenen Wiesen hin. Die  
Straßen waren Feldwege, die sich durch die Ruinen schlängelten,  
bergauf und bergab. Auf den Hügeln wuchsen Buschwindröschen, und  
unter den Hügeln lagen ganze Häuser mit allen ihren Toten noch darin  
(...) [wir] sahen uns in die geistergrünen Gesichter, alles war uns recht,  
wir sprachen von der Zukunft, die Frieden hieß.*<sup>379</sup>

<sup>377</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie*, p.51 (traduction personnelle).

<sup>378</sup> Marie Luise KASCHNITZ, « Von der Natur », dans *Menschen und Dinge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985, pp16-23.

<sup>379</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Die Lange Schatten* (1960), dans *Gesammelte Werke*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1983, p.297 (« Nous rôdions dans les faubourgs, dans des champs gris éventrés par des cratères de bombes et parsemés d'éclats d'obus. Les routes étaient des chemins de terre tortueux qui montaient et descendaient entre les ruines. Des renoncules poussaient sur les collines et sous ces mêmes collines il y avait des maisons entières avec encore tous leurs morts dedans (...) nous regardions nos visages d'un vert spectral, mais tout nous convenait ; nous parlions de l'avenir, et l'avenir c'était la paix. », traduction Pierre FURLAN, dans Marie Luise KASCHNITZ, *L'Oiseau Roc*, Arles, Actes Sud, 1986, pp.184-185).

Cette capacité à voir un avenir de paix radieuse au milieu des dévastations présentes, la renoncule sur la colline et non les maisons emplies de morts en-dessous, est celle qui anime tout un pan de la classe intellectuelle allemande, même au plus fort du désastre : lorsqu'Ernst Jünger, qui en poste à Paris a échappé de peu à la répression du coup d'état du 20 juillet 1944, est témoin des défaites de la Wehrmacht durant l'hiver 1944-45, et de son cortège de destructions, il compose *Der Friede. Ein Wort an die Jugend Europas und an die Jugend der Welt*, un appel vibrant à la paix et à la reconstruction européenne.

Il ne faut pas considérer ce pressentiment d'une paix à venir comme naïveté, non plus qu'exaltation visionnaire : dans « Zukunft », son sonnet justement consacré à l'avenir entrevu au cœur de la tourmente, Kaschnitz souligne le primat de la volonté (« die Wille ») dans la construction de la paix, ainsi que celui de la foi, qui de l'extérieur semble par nature irrationnelle : « Nur geglaubtes läßt sich finden »<sup>380</sup>, seul ce en quoi l'on croit se laisse trouver. La croyance en un avenir pacifique de Kaschnitz et Jünger n'est pas un optimisme béat, mais la force inébranlable de ces Européen-ne-s qui, au plus fort de la guerre, savent que la paix ne s'obtient pas magiquement, mais se construit ; c'est selon ces mots mêmes que Jean Monnet, convaincu dès ses années de Résistance de la nécessité de l'union européenne en vue d'une paix durable, disqualifie l'accusation d'utopisme :

*Est-ce là une utopie ? La réponse est en nous-mêmes. La réalisation dépend de nous, de notre confiance et de nos efforts.*<sup>381</sup>

Cet optimisme est également visible dans l'organisation formelle d'un sonnet comme « Rückkehr », qui se pose comme une consolation sous la guise d'une peinture d'un retour dans la région natale, pour conclure sur une note panthéiste :

*Rückkehr*

Retour chez soi

|

|

*Glaube nicht, der Sommer sei gestorben,  
Weil jeder junge Tag dir alt erscheint;  
Vom Hauch der Trauer jede Frucht verdorben,  
Und dein Gefühl, kaum angeregt, versteint.*

Ne crois pas que l'été soit mort,  
parce que chaque jeune jour te paraît vieux :  
du souffle de la tristesse chaque fruit est moisi  
et ton sentiment, à peine animé, se pétrifie.

*O kehre in das Tal des Ursprungs wieder,  
Das weit geschwungene, daß sich enthülle*

Ô reviens dans le val originel,  
aux vastes courbes, de sorte que se dévoile

<sup>380</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie*, p.49 (traduction personnelle).

<sup>381</sup> MONNET, Jean. *L'Europe unie : de l'utopie à la réalité*. Lausanne, Centre de Recherches Européennes, 1972, p.10.

*Den Strom hinauf, das Waldgebirge nieder,  
Der Zauber seiner unbegrenzten Fülle.*

– en haut le torrent, les monts boisés en bas –  
l'enchantement de son abondance infinie,

*Indes die Trauben dort sich braun umspinnen  
Reift noch die beere tief im Tannendicht ;  
Es scheint der Herbst ein seliges Beginnen,  
Der Abend noch ein Übermaß von Licht.*

Tandis que le grain se file en écheveaux bruns,  
Mûrit encore la baie dans l'épaisseur des sapins ;  
L'automne semble une félicité des débuts,  
le soir une profusion de lumière.

*Und eh du dich im Einzelnen gefunden  
Hat schon das All dich tausendfach gebunden.*

Et avant que tu ne te retrouves seul,  
Déjà le Tout mille fois s'est attaché à toi.<sup>382</sup>

L'image présente dans « umspinnen »<sup>383</sup>, complexe, des grains – d'une céréale – qui se brunissent (« sich ») en se filant (« -spinnen ») autour d'eux-mêmes (« um- ») concilie deux processus distincts : celui du filage, c'est-à-dire tirer un fil unique, une droite, hors d'un amas, et de l'enroulement de ce fil sur lui-même ; bien entendu, il faut y entendre les grains entourant l'épi de leur ordre, visible à l'œil nu, mais le choix du verbe suggère autant l'unicité tirée du désordre, que l'ordre donné à la multiplicité, mouvement double que l'on retrouve au distique final : l'allocutaire laissé seul dans le vallon, à l'inverse du « je » lamartinien recherchant la réclusion, ne se retrouve pas dans la solitude, mais en lien avec le monde entier. Le passage du singulier à la pluralité est encore renforcé par la binarité du distique élisabéthain, rime séparée du reste mais non pas solitaire puisque toute rime est double, et qui vient en fin de sonnet comme le constat panthéiste chez le destinataire du poème.

Ainsi que l'a souligné<sup>384</sup> W.E. Yates, dans les sonnets de Kaschnitz – et Becher – se trouvent certaines des rares occurrences germanophones, après le XVII<sup>ème</sup> siècle, d'un sonnet strictement élisabéthain : ce choix fort, redoublé ici puisque le second sonnet de « Rückkehr » adopte également ce modèle, sert évidemment à renforcer le poids du distique final, qui non seulement conclut la consolation portée par le sonnet, mais lie les deux éléments en tension dès le premier quatrain, l'individu et le tout. La présence à la rime de deux participes passés, courante en poésie allemande, renforce l'effet conclusif de symétrie rimique, puisqu'une seule consonne change de l'un à l'autre.

Ici, c'est bien plus qu'un naïf message d'espoir que Kaschnitz compose grâce à la variante élisabéthaine du sonnet : le caractère double du diptyque correspond à la réunion

<sup>382</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie*, p.43 (traduction personnelle).

<sup>383</sup> verbe signifiant « guiper », procédé de passementerie consistant à enrouler un fil autour d'une torsade, mais dont l'usage éminemment technique laisse en allemand entendre sa composition par la particule « um- » et le verbe « spinnen », bien plus courant, qui signifie « filer ».

<sup>384</sup> YATES, William Edgar. *Tradition in the German Sonnet*. Berne, Peter Lang, 1981, p.70.

des deux éléments séparés en apparence au début du sonnet. La progressivité de la forme permet de faire se joindre ce qui, disjoint, cause le malheur de l'humanité entière, selon la thèse – héritée du romantisme allemand – de Kaschnitz dans son essai de 1945 « Von die Natur ». <sup>385</sup> Le panthéisme final, qui recoupe la dissolution mystique du moi que l'on verra dans « Die Wirklichkeit », est à comparer à celui qui traverse les sonnets de Desnos, qui donne à entendre, dans le second quatrain du dernier sonnet de *Calixto*, un panthéisme bien plus matérialiste que celui de Kaschnitz :

(...)

*Et puis tu rejoindras dans l'oubli tes ancêtres,  
Ô passante ! Et passée avec tant de saisons,  
Tu te perdras dans la planète et ses moissons.  
Ne va pas espérer pourtant un jour, renaître.* <sup>386</sup>

Il est significatif que chez Kaschnitz la forme serve directement, et de façon évidente, une réconciliation du vivant : le sonnet, fût-il composé en temps de guerre, traite de l'aliénation et la perte de sens de l'existence au monde, de manière à proposer un remède au moyen de la remise en ordre – y compris cosmique – que permet sa dynamique formelle.

Roy Fuller participe également de cette foi dans la capacité de la forme à ordonner le monde : si dans *The Middle of a War*, le poète est dans l'ensemble abattu, voire désespéré, par la perspective de la guerre et l'omniprésence des armes, l'usage du sonnet demeure une façon d'encadrer le chaos – humain, lorsqu'il s'agit des soldats dans les camps d'entraînement, ou élémentaire, lorsque l'acier des navires de guerre et leurs canons contraste avec la nature environnante. Cet usage du sonnet pour délimiter les catégorisations rendues caduques par la guerre se trouve illustré dans « Saturday Night in a Sailors' Home » <sup>387</sup> :

*Saturday night in a Sailors' Home*

Samedi soir dans une résidence de marins

*A honeycomb of cabins, boxes, cells,  
To which each man retires alone.  
A snatch of singing, like a groan,  
Broken off quickly. Sour, damp smells.*

Une ruche de cabines, cellules, chambrées,  
Où chaque homme s'isole en se couchant.  
Un éclat de chanson, comme un grognement,  
Se rompt vite. Des odeurs aigres de renfermé.

*The cell is never dark. There are  
The drummings of fluid on enamel.*

La cellule n'est jamais obscure. On entend  
Le tambourinement d'un fluide sur le plaqué.

<sup>385</sup> Marie Luise KASCHNITZ, « Von der Natur », dans *Menschen und Dinge*, pp16-23.

<sup>386</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1225.

<sup>387</sup> FULLER, Roy. *The Middle of a War*. Londres, Hogarth Press, 1942, p.36.

*Behind the separating panel  
The anxious voices speak in prayer:*

*I wish I could be sick and Please  
Shake me at five: God, what an hour  
To wake! The drugs have lost their power:  
Still crawling in the naked light  
Are the obscene realities.  
The coughing goes on all the night.*

Derrière la cloison fine la délimitant,  
Résonnent les prières de voix angoissées :

Si je pouvais être malade et S'il vous plaît  
Attrapez-moi à cinq heures : bon Dieu, quelle heure  
Pour se lever ! Plus d'effet dans les médicaments :  
Dans la lumière crue rampent toujours,  
Bien présentes, les réalités obscènes.  
La toux continue toute la nuit durant.<sup>388</sup>

Ici, en dépit du thème – une soirée, que Fuller raconte dans ses mémoires, dans un hôtel borgne où les cloisons des chambres ne montent pas jusqu'au plafond – la nette séparation, typographique et rimique, entre quatrains et sizain distribue successivement description de l'hôtel, bruits qui y circulent, et répliques de soldats. De manière paradoxale, et comme Desnos dans *Calixto* avec « Tu viens au labyrinthe... », la forme re-compartmente ce qui circule, sans que cela semble volontaire ; peut-être cette relative naïveté formelle explique-t-elle en partie la difficulté à écrire dont Fuller fait souvent part, dans ses mémoires – voire le statut relativement mineur qui est le sien au sein de la poésie anglaise. Fuller y mentionne explicitement, avec sa modestie dépréciative coutumière, ce poème comme un l'un des rares cas où il réussit à organiser le discours propre aux temps de guerre :

*It will seem curious to poets now, as it does to me, that I did not exploit more thoroughly the material life then unfolded, having found one reasonably satisfactory way to do it in the poem referred to, called "Saturday Night in a Sailors' home". This was a simple sonnet in octosyllabics, further democratized by the introduction of a couple of phrases of what was intended a very similitudinous [sic] speech, e.g. "Please shake me at five" – "shake" being the Navy word for rouse from sleep, therefore in frequent use because of the perpetual business of going on watch.<sup>389</sup>*

Non seulement la forme lui permet, comme ici, d'ordonner les forces et discours en présence, mais en employant le sonnet renversé dans « The Bay » ou « The Wood », Fuller accorde à un monde sens-dessus-dessous une forme à l'avenant, qui n'en demeure pas moins strictement réglée. De plus, il existe une sous-tradition de sonnet renversé, née en France –

<sup>388</sup> Roy FULLER, *The Middle of a War*, p.36 (traduction personnelle).

<sup>389</sup> FULLER, Roy. *Vamp till ready, further memoirs*. Londres, London Magazine, 1982, p.152 (« Il semblera étonnant aux poètes d'aujourd'hui, comme cela me le semble à moi, que je n'aie pas exploité plus en profondeur la vie quotidienne qui se dévoilait alors à moi, ayant trouvé une manière raisonnablement satisfaisante de le faire dans ce poème, appelé « Saturday Night in a Sailors' home ». Il s'agissait d'un simple sonnet d'octosyllabes, rendu d'autant plus démocratique par l'introduction d'une paire de phrases d'un discours qui se voulait coller au réel, par ex. « Attrapez-moi à cinq heures », « attraper » étant le mot de la Marine pour dire tirer du sommeil, et donc d'usage fréquent, vue la nécessité continue de tenir les gardes. », traduction personnelle).

Baudelaire, Verlaine – et illustrée en anglais par le plus fameux des *War Poets*, Rupert Brooke. En cela, Fuller demeure disciple de la virtuosité audenienne, disciple modeste pour qui la contrainte permet de continuer à écrire durant les années de guerre :

*What one was after was a Sassoon-like directness, which lack of skill in my case made it difficult to combine with the traditional forms that Auden had, after the experimentalism of the Twenties, rendered pretty well obligatory once more. All the same, I was glad vers libre was out of fashion, for the task of being a "war poet" (by no means a conscious aim: rather the problem of continuing, in the role of serviceman, to write verse at all) might then have been too easily, to superficially achieved.*<sup>390</sup>

Pour cet admirateur d'Auden, les années 1930 sont celles du retour du formalisme, alors même que le sonnet n'y a pas un grand retentissement ; sans doute son point de vue est-il déformé par son engagement marxiste avant la Seconde Guerre mondiale, qui confère à Auden une place primordiale, et peut-être surévaluée.

Quant au Fuller de *A lost Season* qui sert en Afrique en 1942 et 1943, il y déstructure davantage le sonnet, ce qui constitue pourtant toujours un moyen de redonner de l'ordre au désordre de la guerre. Dans « Spring, 1943 », composé de trois sonnets, le dernier vient après deux sonnets où se mêlent érotisme, distance entre les amants, et visions de la savane et de Londres agitée par des rassemblements militants :

3

*Intelligent, fair and strictly moral as  
A heroine of Jane's; here where the hill  
Is in another country and shadows pass  
Like towns, I think of you so civilized still.  
And in that chaos of Europe which surrounds  
Your little calm I see those leaping, rising,  
Almost endangered by the times, the hounds  
Of courage, hawks of vision, and the surprising  
Gazelles of love. And so I run through all  
The virtues, and this hopeless, barbarous space,  
Which sometimes I think the future's self, can fall  
Into its ancient and forgotten place.  
No, I will not believe that human art  
Can fail to make reality its heart.*

3

Fine, radieuse et strictement morale ainsi  
Qu'en un roman de Jane ; ici où chaque butte  
Est un autre pays et que passent des nues  
tentaculaires, je pense à toi, si subtile.  
Et près de ta douceur modeste que l'Europe  
En furie menace, je les vois, bondissants,  
Sauter, les chiens du cœur pourchassés par les temps,  
Les faucons à l'œil lucide, et les antilopes  
Étranges de l'amour. Et je cours donc parmi  
Ces vertus comme à travers ce lieu sans espoir,  
Prémisse du futur j'en viens presque à le croire,  
Qui pourrait retourner en son passé d'oubli.  
Non, je ne penserai pas que l'art des humains  
Manque un jour d'enclorre le réel en son sein.<sup>391</sup>

<sup>390</sup> Roy FULLER, *Vamp till ready, further memoirs*, p.152. (« Le but poursuivi était d'une transivité à la Sassoon, que ma faible compétence rendait difficile, dans mon cas, à combiner avec les formes traditionnelles dont Auden, après des années 1920 très expérimentales, avait ramené la nécessité. Quoiqu'il en soit, j'étais heureux que le *vers libre* ne soit plus à la mode, sans quoi la tâche consistant à devenir « poète de guerre » (non que cela ait représenté un but conscient, mais plutôt un moyen de continuer à écrire des vers, ce qui était un problème, en tant que soldat) en aurait été rendue superficiellement bien trop aisée. », traduction personnelle).

<sup>391</sup> FULLER, Roy. *A lost Season*. Londres, Hogarth Press, 1944, pp.38-39 (traduction personnelle).

Dans le schéma élisabéthain régulier de ce sonnet, la syntaxe est tout d'abord en conformité avec le premier quatrain, avant de déborder du deuxième sur le troisième, où le rejet inaugural commence à brouiller l'articulation du sonnet. Surtout, à ce relatif dérèglement progressif correspond une gradation dans le désordre de l'évocation du monde, qui passe d'un premier quatrain consacré aux dimensions étranges de l'espace africain où le cosmos s'articule mal aux unités humaines – ville, pays – à un deuxième quatrain dépeignant l'aimée comme un îlot de calme au sein du « chaos of Europe », le désordre de l'Europe en guerre, sur lequel se projettent encore des images de la faune, de la vie naturelle ; dans le troisième quatrain, celles-ci disparaissent, et l'univers n'est plus qu'un lieu de barbarie et de désespoir (« hopeless, barbarous space ») qui menace d'envahir tout le champ de vision proleptique du poète. A cette progression vers un désordre cosmique, le sonnet oppose le distique final, de facture tout à fait classique, et qui assène un *credo* esthétique audenesque, de lucidité – pour ne pas dire de réalisme – et de refus de l'idéalisation ou de la croyance en un autre monde que celui où règne la mortalité humaine, qui hante les poèmes de guerre. Mais le poète anglais, engagé dans la marine, ne suit pas la leçon de son modèle en poésie qu'est Auden : celui-ci a fui l'Angleterre à l'ouverture du conflit, et traite le sonnet avec désinvolture rimique en y donnant à voir, dans son étiolement métrique, la chute des valeurs culturelles héritées de l'humanisme, et que la Seconde Guerre mondiale est en train d'emporter.

Plutôt qu'une manière d'employer le sonnet pour reconnaître, assumer le chaos du monde et s'y résoudre comme Auden ou Caproni, avec qui il partage pourtant un constat semblable, le sonnet constitue plutôt pour Roy Fuller un moyen, dans un premier temps, d'attribuer une nouvelle forme au désordre. C'est le cas dans ce poème dont la forme élisabéthaine résout à la fois la micro-séquence formellement – après le sonnet inversé qui le précède – et thématiquement au moyen de l'affirmation du distique final, en même que son propre désordre interne correspond, aux deuxième et troisième quatrains, à celui qui ravage l'Europe.

Ce refus d'accorder tout à fait la forme et la confusion du monde est reconnue à mots couverts par le poète qui, lorsqu'il revient en 1984 sur le séjour kényan qui inspira l'amorce de « Spring 1943 », présente ses incursions dans la savane inquiétante autour de

Nairobi comme de simples promenades : « One never got far enough into the wild: apt symbolism. »<sup>392</sup>

Pour ce poète qui dans ses mémoires ne quitte jamais un point de vue clairement – et consciemment, probablement – petit-bourgeois sur la guerre et ses conditions de vie, et dans ses poèmes met volontiers en avant la naïveté de ses déclarations esthétiques ou de la découverte de l’Afrique que constitue *A lost Season*, ce soin avoué, analysé, de ne pas aller assez loin dans la sauvagerie, couplé à sa déclaration de sagesse formelle, semblent une déclaration d’intentions : la forme poétique est là pour rédimer le chaos du monde, pas pour en imiter les flux.

À cette circulation terrible des forces chez Fuller correspond chez Desnos celle des saisons ou des éléments dans *Calixto*, qui dans le désordre du monde ne cessent de communiquer ou se confondre, comme au premier quatrain du premier sonnet :

*Par les arbres brisée en ténébreuse écume  
La nuit connaît une agonie et sa fureur  
Se transforme en cyclone où la flamme s’allume,  
D’où le vent est absent, où le calme est terreur.*<sup>393</sup>

Le sonnet de *Calixto* est le lieu de la circulation de ces forces ; non l’unique, car Desnos varie les formes de la séquence, mais la conjonction du vers régulier et de la forme brève – des huitains du poème liminaire en particulier – semble la plus à même d’enfermer le désordre du monde, de lui donner une structure, tant ce poème présente une dynamique progressive, à l’instar de la quasi-totalité des sonnets de Desnos

Le recueil entier est marqué par une exigence formelle rigide – ainsi le huitain utilisé dans les longs poèmes, structuré en ABAABACC, et qui constitue avec le sonnet l’un des deux rythmes majeurs du recueil – et M. Murat note<sup>394</sup> que son unique poème en vers libres est peut-être le plus faible, comme si la structure formelle de la voix lyrique nécessitait d’être tendue, pour vibrer dans la tourmente qui la bat.

---

<sup>392</sup>FULLER, Roy. *Home and dry, memoirs III*. Londres, London Magazine, 1984, p.40. (« Sans jamais aller assez loin à l’aventure, ce qui était un symbole approprié. » (traduction personnelle)

<sup>393</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1222.

<sup>394</sup> MURAT, Michel. *Robert Desnos, les grands jours du poète*. Paris, José Corti, 1988, p.171.



## b) Structure des séquences

Cette structure peut également être plus générale, et comprendre la place du sonnet dans le recueil tout entier, y compris dans le cadre d'un parcours allégorique ; l'une des notes de Desnos à propos du recueil, au détour de quelques réflexions sur Góngora, que Desnos admire pour ses sonnets en dépit de ce qui lui semble leur désuétude, est ainsi « L'architecture de l'allégorie ».<sup>395</sup> Et c'est en partie grâce à l'architecture, la structuration des recueils que se joue une forme de sortie de la tourmente de la guerre. Chacune des deux séquences les plus structurées, *Calixto* et *Finisterre*, alternent les sonnets et d'autres types de poèmes, courts ou longs, en vers réguliers ou libres : le sonnet apparaît donc comme un recours parmi d'autres, et s'articule en tant que forme brève, structurée et dynamique par rapport à des formes plus longues et à la structure plus relâchée.

Là où *Contrée* s'achève sur une série de sonnets, entrecoupés de deux poèmes de quatre quatrains et un distique, « La plage » et « Le réveil » dont la forme rappelle le sonnet élisabéthain, les sonnets de *Calixto* sont plus diversement répartis dans le recueil, où ils n'occupent ni la place liminaire ni la place conclusive, mais chez Desnos comme chez bien d'autres sonnettistes – et ce dans la tradition pétrarquienne, puisque le *Canzoniere* comporte des *canzone*, sextines ou ballades, entremêlées à ses sonnets – la forme brève est articulée à la forme longue, dans *Calixto* en particulier. Le recueil alterne poèmes longs et brefs, selon des mètres – de huit à seize syllabes – et des degrés de contrainte formelle – du sonnet au vers libre – différents. L'on peut proposer deux grands modèles à cette organisation : le modèle musical, ou le modèle romanesque.

Le modèle le plus évident de ces longs poèmes en plusieurs parties de formes différentes est musical, à commencer par celui de la cantate. Ses variations et l'existence d'un thème récurrent rendent le modèle pertinent ; néanmoins, on proposera peut-être plus précisément la rhapsodie comme patron le plus juste de ces longs poèmes protéiformes qu'affectionne Desnos, et qu'il pratique déjà dans *Fortunes* par exemple, avec « Siramour » ; avec ses inclusions de thèmes populaires et ses brusques ruptures, la rhapsodie romantique correspond mieux à l'organisation de *Calixto*, où l'irruption de l'argot, l'alternance des registres poétiques et le passage du vers libre au sonnet, et du sonnet à des huitains sur le modèle de l'ode, figurent bien l'hybridité et les brusques décrochements de la rhapsodie.

---

<sup>395</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1230.

Dans l'économie du recueil, cette forme du poème en huitains est aussi importante que le sonnet, auquel elle participe d'ailleurs : elle ouvre et ferme *Calixto*, dont les première et dernière strophes commencent par le vers-clef « À s'endormir à la légère ». Le dernier poème évoque à la fois la fuite finale et la « route buissonnière » qui fait écho à la « belle » initiale, au sens de « se faire la belle », « s'échapper, ainsi qu'aux « taillis » du poème liminaire, dans lesquels on peut se dissimuler. La fuite n'est permise que par le rêve et l'affrontement de la tourmente toujours recommencée, ainsi que la strophe antépénultième du recueil<sup>396</sup> l'indique : « À revivre tous les orages / Pour en être sauvé toujours » ; ce faisant, cette vision de la vie humaine, pas si éloignée du mythe de Sisyphe, associe le salut final à la « pesanteur » du corps roulé et sauvé à la fois « Par la vague même et l'orage ». *Calixto* constitue en cela une leçon de corporéité, et ses sonnets, en dépit de leur connotation renaissante, n'ont que peu à voir avec l'idéalisme pétrarquiste. Ainsi le dernier, « Sur le bord de l'abîme où tu vas disparaître... », s'achève sur un discrédit total de la poésie pure :

*Et le pur mouvement n'émeut plus nul esprit*<sup>397</sup>

Cette leçon, qui est la principale de *Calixto*, est formulée grâce au sonnet : ne suivent que l'évocation en vers libre du mariage mystique et, en huitains, de l'échappée finale, qui participent plus de la dynamique que de la réflexion sur le rôle de l'homme dans la tourmente. La conclusion de *Calixto* est celle d'un éternel retour, que permettent les deux derniers poèmes du recueil, qui composent deux étapes : la liberté onirique de l'amour – pour laquelle Desnos emploie le vers libre, dans « On dit qu'en grand mystère... » – et le combat par la langue, dans le retour au huitain d'octosyllabes qui constitue le fil rouge de la séquence.

À l'inverse, *Contrée*, où prédomine le sonnet et qui s'achève sur cette forme, met en scène directement la linéarité d'une vie humaine. Le premier sonnet, « La Rivière », présente le franchissement d'un fleuve, comme un acte inaugural, et l'entrée dans le monde inspiré de l'idylle de *Contrée*, mais où règnent pesanteur, lassitude, et une soif paradoxale pour cet homme qui vient de franchir un cours d'eau – l'élément liquide joue un rôle étonnant dans le recueil : la cascade liminaire est associée à une blessure, et dans ce sonnet le poète est éprouvé par le désir de ce qu'il avait en abondance au premier vers, comme une allégorie de la vie humaine à la recherche d'un absolu qu'elle perdrait dès sa naissance.

---

<sup>396</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1228.

<sup>397</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1225.

Et le recueil s'achève sur une voix qui s'adresse au lecteur *post mortem* dans « L'épithaphe » (cf II – 3.) comme si la progressivité du sonnet correspondait à celle de l'existence humaine, et la pointe à sa conclusion : le choix du sonnet élisabéthain et son distique final permet à la fois la conclusion – la mort du « je » qui parle au fil du recueil – et le paradoxe, l'ouverture en même temps que la clôture : si « rien ne reste de [son] esprit ni de [son] corps »<sup>398</sup>, qui parle encore, si ce n'est la voix poétique survivant aux deux dimensions de la vie humaine ?

Le sonnet devient la forme-miroir d'une représentation allégorique de la vie, sous le prétexte naïf d'un parcours dans un monde peint à la manière de vignettes d'Épinal, mais signifiant, comme une version naïve et athée du *Pilgrim's Process* de Bunyan ou des romans de chevalerie ; ce n'est sans doute pas un hasard si des deux recueils contenant des sonnets que Desnos compose durant la guerre, *Contrée*, celui qui en contient le plus, est celui d'une progression, d'un cheminement vers la mort, alors que *Calixto*, qui en contient moins, est celui d'un cycle, une rêverie sur les révolutions du « rythme planétaire » liminaire, s'ouvrant et se clôturant sur les mêmes vers.

*The Middle of a War*, à la manière de *Contrée*, se termine également sur un sonnet élisabéthain en forme d'épithaphe, « Troopship », où le marin voit dans les vagues de ports exotiques les mânes d'ancêtres plaintifs :

<i>Troopship</i>	Transport de troupes
<i>Now the fish fly, the multiple skies display Still more astounding patterns, the colours are More brilliant than fluid paint, the grey more grey.</i>	Ici les poissons volent ! Tendus aux cieus divers De trames plus éclatantes, les couleurs sont Plus vives que la peinture, et le gris, plus gris.
<i>At dawn I saw a solitary star Making a wake across the broken sea, Against the heavens swayed a sable spar.</i>	À l'aube j'ai pu voir un astre solitaire Veiller de part en part l'océan fait de bris ; Tranchant le ciel, tanguait un mât d'un noir profond.
<i>The hissing of the deep is silence, the Only noise is our memories.</i>	Le sifflement de l'abysse est silence, et rien D'autre que le son de nos souvenirs.
<i>O far</i>	Au loin
<i>From our desires, at every torrid port, Between the gem-hung velvet of the waves, Our sires and grandsires in the green flesh start,</i>	De nos désirs, dans la torpeur de chaque port, Dans les plis de velours gemmé que fait la houle, Nos aïeux tressaillent dans l'eau verte des morts,

<sup>398</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1175.

*Bend skinny elbows, warn: "We have no graves.  
We passed this way, with good defended ill.  
Our virtue perished, evil is prince there still."*

Pliant leurs bras d'os, disent : « Nul repos pour nous.  
Notre vertu a fait le Mal dans ces pays ;  
Et si elle n'est plus, lui règne encore ici. »<sup>399</sup>

À la manière de la voix de « L'épithaphe » de Desnos, les spectres cadavériques vus par le poète dans les eaux des ports où il fait escale font fonction de mémoire des morts, fussent-ils les Anglais de la colonisation abhorrée par Fuller ; l'autre part de leur alerte, relative à la prédominance du mal dans le monde, sert de contrepoint à la description d'un monde plus haut en couleurs, qui est celui vu par le marin abordant aux mers d'Afrique. Dans le sillage du « Bateau ivre », l'émerveillement cède le pas au retour vers le passé du poète, mais le pessimisme de Fuller surpasse largement l'épuisement rimbaldien ; le sonnet sert ici de *memento mori* moral, en ordonnant la beauté du monde dans un huitain éparpillé, et l'inéluctabilité de la mort dans un sizain compact. La forme poétique permet de redensifier la pensée, de la recentrer, trop émerveillée par le cycle du jour et de la nuit que représentent les six premiers vers qui sont disposés en tercets typographiques, comme pour évoquer un sonnet renversé. Mais l'étude du schéma rimique ne laisse aucun doute : si l'on raboute la rupture « memories. // O far » en un seul vers, on obtient un poème en ABA BCB CBDED'EFF, soit une série de rimes ou assonances (« start / port ») élisabéthaine classique. Le sonnet ainsi obtenu dissimule donc, sous une relative déstructuration, une méditation héritée des poètes de l'âge baroque, qu'évoquent peut-être les « grandsires », ces « aïeux » lointains que voit le poète dans les vagues turquoise des mers du Sud.

Le second recueil de guerre de Roy Fuller, *A lost Season*, n'est pas systématiquement marqué du même pessimisme : ainsi, le cycle de sonnets qui le conclut, « Winter in England », constitue une méditation sur le lien entre le monde et les arts. Au dernier poème de cette série de neuf sonnets, le poète, Maître de marine mais réduit depuis son retour en Angleterre à des tâches administratives, surveille de jeunes soldats destinés à être envoyés au combat, qui devant lui débroussaillent un terrain militaire. Face à cette ultime déception que constitue la guerre – *A lost Season* est le recueil d'une guerre banale, sans

---

<sup>399</sup> Roy FULLER, *The Middle of a War*, p.48 (traduction personnelle ; on a choisi de renforcer l'émerveillement initial, présent dans l'emphase de « astounding » ou « more brilliant », en traduisant la première phrase par une exclamation, qui permet de poser la réaction de Fuller face à la diversité du monde – thème qui sera très présent dans le recueil suivant, qui s'ouvre sur la contemplation des girafes – avant de céder progressivement le pas à la méditation sur les morts et le mal).

danger, passée loin du front – le poète, en position de supériorité ou de commandement symbolique, se demande quel peut être son rôle vis-à-vis des illusions ou des aspirations, guerrières ou sociales, de ses jeunes camarades. C’est bien entendu son propre rôle qui se trouve interrogé là, lui qui a vécu le décentrement extrême que représente l’Afrique dans le recueil ; la conclusion demeure ouverte, fidèle en cela à la tradition de pointe finale du sonnet, et laisse le recueil en suspens sur une interrogation de la position prétendument supérieure du poète :

*Their weakness is the measure of  
My own; their guilt my own inactive past;  
Their stormy future mine, who wish that love  
Could melt the guns, expropriate a caste.  
How, when my only rank is consciousness,  
Can I despise them, far less pity, bless?*<sup>400</sup>

Leur faiblesse permet de prendre la mesure  
De la mienne ; leur faute est mon lâche passé ;  
Et leur futur funeste le mien, qui veux voir  
L’amour voler aux riches, et fondre l’acier.  
Comment moi, conscience politique pour seul titre,  
Puis-je les mépriser, ou bien les plaindre, dîtes ?

La séquence « Winter in England » s’achève donc sur une leçon d’humilité, qui donne le ton à l’ensemble d’un recueil dont l’un des premiers poèmes présentait le poète dans la savane, sous l’œil surhumain de girafes. Il est moins manieur de forces qui le dépassent qu’il n’en est le jouet, et la poésie doit finir par s’effacer devant l’irréductibilité des rapports humains ; c’est également le sens de ce retour du poète parmi ses semblables, qui répond au dépaysement et aux irréductibles différences entre troupes britanniques et coloniales évoquées au début de *A lost Season*. Loin de l’été africain, ce « Winter in England » est celui d’une forme de lucidité froide, et à la parole volontiers longue des poèmes africains correspond le corsetage du sonnet du retour au pays natal.

Cette micro-séquence, à la manière du tryptique de « Spring 1943 », est elle-même constituée en trois temps, imitant cette démarche analytique qui est souvent celle du sonnet, lorsque celui-ci repose sur une dynamique ternaire. « Winter in England » commence par trois sonnets qui présentent une épiphanie, un moment où le monde est vu dans une présence qui le rend particulièrement réel aux sens du poète, mais à chaque fois cette présence est liée à une sublimation par l’art : un morceau pathétique joué à la radio dans un *pub* ; un film plus réel que le cinéma où il est projeté, une réflexion sur la vie spirituelle de Keats comme étant plus essentielle que son parcours biographique, contingent ; enfin, un

<sup>400</sup> Roy FULLER, *A lost Season*, p.59 (traduction personnelle).

aperçu d'une forêt désolée dans la lumière du soir, qui évoque au poète le contraste entre les mots et les images permettant d'évoquer la guerre, et la terrible réalité de celle-ci :

*Beyond the word, the chosen images,  
Painful and moving as they are, I feel  
Unutterably the epoch's tragedies,  
Beside which this scene's cruelties are real  
But hopeless inadequate ; like the pities  
Of living airmen borne above smashed  
[cities.<sup>401</sup>*

Au-delà du monde, des images choisies,  
Émouvantes et dures soient-elles, je sens  
Inarticulables du temps les tragédies  
Face auxquelles l'âpre monde, réel devant  
Moi, reste inapproprié ; comme la pitié  
Pour les ruines d'aviateurs dans leurs  
[bombardiers.

Se contenter de dépeindre la guerre devient ici l'équivalent de la pitié d'un bombardier semant la mort sur le Havre, Dresde ou Tokyo. La deuxième série de trois sonnets de « Winter in England » prend acte de cette impuissance des mots, et évoque plutôt le militantisme du poète, comme une nécessaire réaction face à cette essence du monde tourmentée par la guerre, qui se traduit par une dérégulation de la parole, devenue constats bellicistes de la destruction de villes entières s'affichant la une des journaux, voire vaste mensonge – l'« enormous lie » du racisme ambiant dans le sixième sonnet – toutes dégradations de la parole auxquelles le poète, sympathisant d'extrême-gauche, oppose la figure fantasmatique d'un futur Lénine affublée d'un projet eschatologique :

*The morning sheet emphatically is leaded  
With news of cities gone – and left unread.  
And even as I write this, overhead,  
The bombers fly to Europe. (...)  
Perhaps beside some blue and neutral lake  
Another Lenin sorts the true from fake.<sup>402</sup>*

Les journaux du matin clament avec emphase  
Des villes ne sont plus, mais personne ne lit.  
Et au-dessus de nous, au moment où j'écris,  
Les bombardiers partent pour l'Europe. (...)  
Sur les berges d'un lac neutre, céruléen,  
Un Lénine à venir distingue vrai et feint.

Enfin, le dernier triptyque de la séquence cherche à lier cette méfiance envers une parole que risque d'entacher la corruption du monde en guerre, et l'ambition d'aider à sa réfection : le poète se dégage de la croyance messianique en la révolution, pour interroger plus profondément le pouvoir de la parole poétique, comme dans les vers évoqués plus haut.

Le mouvement du poème traduit ainsi les hésitations du poète, partagé entre son engagement socialiste et des vues plus élitistes, entre son désintérêt envers le monde sensible – c'est sans doute le sens symbolique de l'hiver qui donne son titre à la séquence – entrecoupé seulement de rares épiphanies liées à l'art, et son incroyance dans une capacité de celles-ci à

<sup>401</sup> Roy FULLER, *A lost Season*, p.56 (traduction personnelle).

<sup>402</sup> Roy FULLER, *The Middle of a War*, p.56 (traduction personnelle).

atteindre la transcendance, n'amenant qu'à une perception plus nette de la vérité des êtres et de leurs interactions ; entre le dépaysement africain et le retour en Angleterre ; entre son propre ennui, constant durant le conflit, et la prégnance de la cruauté de la guerre. Fuller lui-même disait douter de cette séquence, ainsi que le rappelle Neil Powell, selon qui Fuller avait d'abord eu des doutes qu'une lettre de 1944 déclare résorbés, avant d'en corriger néanmoins certains sonnets pour l'édition de 1962 de ses *Collected Poems*, puis regrettant ces corrections, et déclarant finalement en 1984 trouver encore l'ensemble difficile à juger, « difficult to judge ». <sup>403</sup>

Cette valse d'hésitations se trouve malgré tout structurée vers une compassion et une humilité réelle, à la fin de la séquence, qui sont celles que Fuller conservera dans la suite de son parcours poétique ; c'est également l'interprétation de N. Powell, selon qui la séquence, en dépit de ses défauts, est d'un « enormous interest, establishing Fuller in his most characteristic futur role as a compassionate yet critical observer of the society around him. For once, agenda-setting seems exactly the appropriate phrase. » <sup>404</sup>

L'art de la structuration du sonnet qui permet de situer le poète face au chaos du monde, et de trouver une forme d'espoir résigné, est probablement ce qui fait encore tout à fait défaut au Fuller de *The Middle of a War*, qui craint encore pour sa vie engagée dans la guerre, séparé de sa femme, et qui dans son sonnet de 1942 « Love, the invaders of your mortal shape... » cède finalement à l'à-quoi-bon :

<i>The balancing of self upon events Becomes irrelevant art, a waste of breath,</i> <sup>405</sup>	L'opposition d'un « je » face aux événements Devient un art futile, un pur gâchis de souffle ;
--	---

C'est justement l'invasion de l'amour, considéré comme allégorie, voire comme *topos*, par des maraudeurs, qui amène à ce constat bien amer. C'est comme si, dans l'une des formes topiques de la poésie amoureuse (que l'on peut reconnaître dans la « mortal shape » du premier vers), l'apparition de la guerre, puissance de mort (les « invaders » de ce même vers) autant que d'éloignement (comme celui, biographique du poète avec sa femme, restée avec leur enfant en Angleterre), empêchait le développement d'un amour que la poésie puisse

---

<sup>403</sup> Roy FULLER, *Home and Dry*, p.94.

<sup>404</sup> POWELL, Neil. *Roy Fuller, Writer and Society*. Manchester, Carcanet, 1995, p.114. (« intérêt considérable, en ce qu'elle installe Fuller dans ce qui sera son rôle le plus caractéristique, où il observe la société plein d'empathie et de critique à la fois. Pour une fois, le terme "programmatisque" semble tout à fait approprié », traduction personnelle.)

<sup>405</sup> Roy FULLER, *The Middle of a War*, p.43 (traduction personnelle).

articuler avec le monde, à la première personne. C'est à cette crise que la fin du séjour africain d'*A Lost Season* esquissera une sortie, en permettant à Fuller de trouver et d'établir l'*ethos* poétique qui lui manquait.

Pierre Emmanuel pousse plus loin encore cette crise, mais pour lui proposer une résolution. L'ensemble du *Poète fou* met en valeur l'action lyrique, vue à la troisième personne bien plus souvent qu'aux première ou deuxième, ce qui indique ainsi que le « je » poétique n'existe qu'en dialogue avec la figure du Poète dément inspirée par Hölderlin : cette action n'est possible qu'au prix qu'au prix de sa dimension christique, donc de la mort de celui-ci.

Le premier poème de la séquence attribue dès son ouverture au lyrisme l'enjeu d'un niveau supérieur de profération :

*Peindre, dans le langage simple aimé des dieux  
dans ta lumière, ô langue seule universelle  
(...)  
Peindre en leur rêve essentiel les choses nues*<sup>406</sup>

Et cet objectif de parole lumineuse n'est atteint au finale que lorsque le poète meurt, ou plutôt épouse la mort qui demeurait en lui latente, ce qui lui permet de l'annuler :

*Quarante ans tu luttas avec l'ombre à tes pieds  
avant de consentir tout entier à la terre,  
tu es sans ombre enfin  
(...) mais à peine  
es-tu couché la face à nu dans le tombeau,  
le rayon confondant vient toucher ta paupière  
éveillant le soleil scellé de l'au-delà*<sup>407</sup>

Quoiqu'aucun de ces deux poèmes, bornes du recueil, ne soit un sonnet – ils sont composés en alexandrins non-rimés, et comptent respectivement dix-huit et vingt-cinq vers – leur rapport avec la forme est intéressant : dans sa variante la plus reconnaissable – ce qui a son importance, comme on va le voir – celle-ci précède directement le dernier, alors qu'elle n'apparaît que cinq poèmes après le premier.

Sans théoriser à outrance le rôle du sonnet dans la séquence, tant il apparaît sous des variantes différentes et à de nombreuses reprises – il n'y a pas de nette progression vers

---

<sup>406</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.379.

<sup>407</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, pp397-398.



la forme, comme chez Montale – on peut néanmoins relever des articulations locales : l'avant-dernier poème, en particulier, relève d'une poétique formelle significative.

XXXV

*Ton cœur par-delà ses bornes  
en pur désir épandu  
de l'innombrable étendu  
brise le vertige morne*

*Dépouille éparse, ton corps ne  
vit que du temps suspendu,  
et ton sang est descendu  
profond dans le sol de corne*

*Cependant l'eau vive emplit  
à travers le long oubli  
les creux de lointaine attente*

*Fasse l'Œil prêt à férir  
jaillir de l'âme latente  
l'heureuse soif de mourir.<sup>408</sup>*

Ce sonnet est nettement conçu comme traditionnel, grâce aux séparations des strophes sur la page, ainsi qu'aux rimes en très classique schéma à la Peletier, très serrées – toutes sauf une sont riches – quoique modernisées, grâce à une variante de rime enjambée, « corps ne / corne », où Emmanuel prend la liberté de rendre atone un « e » prononcé pour arriver à l'heptasyllabe. Ce procédé témoigne de l'influence d'Aragon, qu'Emmanuel connaît et admire<sup>409</sup>, lequel recommande dans « La rime en 1940 », parue d'abord en 1940 dans la revue de Seghers *Poètes casqués*, d'étendre l'enjambement, marqueur de modernité poétique, de la grammaire vers les sonorités, de telle sorte qu'il « ouvre une des possibilités de la rime moderne, varie le sens et le jeu de la rime, le lexique des rimes, (...) rend impossible le déconcertant dictionnaire si comique » et « augmente indéfiniment le nombre des rimes françaises ». <sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.397.

<sup>409</sup> Il lui dédie l'« Hymne à la France » en 1945, ainsi qu'à sa femme, Elsa Triolet, avec qui il fonde un couple dont la renommée dépasse maintenant les milieux littéraires parisiens pour devenir semi-légendaire chez celles et ceux qui s'intéressent à la résistance et son expression artistique, magnifié par le lyrisme résistant et amoureux à la fois de l'auteur des *Yeux d'Elsa*.

<sup>410</sup> ARAGON, Louis. *Le Crève-cœur* (1941), dans *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, 2007, p.731.

Cette brièveté, extrêmement musicale à l'aune de la rime riche, et cet impair du mètre contrastent avec la régularité plus longue de l'alexandrin du dernier sonnet qui suit : Emmanuel articule le court et le long, l'impair et le pair, la musique de fin de vers et celle uniquement interne, dans le passage du pénultième au dernier poème du recueil.

Ce sonnet, où point peu à peu la volonté de dissolution, de dépasser les « bornes » du monde physique forme un parallèle frappant<sup>411</sup> avec Rose Sélavy, que dans « Printemps » Desnos dépeint dans des termes et une distorsion syntaxique liée à la nécessité de la rime semblables (« hors de ces bornes erre »), alors que lui-même entrevoit sa fin venir et compose un dernier poème de résurrection dans le monde, là où Emmanuel dépeint une vie à venir hors du monde : la fonction de ce trente-cinquième poème est justement d'amener la figure du poète fou jusqu'à la mort acceptée, et d'accomplir le sacrifice poétique annoncé par la dédicace à Hölderlin, « très beau martyr du langage », sacrifice qui prend toute sa signification – linguistique et lyrique en même temps que mystique – dans le poème conclusif.

Le sonnet n'a donc pas fonction de résolution lui-même, mais d'y amener, et sa dynamique permet de transcender la vie sortie de ses gonds, de ses « bornes », et de donner un sens à la mortelle « dépouille » de manière à la justifier par l'« heureuse soif de mourir » qui conclut le poème, soif paradoxale dans le contexte de survie qu'est la Seconde Guerre mondiale. Il faut pourtant noter qu'Emmanuel n'est pas un poète combattant attiré par le danger, au contraire d'Aragon demandant à être envoyé le plus près du front en 1940, ou peut-être même d'un Desnos ne prêtant pas garde à taire son opposition publique aux autorités d'occupation, ce qui lui vaut dénonciation et déportation. Ici, le rôle du sonnet est d'amener à l'autre dimension de la parole : « peindre en leur rêve essentiel les choses nues », projet annoncé au premier poème du recueil, et qu'accomplit le dernier.

Montale continue également de croire en l'articulation lyrique, fût-ce dans la mort, du « je » poétique et d'un monde bouleversé par la guerre. Il mettra justement en scène l'opposition entre un officier allemand que ne convainc plus la poésie, et le narrateur, poète

---

<sup>411</sup> Il paraît très improbable que l'un des poètes ait pu avoir connaissance du sonnet de l'autre : « Printemps », composé par Desnos au camp d'internement de Royallieu où il est captif depuis le 20 mars – il a déjà passé un mois à Fresnes – est daté du 6 avril 1944 et n'est pas publié avant 1975, dans *Destinée arbitraire* ; *Le Poète fou* paraît en août 1944, et ce sonnet ne figure pas dans les poèmes repris dans *Memento des vivants* au début de l'année.

résistant, dans le bref récit « La Poesia non esiste »<sup>412</sup> paru dans le *Corriere della Sera* du 5 octobre 1946 en guise de conclusion à son travail du temps de la guerre : chez lui, le travail poétique, couplé à l'action, permet le maintien d'une forme d'espérance par la poésie.

C'est ce dont témoigne, à l'échelle macro-structurale, *Finisterre*, composé durant la guerre comme un recueil à part entière, qui amène résolution, au moyen de la forme, de la menace métaphysique amenée par la guerre. Cette résolution passe par l'affrontement direct avec la mort : là où le poème liminaire, « La Bufera », annonce l'arrivée de la tempête qui s'annonce tout aussi métaphysique que physique, le dernier, le quasi-sonnet « A mia madre », permet de faire face à la fois à la question du deuil – la thématique de la perte étant présente au fil de la séquence – et à celle de l'identité, que posait le deuxième poème de *Finisterre*, « Lungomare » : « Troppo tardi / se vuoi esser te stessa! »<sup>413</sup> : dans « A mia madre », <sup>414</sup> l'évocation de la mère morte<sup>415</sup> aboutit aux deux derniers vers, typographiquement séparés du reste du poème, qui enclosent l'identité de la défunte dans un geste rémanent, probablement de prière – puisqu'il implique les deux mains et le visage – sans qu'il soit possible de déterminer clairement ni ses modalités ni qui l'accomplit ; néanmoins, en ce geste se joue la persistance du souvenir de la défunte :

*e la domanda che tu lasci è anch'essa  
un gesto tuo, all'ombra delle croci.*<sup>416</sup>

Là où le début de la séquence montrait l'identité inaccessible d'une aimée – sans doute Clizia, à qui s'adressent la plupart des poèmes de *La Bufera* – en suspens à cause de la menace de la mort grondant au ciel tempétueux, la fin s'achève sur une identité de l'aimée perdue, la mère morte ici, non retrouvée mais à la mémoire maintenue dans la mort par les vivants.

C'est bien évidemment dans les mots également que le rappel de l'âme enfuie se noue, puisque la prière répond – voire renouvelle, si l'on considère qu'elle répond au geste de

---

<sup>412</sup>MONTALE, Eugenio, « La Poesia non esiste » (1946), dans MONTALE, Eugenio. *Prose e racconti*. Milan, Mondadori, 1995, pp.525-528.

<sup>413</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.7. « Trop tard / si tu veux être toi-même ! » (traduction personnelle)

<sup>414</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.20.

<sup>415</sup> Giuseppina Ricci meurt en novembre 1942, dans les bombardements de la Royal Air Force sur Monterosso où elle s'est réfugiée, Gênes étant un enjeu majeur des combats qui se déplacent sur la côte méditerranéenne, suite à l'invasion de la zone contrôlée par le régime de Vichy par l'Allemagne.

<sup>416</sup>« et la question que tu laisses, elle aussi, /est un geste de toi, à l'ombre des croix » (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis 1916-1980*, p.134)

prière que la mère accomplissait de son vivant et que reproduirait le poète – à une « domanda », une demande potentiellement verbale ; c’est surtout puisque le geste de la probable prière sert à placer la mère dans un « eliso / folto d’anime e voci », « élysée peuplé d’âmes et de voix »<sup>417</sup> : l’évocation gestuelle de la mère lui fait effectivement accéder à une autre dimension de la vie – dont le poème précise pourtant qu’elle n’est pas l’autre-monde, mais bien le monde des vivants – au travers des voix, parmi lesquelles il est difficile de ne pas reconnaître en partie celles que la poésie fait subsister.

Ainsi, avec ces deux vers conclusifs, c’est par la forme poétique – proche du sonnet, comme on va le voir – que se résout en partie l’angoisse matrice du recueil.

Un autre sonnet dédié à une mère morte joue un rôle de résolution, publié pour la première fois par Aragon en janvier 1943, dans le numéro 12 de *Poésie* 43, et repris en 1945 dans *En étrange pays dans mon pays lui-même* :

*Marguerite*

*Ici repose un cœur en tout pareil au temps  
qui meurt à chaque instant de l’instant qui commence  
et qui se consumant de sa propre romance  
ne se tait que pour mieux entendre ce qu’il attend*

*Rien n’a pu l’apaiser jamais ce cœur battant  
qui n’a connu du ciel qu’une longue apparence  
et qui n’aura vécu sur la terre de France  
que juste assez pour croire au retour du printemps*

*Avait-elle épuisé l’eau pure des souffrances  
Sommeil ou retrouvé ses rêves de vingt ans  
Qu’elle s’est endormie avec indifférence*

*qu’elle ne m’attend plus et non plus ne m’entend  
lui murmurer les mots secrets de l’espérance  
ici repose enfin celle que j’aimais tant*<sup>418</sup>

Plus encore que celui de Montale, ce poème semble délicat à analyser : il s’agit réellement de l’épithaphe de Marguerite Toucas, la mère d’Aragon, et ce sonnet est gravé sur sa tombe, à Cahors où elle meurt de maladie en 1942 après s’y être réfugiée durant l’Exode.

---

<sup>417</sup> Traduction Patrice ANGELINI, dans Eugenio MONTALE, *Poèmes choisis 1916-1980*, p.134.

<sup>418</sup> ARAGON, Louis. *En étrange pays dans mon pays lui-même* (1945), dans *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, 2007, p.895.

Ce qu'Olivier Barbarant appelle le plain-chant d'Aragon atteint une dimension rare, celle de la retenue, dans un lyrisme d'une intensité pourtant extrême.

Derrière les *topoi* de l'imaginaire du recueil *En étrange pays dans mon pays lui-même* – le printemps de la Libération espérée, l'évocation patriotique de « la terre de France », le paradoxe renaissant de mourir « chaque instant en chaque instant qui commence » – la concision, rare chez Aragon, de la forme, le retour lancinant des deux mêmes rimes – retour renforcé par leur proximité extrême, puisque masculine et féminine sont fondées sur le même son vocalique, la nasale [ã] – ainsi que la fin poignante plutôt que pointe, tout concourt à ancrer ce sonnet dans le domaine de l'intime.

Bien entendu, Aragon allie en permanence à un investissement extrême du « je » poétique dans son propos, un sens aigu de la construction – pour ne pas parler de stratégie politique – de sa figure de poète, pour le meilleur – la provocation du *Mouvement automatique*, *Le Roman inachevé* et sa revisitation d'une vie préfigurant les stratégies d'écriture de soi de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle – ou pour le pire – *Hourra l'Oural* et sa terrible ode au Guépéou. Hervé Bismuth a évoqué<sup>419</sup> les apparitions de cette figure de mère tout au fil de l'œuvre d'Aragon, placées sous le signe des stratégies de glissement fictionnel que le poète nomme « mentir-vrai », et qui donneront ce nom à un recueil de nouvelles en 1964.

Ici, le rôle précis du sonnet « Marguerite » est de clore un triptyque intitulé « Le domaine privé », où il faut entendre moins la propriété coupée du reste du monde que la plongée dans l'intime, et qui est consacré aux relations entretenues avec sa mère, placées sous le signe du secret, et du gâchis : le premier poème, « Le mot », évoque l'atmosphère de fiction familiale dans laquelle grandit le petit Louis, fils du préfet de police Andrieux, et tenu d'appeler sœur sa très jeune mère, mère sa grand-mère, et parrain – ou tuteur – son père, tandis que le deuxième constitue une plongée dans la vie, devinée, créée ou recréée de Marguerite Toucas, et d'un amour possible, que sa situation familiale l'a poussée à refuser.<sup>420</sup>

« Marguerite » se pose alors en conclusion : là où « Le mot » commençait sur l'évocation anaphorique d'un « mot » mystérieux qu'il était impossible de prononcer – celui de « mère », qui clôt le poème – le sonnet achève le triptyque sur l'amour entre la mère et le

---

<sup>419</sup> Hervé BISMUTH, « La Marguerite d'Aragon, muse, mère et Sainte Vierge. » *Collection Filiations*, n°3 / *Le créateur et ses figures parentales*, 3 mars 2014. Disponible en ligne : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=839> ISSN - 2110-5855 (dernière consultation le 23 juillet 2017).

<sup>420</sup> Voir la notice et les notes au triptyque par Marie-Thérèse EYCHART, dans Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, pp1514-1516.

fils, empêché dans le premier pan et empêchant dans son second. Le sonnet sert ici à ordonner le désordre non pas du monde, mais du passé et de l'intériorité lyrique, qui ressurgissent d'autant plus crûment dans ce contexte de désordre et de péril qui caractérisent la vie clandestine d'Aragon sous l'Occupation, qui vit sous de fausses identités dans un écho cruel du mensonge familial de son enfance.

Le sonnet, qui conclut « Le domaine privé », cherche à rendre sa valeur aux mots qui risquent de se trouver dévoyés par le conflit et la répression vichyste : le lyrisme intime reste lié au contexte de la guerre, sans que la circonstance ne transforme nullement le sonnet en poème de circonstances, au sens péjoratif du terme. Et là où Montale, rallongeant la forme du sonnet, laisse planer une ambiguïté sur la survie de la mère, dans les mots ou dans les cœurs, Aragon n'emploie une variante hyper-classique, au sens d'hyper-correction, que pour la saturer d'euphémismes signifiant la perte, dont la douceur amère qu'ils impliquent (« endormie avec indifférence », « repose enfin ») semble aussi indépassable que le retour lancinant de deux rimes à la finale vocalique identique, et de l'homophone [tã] à la fin des premier et dernier vers.

## II – 2. Torsions et déstructurations

Il ne faut pourtant pas considérer naïvement que ce recours au sonnet constitue un simple retour en arrière, une régression, chez celui que Breton considérait comme le héros du surréalisme ou le principal des modernistes italiens. Au-delà de l'usage du sonnet comme lieu d'une expérience, catalyseur de pétrarquisme ou de gongorisme, les poètes jouent chacun de manière très différente sur la déstructuration partielle de la forme.

Lorsqu'il jette son dévolu sur la forme, Montale ne se contente pas d'opérer un retour à un lyrisme dolcestilnovesque comme le fait Betocchi ou, dans une moindre mesure, Aragon ; dans l'« esperienza » qu'il dit « petrarchesca » qui se joue dans le sonnet de *Finisterre*, c'est bien l'aspect expérimental qui importe le plus. À la manière de Caproni, Montale y livre des sonnets composés tout d'un bloc typographique – le cas limite d'« A mia madre » excepté – mais dotés de schémas de rimes encore perceptibles. Ils tendraient vers un apparent classicisme, n'étaient leur disposition élisabéthaine – les quatre sonnets de *Finisterre* se subdivisent tous en trois quatrains suivis d'un distique – et par un rapport assez libre à la rime : si l'on considère « Gli Orecchini », se côtoient rime au sens strict (« traccia / scaccia »), assonance de la tonique seule (« nerofumo / barlumi », « folle / molli »), et surtout une profusion de rimes hypermètres : « fuggo / struggono », « contano / impronta » et le distique final « squallide / coralli », où l'effet de clôture rimique voulue par la forme élisabéthaine se trouve fortement atténué. Déjà pratiquées par Montale dans ses traductions de Shakespeare, ces rimes imparfaites s'inscrivent dans le mouvement général de la poésie européenne depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de Hopkins à Verlaine ou Pascoli.

C'est d'ailleurs dans ce mouvement, quoique plus timidement, que s'inscrit Fuller, qui, s'il respecte la qualité des rimes, commence après des premiers sonnets bien timides à accorder dans « Spring 1943 » aux brusques enjambements ou contre-rejets (« Hazards / Of war », « of / The oppressed » ou « all / The virtues » à la rime) le même genre de valeur qu'Aragon dans sa « Petite suite sans fil » ; il donne également à entendre, dans ce triptyque traitant entre autres de l'éloignement d'avec l'aimée, la rupture des communications entre les humains, en temps de guerre, au moyen du dérèglement sonore de la forme où la butée de la rime perd son statut de repère. Dans « September 3rd, 1943 », il pousse plus loin la

déstructuration, jusqu'à laisser se déliter le système de rimes, qui disparaît à peu près aux derniers vers. C'est comme si l'apprentissage de la guerre représentait pour lui l'apprentissage de l'affaissement du degré de contrainte, qui diminue encore sensiblement dans la séquence de sonnets « Winter in England », où la régularité rimique côtoie des rimes orphelines au sein des mêmes poèmes de retour aux tâches administratives – et qui s'achève, de manière tout à fait appropriée, sur un distique à l'élisabéthaine, qui conclut avec la tradition anglaise la séquence déstructurée de ce retour dessillé au pays natal : le poète en est revenu au même point, mais il n'est plus le même.

Pour en revenir aux sonnets montaliens, ils s'avèrent surtout déformés par la syntaxe, en particulier grâce à son usage d'une longue phrase, enflée jusqu'à la démesure par une énumération paratactique comme dans les neuf premiers vers de « Nel sonno », ou d'une multiplication des ensembles syntaxiques couplés à des rejets et contre-rejets qui font tout à fait perdre la mesure du rapport entre vers et syntaxe, comme dans le deuxième quatrain de « Gli Orecchini ».

Pourtant, il ne faut pas considérer que les sonnets de *Finisterre* constituent de simples déstructurations du patron formel ; considéré intégralement, un sonnet comme « Gli Orecchini » montre bien qu'une cohérence subsiste dans la dynamique des quatrains et du sizain :

*Gli orecchini*

*Non serba ombra di voli il nerofumo  
della spera. (E del tuo non è più traccia).  
È passata la spugna che i barlumi  
indifesi dal cerchio d'oro scaccia.  
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio  
che ti rapisce vi cercavo; fuggo  
l'iddia che non s'incarna, i desideri  
porto fin che al tuo lampo non si struggono.  
Ronzano elitre fuori, ronza il folle  
mortorio e sa che due vite non contano.  
Nella cornice tornano le molli  
meduse della sera. La tua impronta  
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide  
mani, travolte, fermano i coralli.*

Les boucles d'oreille

Le tain du miroir ne garde pas ombre  
des vols. (Et du tien plus aucune trace.)  
L'éponge a passé qui chasse  
du cercle d'or les lueurs sans défense.  
J'y cherchais tes pierres, tes coraux, la loi  
qui t'enlève, impérieuse ; je fuis  
la déesse qui ne s'incarne pas, je porte  
mes désirs jusqu'à ce que ton éclair les consume.  
Dehors bourdonnent les élytres, bourdonne l'insensé  
rite funèbre, il sait que deux vies ne comptent pas.  
Dans le cadre reviennent les molles  
méduses du soir. Ton empreinte  
viendra d'en bas : où blêmes, à tes lobes  
des mains qui se tordent fixent les coraux.<sup>421</sup>

<sup>421</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.11 (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis 1916-1980*, pp127-128).



Le sonnet montalien peut donc n'être déstructuré qu'en apparence ; la déformation joue en fait dans des progressions subtiles, que Pasolini a très finement analysé dans sa lecture de la dynamique récurrente des poèmes du recueil :

*Ne La bufera la situazione, o composizione di tempo e luogo, consiste in un elenco iniziale dei fenomeni ispiratori: elenco fitto, accalcato (...) fino all'eccesso (...). All'elenco, che già provvede da sé a deformarsi nel tono delle metafore e della cadenza sintattico e metrica, succede la vera e propria assunzione sul piano simbolico di quei dati occasionali : il loro disfacimento nei dati metafisici.<sup>422</sup>*

Cette progression du trivial au métaphysique prend des tours plus nuancés dans les quatre sonnets de *La bufera e altro* ; l'exemple le plus frappant est « Nel sonno » :

*Nel sonno*

*Il canto delle strigi, quando un'iride  
con intermessi palpiti si stinge,  
i gemiti e i sospiri  
di gioventù, l'errore che recinge  
le tempie e il vago orror dei cedri smossi  
dall'urto della notte – tutto questo  
può ritornarmi, traboccar dai fossi,  
rompere dai condotti, farmi desto  
alla tua voce. Punge il suono d'una  
giga crudele, l'avversario chiude  
la celata sul viso. Entra la luna  
d'amaranto nei chiusi occhi, è una nube  
che gonfia ; e quando il sonno la trasporta  
più in fondo, è ancora sangue oltre la morte.*

Sommeil

Le cri des effraies, lorsqu'un arc-en-ciel  
en palpitant pâlit,  
les gémissements, les soupirs  
de jeunesse, l'erreur qui enserme  
les tempes et la vague horreur des cèdres ébranlés  
par le choc de la nuit – tout cela  
me peut revenir, déborder des fossés,  
jaillir des conduites, m'éveiller  
à ta voix. Poignant monte le son  
d'une gigue cruelle, l'adversaire abaisse  
la visière de son casque. La lune d'amarante  
entre dans les yeux fermés, c'est une nuée,  
elle grandit ; et quand le sommeil la fait pénétrer  
plus au fond, elle est encore sang au-delà de la mort.<sup>423</sup>

Ici, les données concrètes de la liste initiale ne sont pas simplement triviales, mais constituent déjà un embrayeur vers l'irréel en ce qu'ils sont surchargés symboliquement de connotations psychopompes : l'arc-en-ciel, chemin mythologique vers l'Olympe, s'éteint comme pour lancer la liste sur une impossibilité de transcendance, et les chants des stryges appellent des « gemiti e sospiri » relatifs non au présent mais au souvenir ; quant à ces stryges

<sup>422</sup> Pier Paolo PASOLINI, *Passione e ideologia* (1960), repris dans PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1. Milan, Mondadori, 1999, p. 1027. « Dans *La bufera*, la situation, ou composition, du temps et du lieu, consiste en une liste initiale de phénomènes inspiratoires : liste dense, resserrée (...) jusqu'au trop-plein. A cette liste, qui comme elle enfle tend à se déformer sous l'influence de la métaphore et des cadences métriques et syntaxiques, succède la véritable ascension sur le plan symbolique de ces données triviales, et leur chute vers un statut métaphysique. » (traduction personnelle)

<sup>423</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.9 (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis*, p.127)

mêmes, il n'est pas innocent que Montale ait choisi d'employer le terme relatif à la créature légendaire de l'Antiquité romaine plutôt qu'aux simples chouettes : le cadre posé par cette énumération se situe clairement dans une dimension au merveilleux inquiétant. Tout comme Emmanuel employait les « oiseaux morts » pour montrer comment le ciel, et les morts, pesaient sur la terre jusqu'à se confondre avec elle, Montale a recours à cette image – oiseaux de mort, plutôt qu'oiseaux morts – pour montrer comment le lien entre les mondes s'abolit, durant la nuit. Enfin, ce sont deux données abstraites et profondément subjectives, l'erreur, puis son paronyme l'horreur – d'une vision cauchemardesque – qui terminent cette énumération initiale.

La suite du sonnet consiste en une progression heurtée : aux visions succèdent une évocation de leurs effets sur le poète (vers 6 à 9), puis un retour aux visions qui semblent cette fois-ci posséder une valeur allégorique obscure – avec l'apparition non d'éléments désincarnés, mais au contraire d'une adversité elle aussi adossée à un fond mythique : instrument de musique à qui personnification ou métonymie *in absentia* confèrent une cruauté d'antagoniste, et adversaire fermant la visière de son heaume comme en un tournoi : ici, la tempête n'est plus un simple désordre du monde, mais semble s'incarner dans des comportements humains. Assez paradoxalement, ces vers lancent bel et bien la transfiguration métaphysique dont parle Pasolini, mais tout en visant, sémantiquement, à la raccorder à une donnée plus aisée à appréhender, et derrière laquelle on peut sans doute discerner une évocation voilée du fascisme, qu'attaquait déjà l'épigramme en français du poème « La tempête », qui donne son ton et son nom à ce recueil publié en Suisse pour raisons de censure. Et la progression vers une dimension métaphysique – la lune couleur de sang, qui n'a sans doute plus grand-chose à voir avec la perception sensuelle du monde puisqu'elle éclaire même à travers les paupières fermées – qui aboutit à une réflexion sur la mort en pointe achève cette progression cahoteuse, qui dans un sonnet comme « Nel sonno » l'emporte sur l'habituelle dynamique binaire ou ternaire de la forme. En effet, si d'un point de vue syntaxique le poème est composé de deux phrases, trois en comptant l'ensemble après le tiret du vers 6, la répartition herméneutique tendrait vers les quatre ensembles évoqués plus haut – énumération de visions, effets sur le poète, enclenchement de la dimension allégorique, allégorie finale et progressive de la lune – lesquels se révéleraient particulièrement chevauchants, au moyen des enjambements, et inégaux d'un point de

dynamique globale, selon une division 5,75 + 2,75 + 2 + 3,5 très loin d'un hypothétique rythme quaternaire de sonnet élisabéthain.

La progression de ce sonnet en est donc non seulement heurtée, mais ses composantes sont outrées et déséquilibrées, jusqu'à l'hypertrophie ; dans *Finisterre*, recueil hanté par la mort et la dérélition des conventions, sans doute n'est-ce pas un hasard que Montale a choisi la forme du sonnet pour donner à entendre ces bouleversements harmoniques. Ce dérèglement généralisé, enfermé au sein de la forme dense et progressive du sonnet, vaut évidemment pour sa valeur imitative de la nuit grouillante d'horreurs ; elle aboutit, au distique final, à une échappée de l'esprit au-delà des limites censément étanches entre vie et mort, puisque le sommeil titulaire est celui qui fait passer aux éléments du réel – la « luna d'amaranto », lune d'amarante des nuits de cauchemar – la frontière entre le monde des vivants et des morts. Cette translation a lieu dans le sang de l'homme ou du poète, comme si c'était en son corps même que se brouillaient les limites : la fluidité du sang, au sein du corps strictement délimité de l'humain, évoque alors le dérèglement de la syntaxe au sein des quatorze vers bien définis du sonnet.

La thématique du sommeil nocturne qui, brouillant les limites garantes du fonctionnement rationnel du monde, ouvre au déchaînement de la monstruosité, n'est certes pas nouvelle, relevant d'une tradition ancienne – on pense à « Un corbeau devant moi croasse », de Théophile de Viau – et partiellement reprise par le modernisme et le surréalisme au XX<sup>e</sup> siècle. À ce *topos* du monde renversé correspond, chez Fuller, le sonnet renversé, tentative directe de traduire le désordre du monde jusque dans la forme du sonnet : deux poèmes consécutifs de *The Middle of a War*, « The Bay » et « The Wood », sont directement composés en un sizain suivi d'un huitain – alors que dans le deuxième sonnet de « Spring, 1943 », dans *A lost Season*, le renversement du sonnet est rendu moins évident par son inclusion entre deux sonnets réguliers, et par sa disposition en un sol bloc sur la page.

« The Bay » présente ainsi le contraste entre le paysage lunaire d'une baie au sizain, et l'irruption de la guerre dans ce cadre naturel au huitain :

## The Bay

## La Baie

*The semi-circular and lunar bay  
Where the grey stone fall to untidily  
The grey volcanic waves: no man, no tree,  
Break the cold greenness of the bitten lea –  
The scene the orator of memory  
Already knew: forbore till now to say.*

*But on the hill the gun's black twig, the moan  
Of the convoy home from seas instinct with steel,  
The hidden spies. The bomber's slanting keel  
As slowly it takes the wind – all these remain  
Unwished, undreamed, unknown. They are the days,  
The escaping seconds, terrible and real,  
Through which I live; which memory will seal  
To keep and smear for ever future bays.*

Dans le demi-croissant de lune qu'est la baie,  
Les pierres grises viennent confusément choir  
Dans le magma gris des vagues ; nul arbre ou nul homme  
Ne coupent les sillons verts et froids de ces schorres  
– Ce tableau, le metteur en scène de mémoire  
Le connaissait déjà, sans vouloir en parler.

Mais au sommet la tige noire du canon,  
La plainte d'armadas retour des mers d'acier  
les espions camouflés ; la quille cuirassée  
Quand le torpilleur vire au vent – tout cela, non,  
Ni souhaité, ni rêvé, ni su. De ces journées,  
Ces secondes en fuite, horribles et réelles,  
Ma vie est faite ici ; ma mémoire les cèle,  
À part, pour les répandre un jour sur d'autres baies.<sup>424</sup>

À l'inverse de Montale, Fuller oppose la pureté du rêve – associé au souhait, et au connaissable – à la réalité de la guerre : il n'est pas manifestation de l'inconscient morbide, mais évasion du quotidien mortifère.

La réflexion sur le rapport de souillure ou d'indifférence entre le monde naturel et l'horreur de l'activité humaine rappelle « Spring Offensive », de Wilfried Owen, ou « Le Dormeur du Val » ; en dépit du renversement du sonnet, son usage demeure très classique, de dynamique ternaire en deux grands mouvements conclus par une pointe – ici la volonté du poète de conserver mémoire de l'horreur du conflit – et emploie un schéma de rimes ou d'assonances continental en ABCCBA DEEDFGGF, rare mais peu expérimental – il ne s'agit que de deux quatrains sur quatre rimes embrassées, et d'un sizain dit « inversé », ou en miroir, tel qu'il apparaît dans la *Vita Nuova*, par exemple, où Max Jasinski le dénombre<sup>425</sup> sept fois dans les vingt-six sonnets du recueil. Le retour du dernier vers du sonnet à la « bay » titulaire, et le passage au pluriel du mot-rime, fait songer au procédé du sonnet serpentin ; néanmoins, le pluriel lance plutôt l'idée de potentiel, et ouvre le sonnet sémantiquement autant qu'il le referme lexicalement, ce qui correspond assez à ce qu'est une baie, refermée sur elle-même et ouverte vers le large à la fois.

L'autre sonnet renversé de Fuller, « The Wood », donne à voir une autre invasion, proche de « Nel Sonno » : celle du monde rationnel par des esprits d'apparence maléfique. Le

<sup>424</sup> FULLER, Roy. *The Middle of a War*. Londres, Hogarth Press, 1942, p.28 (traduction personnelle).

<sup>425</sup> JASINSKI, Max. *Histoire du sonnet en France* (1903). Genève, Slatkine reprints, 1970, p.29.

poème est plus confus – et ne figure pas dans la sélection pourtant généreuse des *New and Collected Poems* de 1985 – mais on y discerne la distinction entre le monde merveilleux – et sinistre – de la forêt au sizain, et celui des humains au huitain, jusqu’à l’avancée finale de la forêt dans celui-ci, dans une réminiscence potentielle de *Macbeth* où le roi écossais voit venir à lui la forêt de Birnam, également rappelée avec tout l’imaginaire du monde renversé dans les « cedri smossi » de « Nel sonno ».

Toutefois, c’est plutôt une référence picturale qui, probablement, sous-tend ce sonnet : la gravure célèbre de Goya « El sueño de la razón produce monstruos », quarante-troisième des *Caprichios*, où la figure de l’artiste assoupi est encerclée de volatiles nocturnes, au premier rang desquels une chouette gigantesque et effrayante telle les « strigi », ces oiseaux suceurs de sang de la mythologie romaine.



Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799.  
New York Metropolitan Museum of Art  
Domaine public, mise en ligne [FAF4YL0zP9cjHg](https://www.metmuseum.org/art/collection/object/FAF4YL0zP9cjHg) at Google Cultural Institute.

Montale choisit, pour ce poème qui tire parti des visions effrayantes reçues durant le sommeil, de déformer monstrueusement la forme poétique que la Renaissance avait pu associer au *logos* ; le sommeil de la raison qui recouvre l'Europe, plongée dans la nuit de la Seconde Guerre mondiale, produit effectivement de tels monstres – que cette forme de sonnet devenu monstrueux incarne textuellement, et qui tranche avec les entorses timides que fait subir Fuller à la forme, durant une période dont il avoue modestement qu'il n'y envisageait aucun bouleversement rimique : « *no bold Yeatsian changing of rhyme schemes for me in these days* ». <sup>426</sup> Il faudra attendre « Winter in England » pour que Roy Fuller, de retour de navigation, s'autorise à bouleverser le schéma rimique du sonnet.

Il est tentant de voir en l'expérience directe de la guerre, ou de la mort, un catalyseur de bouleversements formels : Marie Luise Kaschnitz, personnellement très épargnée par la guerre, conserve des dispositions typographiques systématiquement en [4+4+3+3] et des schémas rimiques dans l'ensemble courants : quatrains de croisées sur deux ou quatre rimes, sizain italien ou français, ainsi que quelques cas, on le verra significatifs, de conclusions par un distique élisabéthain, ou par un schéma EFE FGG.

Des schémas plus rares, sans être révolutionnaires, figurent également dans ses poèmes des années de guerre : « Die Ewigkeit », avec son alternance de quatrains en rimes croisées puis embrassées, et son sizain au schéma EFG GFE ; « Nach dem Hochwasser », avec ses trois distiques plats EEF FGG ; « Zukunft » ou « Geduld », avec leurs tercets asymétriques, EFE GGF ; l'ensemble témoigne à la fois de la variété des formes employées par Kaschnitz, de sa relative liberté à l'égard de la forme, en même temps que de son conservatisme global : sa gamme formelle est rendue ample par la présence de traditions différentes, et elle inclut l'asymétrie, mais le choix de systématiquement ordonner ses sonnets en quatre strophes et celui de maintenir des schémas rimiques cohérents, et étanches dans les quatrains, s'accorde avec son projet d'ordonner le chaos au moyen de la forme, qui « *schafft schon Ordnung, selbst wenn das Chaos sein Gegenstand ist.* » <sup>427</sup>

---

<sup>426</sup>Roy FULLER, *Vamp till ready, further memoirs*, p.152 (« pas de changement audacieux des rimes à la Yeats, pour moi, à l'époque » ; traduction personnelle).

<sup>427</sup> Marie Luise KASCHNITZ, « Vom Wortschatz der Poesie », p.540 (« bientôt atteint un ordre, même si son sujet est le chaos », traduction personnelle).

À l'inverse, Pierre Emmanuel joue considérablement avec les possibilités de la forme : dans les treize sonnets, ou poèmes de quatorze vers, que compte *Le Poète fou*, la variation formelle est importante :

	<b>Rimé (ou assonancé)</b>	<b>éparsement rimé</b>	<b>non-rimé</b>
<b>quatre strophes [4+4+3+3]</b>	<b>6</b> (VI – XIX – XXVII – XXX – XXXIII – XXXV)	<b>3</b> (II – XV)	
<b>huitain et sizain</b>		<b>2</b> (VII – XXV)	
<b>monobloc</b> <sup>428</sup>			<b>6</b> (II – XIII – XVII – XX – XXIX – XXIII)
<b>autres schémas</b>		<b>2</b> (VIII, en [11+3] vers ; XXII, en [4,5+2,5+4+3] <sup>429</sup> vers)	<b>1</b> (XXIII, quasi- monobloc : [13,5+0,5])

Ce tableau – auquel on pourrait ajouter quatre poèmes de quinze vers, dont certains font fortement songer au sonnet, tel le XXIV composé en [9+6] – montre à la fois la diversité des options choisies par Emmanuel – aucun des sonnets en [4+4+4+3] n'est rimé selon le même schéma – en même temps que son relatif classicisme, aucun poème monobloc n'étant rimé, et aucun sonnet de quatre strophes ne l'étant absolument pas : le poète ne dérègle pas l'aspect sonore dans le cadre visuel du sonnet traditionnel.

Son entreprise n'en compte pas moins parmi les plus expérimentales du corpus : outre les poèmes de quinze vers, dont on voit l'équivalent chez Montale, son oblitération plus ou moins totale de la rime, son jeu sur la scission du vers (cf note au poème XXII) et la pluralité

<sup>428</sup> On adapte ici l'italien « monoblocco » employé par Caproni pour qualifier ses sonnets des années de guerre.

<sup>429</sup> Ce que l'on compte ici comme demi-vers est une paire de vers, dont le second commence typographiquement là où s'achève le premier, donnant l'impression non d'un passage au vers au suivant, mais d'un décrochement vertical dans une unité horizontale, tel dans le XXII :

*de cadavre vêtu sur la dalle  
Ils ont froid,*

des schémas employés témoignent de sa volonté non seulement de faire entrer dans son recueil des variations formelles sur le désordre – là où Kaschnitz traite du chaos dans un ordre maintenu – mais de les mettre en tension avec l'ordre, d'où la juxtaposition de poèmes à la sonneticité discutable à d'autres qui le sont indéniablement ; ce n'est pas un hasard si « Ton cœur par-delà ses bornes... », le dernier sonnet du recueil, déjà évoqué plus haut, adopte le schéma rimique le plus classique, alors que la résolution de la séquence thématise l'arrivée de la parole poétique à son paroxysme : en dépit du chaos qu'il fait entrer dans sa microstructure, Emmanuel emploie le sonnet pour parvenir à un ordre macrostructural.

Chez Desnos, les torsions appliquées à la forme relèvent moins de déformations structurelles, tant les sonnets de *Calixto* sont composés sur des patrons rimiques classiques : de deux rimes dans le huitain, avec un sizain à la Marot pour « L'aube à la fin s'enfuit... », « Que fureur soit ton cri ! », « Tu viens au labyrinthe... » ou « Sur le bord de l'abîme... » ; patron pétrarquien au huitain de croisées pour « Par les arbres brisée... ». et français pour le premier sonnet, qui lie cosmos et tortures :

*Dans l'allée où la nuit s'épaissit sous les chênes  
Le pas lent d'un cheval retentit et, parfois  
S'attarde. Un son de cor s'efface dans la plaine  
Et les arbres jumeaux grincent de tous leur bois*

*Comme le brodequin qu'aux mises en géhenne  
On serrait sur le pied d'un captif aux abois.  
Chambre ardente, réveils quand les hommes de peine  
Chargent douze fusils pour outrager les lois.*

*Dans l'allée, à travers les feuilles de Septembre,  
Je vois briller des noeuds d'étoiles à tes membres  
Comme des feux de quart sur le pont des bateaux.*

*J'entends chanter un chant de meurtre et de torture  
Par la coque et la barre et le bruit des mâtures  
Imite un brodequin faisant craquer des os.<sup>430</sup>*

Ce sonnet est un bon exemple de ce que proposei Olivier Barbarant<sup>431</sup> au sujet du sonnet de Desnos : la forme, suivant l'exemple nervalien du délire poétique, articule des

---

<sup>430</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1221.

<sup>431</sup> Olivier BARBARANT, « La Rime en 1943 », dans *Desnos pour l'an 2000, colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris, Gallimard, 2000, pp. 245.



strophes très indépendantes les unes des autres plutôt que de déplier une syntaxe sur la totalité du sonnet, cette tension vers l'éclatement n'est que rarement perceptible du point de vue sémantique, où l'allégorie ou le parcours des métaphores constituent un cheminement cohérent ; par ailleurs, le modèle du sonnet en une, ou deux phrases est caduc depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, et Desnos ne l'emploie guère dans ses sonnets surréalistes : la Guerre est bel et bien l'occasion d'un retour à une poétique renaissante. La forme sert visiblement à donner un ordre au chaos, dans ce sonnet consacré aux fusillades et à la torture des « brodequins » : la *volta* ordonne le regard du poète, qui passe de la terre au ciel, tous deux emplis de souffrance et de tortures, comme par contamination – mais le mythe de Calixto, comme beaucoup des *Métamorphoses* ovidiennes, est celui d'une transfiguration de la douleur : Desnos choisit de montrer qu'elle se perpétue, stellaire, aux yeux du poète.

O. Barbarant et A. Chevrier suggèrent une hypothèse biographique, voulant que la forme permette un recentrement, chez Desnos que tout son parcours littéraire caractérise du côté de la dispersion ou de la fragmentation du « je » poétique, des expériences narcoleptiques de 1922 aux contrepèteries de *Corps et biens* ou aux variations formelles de « The Night of Loveless Nights » en passant par les poèmes forcés de la disette poétique de 1936-1938, ou le travail sur l'aberration des rêves<sup>432</sup>. Ce certain classicisme, qui le rapproche de Kaschnitz, cette prédilection pour une ponctuation forte en fin de strophe séparées par des blancs-ci seraient plutôt signes d'une capacité du sonnet à donner un moule à la parole poétique qui se dispersait à la fin des années 1930, à diriger les mots alors que pour la poésie des pays occupés se fait plus pressante la nécessité d'avoir un but effectif.

Dans *Calixto*, la déformation a plutôt lieu dans l'usage de l'argot, contrepoint très net au classicisme teinté d'archaïsme ou d'hermétisme baroques de la forme, en faisant contraster la langue avec ce qui est originellement une manière noble, voire précieuse, de composer de la poésie. Pourtant, il s'agit là d'une distorsion lexicale, et non formelle, dont il faut souligner que Desnos ne l'applique pas aux sonnets de ce recueil-ci (cf III – 1.1.) ; de plus, il s'inscrit dans une longue tradition d'écriture en langue vulgaire dont Villon est en français le plus illustre représentant, et qui s'applique à la forme noble dès le « Sonnet en authentique langage soudardant » de Papillon de Lasphrise, chez qui Nerina Clerici Balmas suggère<sup>433</sup>

---

<sup>432</sup> Il s'agit essentiellement de la retranscription de ceux de Youki dans *Les Nuits blanches* ou analyse de ceux que lui soumettent les auditeurs de l'émission radiophonique *La Clef des Songes*.

<sup>433</sup> Nerina Clerici BALMAS, « Introduction », dans PAPILLON DE LASPHRISE, Marc, *Diverses poésies* (1597), Genève, Droz, 249

d'ailleurs qu'il s'agisse autant d'une référence effective à la culture populaire qu'une extension de la volonté aristocratique héritée de la Pléiade, consistant à coder à l'extrême la langue poétique par jeu verbal autant que par inspiration d'ordre divin.

On note néanmoins dans *Contrée*, où le travail sur la forme est moindre tant Desnos y privilégie la simplicité du ton, le cas significatif de deux sonnets en vers libres : le premier est « La voix » – qui de plus comporte un vers court en guise de *cauda* :

*La voix*

*Une voix, une voix qui vient de si loin  
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,  
Une voix, comme un tambour, voilée  
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.*

*Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau  
Elle ne parle que d'été et de printemps.  
Elle emplit le corps de joie,  
Elle allume aux lèvres le sourire.*

*Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine  
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,  
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.*

*Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ?  
Elle dit « La peine sera de courte durée »  
Elle dit « La belle saison est proche ».*

*Ne l'entendez-vous pas ?<sup>434</sup>*

Les anaphores, l'irrégularité métrique, la simplicité du ton – renforcée par la brièveté du vers – et de la valeur allégorique de la voix mentionnée, l'accord de la syntaxe avec la métrique, rapprochent « La voix » du fameux poème de Résistance de Desnos qu'est « Le veilleur du Pont-au-Change », qu'il annonce ; la forme du sonnet sert surtout à distribuer les temps thématiques et les figures locutoires, marquées dès le début de chaque moment du sonnet : le huitain s'ouvre sur le groupe nominal « Une voix » dont il détaille les caractéristiques avant que le sizain ne présente ses récepteurs, eux-mêmes répartis dans les tercets typographiques, le premier s'ouvrant avec le pronom de première personne et le second, celui de deuxième personne. La *cauda* effectue enfin une relance, autant qu'une

---

1988, p.XLIX.

<sup>434</sup>Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1171.

synthèse entre ces deux pronoms : c'est parce que le poète est intervenu au premier tercet pour servir de médiateur et d'incitateur, que le second peut s'achever sur deux énoncés au discours direct, comme si le « je » avait servi d'intermédiaire entre cette voix désincarnée et le destinataire du poème, pour lui en révéler le propos.

Cette position n'est pas sans rappeler celle du poète épique, qui dans les épiques grecques ne se pose qu'en relais de la parole divine : ici, la voix ne recueille nulle transcendance, et n'est pas même voix des morts, puisqu'elle ne fait que « [sembler] sortir d'un tombeau » et « n'est qu'une voix humaine » ; là encore ce sonnet annonce la dimension épique, nettement plus caractérisée par l'ampleur – plus accordée au dessein du recueil *L'Honneur des Poètes* qui le contient – du « Veilleur du Pont-au-Change ». Son extrême simplicité rhétorique fait de ce sonnet le plus ouvertement militant de *Contrée* ; il est frappant que Desnos alterne au sein même de la forme, durant les années de guerre, recherche d'hermétisme et d'une poésie la plus proche possible du tract – le sonnet apparaît comme l'un des lieux privilégiés d'une poésie à même de dire et d'agir, dans le temps de détresse et d'action qu'est le conflit mondial.

Voix de l'espoir humain, elle incarne l'espoir permanent d'un poète qui conserva optimisme et souci de soutien moral envers son prochain jusque dans les moments les plus noirs de son année à Flöha, et dont témoignent les très belles lettres qu'il y écrit à Youki – pour qui ses derniers mots, dans celle du 7 janvier 1945, sont « À bientôt ! tout mon amour ! ». <sup>435</sup> Ce même optimisme se manifeste au dernier vers du sonnet « L'Équinoxe » <sup>436</sup>, qui après avoir dépeint un paysage allégorique de Paris, opprimé de nuit et de jour enfumé, aboutit à une « flamme », fanal dans le « brouillard » ; le titre même de « L'Équinoxe » traduit cette conviction profonde du poète de se trouver sur la ligne de partage de l'obscurité et de la lumière, et que celle-ci est sur le point de l'emporter.

En cela, Desnos se rapproche de Montale, pour qui, dans « Gli Orecchini » ou l'évocation des plumes de Clizia à la fin d'« Il Ventaglio », la nuit, si dense soit-elle, n'empêche pas la promesse de l'apparition de Clizia, même si celle-ci, affaiblie par rapport à l'usage qu'en fait Montale dans *Le Occasioni*, n'est plus rédemptrice du monde, mais incarnation discutée de l'espoir. Dans sa forme, « La Voix » fait écho à « A mia madre » qui quoiqu'il compte quinze vers (seize si l'on compte le décrochage au v.6) semble très proche d'un sonnet :

---

<sup>435</sup>Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1171.

<sup>436</sup>Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1279.

A mia madre

Ora che il coro delle coturnici  
ti blandisce nel sonno eterno, rotta  
felice schiera in fuga verso i clivi  
vendemmiati del Mesco, or che la lotta  
dei viventi più infuria, se tu cedi  
come un'ombra la spoglia  
(e non è un'ombra,  
o gentile, non è ciò che tu credi)

chi ti proteggerà? La strada sgombra,  
non è una via, solo due mani, un volto,  
quelle mani, quel volto, il gesto d'una  
vita che non è un'altra ma se stessa,  
solo questo ti pone nell'eliso  
folto d'anime e voci in cui tu vivi;

e la domanda che tu lasci è anch'essa  
un gesto tuo, all'ombra delle croci.

À ma mère

À l'heure où le chœur des bartavelles  
caresse ton sommeil éternel, heureuse  
bande fuyant en désordre vers les coteaux  
vendangés du Mesco, à l'heure où plus encore  
la lutte des vivants fait rage, si tu cèdes  
comme une ombre ta dépouille  
(et ce n'est pas une  
[ombre,  
si chère, ce n'est pas ce que tu crois)

qui te protégera ? La route dégagée  
n'est pas une voie, seuls deux mains, un visage,  
ces mains, ce visage, geste d'une  
vie qui n'est pas une autre mais elle-même,  
cela seul te place dans l'élysée  
peuplé d'âmes et de voix où tu vis ;

et la question que tu laisses, elle aussi,  
est un geste de toi, à l'ombre des croix.<sup>437</sup>

En effet, si l'on réduit les vers 6 et 7 à un seul, ce à quoi le décrochage typographique incite, le poème présente quatre rimes cohérentes – en fait trois rimes et une assonance, « clivi / cedi » – avec la seule ponctuation forte au vers 8, ce qui, typographie à part, évoque fortement un huitain de sonnet traditionnel qui aurait été démembré par le saut de ligne. Avec son distique typographique final, qui évoque les distiques concluant les quatre sonnets réguliers du recueil, ce poème renvoie de tant de manières à la forme qu'un lecteur aussi fin qu'Oreste Macrì a pu le considérer comme un sonnet ; Luigi Blasucci, nuance cette perspective en avançant « l'ipotesi che la lirica fosse stata iniziata proprio come un sonetto (naturalmente di tipo elisabettiano) »<sup>438</sup>. La proximité est également soulignée par Sergio Bozzola<sup>439</sup>, qui associe la forme close des quatre sonnets de *Finisterre* à celle d'« A mia madre », en suggérant pour ce poème une structure rimique en ABAB CDC DxxEFA EF, ce qui ferait de lui un « pseudosonetto » ou « parasonetto », caché et déformé, où se jouerait une hybridation entre modèles élisabéthain à trois quatrains et modèle italien avec conclusion sur rimes différentes, en dépit de leur mise à l'écart sous la forme d'un distique typographique.

<sup>437</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.20 (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis 1916-1980*, pp133-134).

<sup>438</sup> Luigi BLASUCCI, « Esercizio esegetico su una lirica di *Finisterre* », dans *Linguistica e letteratura*, a.III, n.2, 1978, p.35. (« l'hypothèse que le poème ait été initialement conçu comme un sonnet, de type élisabéthain naturellement. »)

<sup>439</sup> Sergio BOZZOLA, « Strutture strofiche e versificazione nella "Bufera" », dans *Quaderno Montaliano*, dir. Pier Vincenzo MENGALDO, Padoue, Liviana, 1989, pp. 20-22.

De plus, si Montale a bien traduit quelques sonnets de Shakespeare avant de composer ceux de Finisterre, il a pu s'inspirer du sonnet XCIX, « the forward violet thus did I chide... », qui compte quinze vers clos par un distique et ouverts par un quintil : si les sonnets de quinze vers sont fort rares, l'occurrence d'un cas est significative, dans le recueil qui constitue le modèle, et peut-être l'inspiration, formelles de ceux de *Finisterre*, et autorise d'autant plus à lire « A mia madre » comme une forme spéciale de sonnet.

Montale n'est pas le seul à tenter d'allonger la forme : on trouve dans *Contrée* deux poèmes, « L'Asile » et « Le Réveil » qui sont composés comme des sonnets élisabéthains rallongés d'un quatrain, en un schéma 4+4+4+4+2 ; quoique celui-ci soit trop éloigné des rallonges traditionnelles du sonnet pour le qualifier de tel, la présence du distique à l'élisabéthaine et la situation de ces deux poèmes dans les pages finales du recueil, que conclut « L'Épitaphe » qui joue nettement sur le distique final en tant qu'épigramme, les lient à la forme du sonnet avec laquelle ils entretiennent un dialogue, au sein de structures formelles variées. L'autre réel sonnet en vers libres de Desnos, d'apparence plus déstructurée, l'est paradoxalement peut-être moins : il s'agit de « La Peste », où la déstructuration est accentuée par la rupture entre unités syntaxiques et métriques :

#### *La Peste*

*Dans la rue un pas retentit. La cloche n'a qu'un seul  
battant. Où va-t-il le promeneur qui se rapproche  
lentement et s'arrête par instant ? Le voici devant  
la maison. J'entends son souffle derrière la porte.*

*Je vois le ciel à travers la vitre. Je vois le ciel où les  
astres roulent sur l'arête des toits. C'est la grande  
Ourse ou Bételgeuse, c'est Vénus au ventre blanc, c'est  
Diane qui dégrafe sa tunique près d'une fontaine de lumière.*

*Jamais lunes ni soleils ne roulèrent si loin de la  
terre, jamais l'air de nuit ne fut si opaque et si  
lourd. Je pèse sur ma porte qui résiste...*

*Elle s'ouvre enfin, son battant claque contre le  
mur. Et tandis que le pas s'éloigne je déchiffre  
sur une affiche jaune les lettres noires du mot « Peste ».*<sup>440</sup>

---

<sup>440</sup>Robert DESNOS, *Œuvres*, pp.1169-1170.

Desnos y multiplie les enjambements brutaux, en coupant par la fin du vers des groupes lexicaux que les usages de la grammaire et de la métrique régulière considèrent comme inséparables : entre le déterminant et le substantif (« les / astres », « la / terre », « le / mur »), l'adjectif et le substantif dans une expression lexicalisée (« la grande / Ourse »), le présentatif et son attribut (« C'est / Diane qui dégrafe »), l'adverbe de comparaison et l'adjectif afférent (« si / lourd »)... L'audace de la disjonction syntaxico-métrique est à mettre en lumière avec l'irrégularité des vers – constitués de onze, treize, quatorze, quinze ou dix-neuf syllabes – et l'absence de rimes : quelques assonances mises à part (« rapproche » / « porte » et « les » / « c'est » dans le huitain, et dans le sizain « si » / « résiste » / « déchiffre » ou l'allitération en « résiste » / « peste » finale), le sonnet semble dépourvu d'échos sonores en fin de vers, ce qui, dans une conception traditionaliste du sonnet comme pratiqué par Desnos, pousse encore plus le sonnet vers sa déstructuration profonde.

Sur les autres plans, cette déstructuration est à fortement nuancer : non seulement Desnos conserve de nettes démarcations syntaxiques entre quatrains et tercets, qui tous se terminent sur une ponctuation forte, mais surtout ces séparations délimitent des temps thématiques distincts : la rue tout d'abord, puis le ciel par la fenêtre dans les quatrains, puis une bascule sur l'impossibilité d'atteindre les étoiles à la *volta*, et sur l'ouverture de la porte au second tercet, dont le dernier vers donne la clef de cette nuit allégorique, déserte et éloignée du ciel. Quoiqu'il abandonne ici ce marqueur fondamental du sonnet qu'est le système rimique, Desnos en conserve pourtant la structure – annonçant en cela l'usage, inauguré par Jouve et Emmanuel, qui en sera fait durant la seconde moitié du siècle – et le choix de la marquer visuellement au moyen de la typographie. Dans la conservation de la dynamique du sonnet, dans l'évocation thématique de la nuit étoilée qu'il reprend un an après dans *Calixto*, ou son rapport complexe entre syntaxe et mètre, ce sonnet est en fait moins éloigné du reste de son œuvre que « La Voix », qui, rallongé d'une brève *cauda*, d'une tonalité et d'une forme extrêmement simples, et directement rhétorique, tend fortement à faire du sonnet l'équivalent des poèmes-tracts de la Résistance tels « Ce cœur qui haïssait la guerre... », « Le veilleur du Pont-au-Change » ou le « Liberté » d'Éluard, loin d'une esthétique de la recherche, de l'allégorie et de l'hermétisme telle que Desnos la définit dans les notes à *État de veille* ou *Calixto*.

Quoiqu'il en soit, un sonnet comme « La Peste » annonce bien plus ce que deviendra le sonnet français – ou qu'il est déjà, en Italie, dans les formes que lui confèrent

Montale ou Caproni – que ne le fait « La Voix » : sa déstructuration s'inscrit dans l'histoire de la forme, là où « La Voix », avec son bref appendice, semble une tentative marginale – ce que sa forme, *hapax* dans l'œuvre de Desnos, confirme – et qui est supplantée, dans ce registre discursif et engagé, par des poèmes plus longs, de densité moindre, mais où le souffle prévaut plus.

Montale, lui, demeure fidèle de manière distante à la forme, qu'il pratique bien moins, lorsque dans « Nel Sonno » il fait rimer « suono d'una / giga crudele » et « luna / d'amaranto », ou scinde par le rejet les groupes substantifs rimants « folle / mortorio » et « molli / meduse » dans « Gli Orecchini », de manière à obtenir l'équivalent sonore des confusions cauchemardesques, du brouillage des repères et des alliances nouvelles, en particulier sur le plan sensuel, qui viennent avec le conflit – l'association de la gigue et de la lune dans « Nel Sonno » répond à la musique dissonante des constellations de *Calixto*. La fidélité est plus prégnante dans le maintien de la rime, tranchant avec la savante mise en scène du désordre de la « Petite suite sans fil » d'Aragon, ou avec la condensation du sonnet monobloc de Caproni au sein duquel le rejet isole des fulgurances tragiques. Chez Montale la forme donne à entendre, par la rime et en dépit de ses brisures, les associations insensées – les « molli / meduse della sera » planant dans l'air – qui se révèlent au poète en sombres épiphanies ; elle permet de conserver une musicalité nette, fût-elle éloignée du rêve renaissant d'harmonie des formes. Le sonnet montalien s'avère en cela le continuateur à la fois du travail sur les images inattendues qui parcourt tout le premier XX<sup>e</sup> siècle, de T.S. Eliot au surréalisme, et du désir poétique d'enchanter lyriquement le monde, dans la lignée d'Apollinaire. Sans doute ce grand écart entre désir d'harmonie et quête de la dissonance, entre le désir de maintien d'une culture héritée de l'orphisme et l'écoute de l'impensé humain au sein de la grande pulsion de mort collective qu'est la Seconde Guerre mondiale, expliquent-ils le maigre recours au sonnet, sa rareté éphémère, mais également la très grande beauté des résultats de cette « esperienza (...) petrarchesca ».

### II – 3. Le réinvestissement de la figure de la dame, entre vision cosmique et matérialiste

Pareillement, l'un des usages du sonnet que Desnos et Montale ont en commun est d'emprunter à la tradition la plus communément associée au sonnet renaissant, la figure féminine interprétée comme intermédiaire céleste et désignée par un nom de code, un *senhal* : Calixto nymphe transformée en ourse stellaire ou Clizia-Artémis angélique. Cette figure, multiple à chaque fois, joue un rôle différent dans chaque séquence.

Dans le cas de Montale, plusieurs figures féminines apparaissent dans le recueil *La Bufera e altro* ; celle qui est explicitement nommée dans *Finisterre*, l'est en tant qu'Artémis, dans le sonnet « La frangia dei capelli... » ; dans d'autres sections du recueil, elle sera Iris ou Clizia, nom sous lequel elle est le plus citée par la critique, et qui apparaît dans la clef de voûte de *La Bufera e altro*, « La primavera hitleriana », en exergue duquel est cité un sonnet attribué à Dante. La pluralité des références – qui désamorce l'interprétation biographique de ce *senhal* trop multiple – et la filiation générale avec le *dolce stil novo* sont revendiquées par le poète en 1946, dans l'entretien imaginaire « Intenzioni », qui cite comme référents de Clizia les femmes chantées par Cino da Pistoia (Selvaggia), Dante ou Cavalcanti (Mandetta) :

*Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia  
(la chiami come vuole) dei Mottetti sullo sfondo di una  
guerra cosmica e terrestre, senza scope e senza ragione,  
e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o  
procellaria.<sup>441</sup>*

L'ancrage dans la tradition de la Renaissance italienne est donc multiple, emboîté – Dante dans la *Commedia* nomme la lune Delia, du nom de l'aimée de la première des *Élégies* de Tibulle – et relativement vague ; seule la référence aux « Mottetti », la section de son recueil de 1939 *Le Occasioni*, qui se réfère régulièrement à Irma Brandeis, permet le lien avec la figure de Clizia. Dans *Finisterre*, cette figure apparaît par touches, et si elle semble constituer l'interlocutaire de la majorité des poèmes, le vague de sa définition, le caractère allusif de ceux-ci et la fragmentation de ses apparitions en font une *dea abscondita*, dont deux sonnets (« La frangia dei capelli... » et « Il Ventaglio ») mettent en scène la présence invisible. La

---

<sup>441</sup> Eugenio MONTALE, *Sulla Poesia*, p. 568. (« J'ai projeté la Selvaggia, la Mandetta ou la Delia (appelle-la comme tu veux) des *Motets* sur le fond d'une guerre cosmique et terrestre, sans perspective ni raison, et je lui ai juré allégeance, dame ou nuage, ange ou pétrel. », traduction personnelle.)



référence par Montale à la figure féminine en tant qu'ange ou oiseau de mer, « angelo o procellaria », ne doit sans doute pas être lue uniquement comme une plaisanterie, en dépit de l'aspect souvent plaisant de ce texte théorique : de Clizia n'apparaissent souvent que quelques plumes, comme dans « Il Ventaglio » ou « La frangia dei capelli... », et autant que l'éclatement de l'ancrage poétique de Clizia entre plusieurs degrés de modèles, le flou constant sur la nature et l'identité de l'aimée, « donna o nube », dame ou nuage, est destiné à accentuer son caractère insaisissable.

Cette présence qui joue comme une constante souterraine éclatant par trouées épiphaniques culmine dans « La Primavera hitleriana » qui envisage son apothéose en même temps que sa dissolution ; dans le sonnet « Il Ventaglio » qui en reproduit la dynamique, l'évocation de Clizia amène une rédemption cosmique en guise d'éclaircie dans le cœur de la tourmente (« il giorno è forse salvo », « le jour est peut-être sauf »). Dans « La Primavera hitleriana », la lumière de Clizia semble au finale se confondre avec la disparition de sa lueur propre, fondue pour le bien commun dans un autre soleil qui la dépasse, qui est assigné à l'« Autre », objet obscur que mystérieusement Montale désigne avec une majuscule, tel un mystique baroque avec le soleil divin :

(...) *Guarda ancora  
in alto, Clizia, è la tua sorte (...)  
fino a che il cieco sole che in the porti  
si abbàcini nell'Altro e si distrugga  
in Lui, per tutti.*

(...) Regarde encore  
là-haut, Clytie, là est ton sort (...)  
jusqu'au jour où l'aveugle soleil que tu portes  
s'obscurcira dans l'Autre et se détruira  
en Lui, pour tous.<sup>442</sup>

La fusion semble ici une fusion mystique, dont les contours demeurent flous mais qui met en jeu une lumière plus haute que celle accessible au poète – comme en témoigne la capitalisation de l'« Altro » et du « Lui » – et qui a des répercussions sur la communauté, « per tutti » ; la disparition de Clizia semble, au plus fort de la tourmente, rejouer mystérieusement et sans mention d'un dieu le sacrifice christique, tandis que si chez Desnos Calixto finit également par se dissoudre au ciel avec l'aube, en tant que constellation, et dans la terre en tant qu'être vivant, c'est pour clore le recueil sur une affirmation matérialiste :

*À s'endormir à la légère,  
La terre et, seulement, la terre...*<sup>443</sup>

<sup>442</sup> Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.66.(traduction Patrice ANGELINI, , *Poèmes choisis 1916-1980*, pp. 157).

<sup>443</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1228.

Bien entendu, le credo matérialiste est également détournement du culte de la terre vichyste : là où dans son fameux discours de juin 1940 Pétain invoque la terre – traditionalisme rural fantasmé – comme révélateur de mensonges, dans *Calixto*, Desnos reprend ce thème, pour discréditer toute survie de l'âme. Il continue d'employer le double-sens et le jeu de mots, caractéristiques déjà de *Corps et Biens*, pour multiplier les niveaux de lecture – ésotérique, allégorique, polémique – de *Calixto*. Le dernier sonnet traite de la dissolution de Calixto dans la terre, repoussant l'idée d'une vie après la mort :

*Sur le bord de l'abîme où tu vas disparaître,  
(...)  
Vis encore un instant consenti à ton être.*

*Et puis tu rejoindras dans l'oubli tes ancêtres,  
Ô passante ! Et passée avec tant de saisons  
Tu te perdras dans la planète et ses moissons.  
Ne va pas espérer pourtant un jour, renaître.<sup>444</sup>*

L'image des « ancêtres » voués à l'oubli peut être lue en tant qu'affirmation matérialiste autant que refus dédaigneux du traditionalisme étroit de Vichy, voire comme une réflexion méta-poétique : la périphrase « passante », appliquée à la constellation, l'inscrit dans la lignée des passantes baudelairienne ou nervalienne d'« À une passante » ou d'« Une allée du Luxembourg », et semble se référer au caractère éphémère de toute constellation – en particulier celle-ci, sujette à tant de métamorphoses – soumise à l'inéluctabilité de l'aube. Dans le quatrième sonnet de la séquence, la créature d'ordre divin – nymphe puis étoiles – ne promet ainsi de l'espoir que dans sa disparition : « Le jour qui t'effaça disperse les démons »<sup>445</sup>, ainsi que le conclut une pointe paradoxale qui connote positivement la disparition finale de l'ourse en même temps que celle de la nuit. Si celle-ci est bien la nuit de la barbarie nazie, que Calixto éclaire et dont elle révèle la nature, alors la poésie, magnifiée par la guerre telle l'étoile dans l'obscurité du ciel, est à son tour appelée à disparaître heureusement. Et le sonnet comme l'une des formes du recueil ne sert qu'à renforcer le lien que Desnos cherche à affirmer entre sa poésie et celle du passé, qui doit servir de substrat plutôt que de simple modèle : le sonnet permet ici de puiser dans un terreau poétique, qui est à la fois celui de l'âge baroque et celui de la fin du romantisme, qui vit en France le premier grand retour du sonnet.

---

<sup>444</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1225.

<sup>445</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1223.

Cette même croyance matérialiste apparaît dans un sonnet de *Contrée*, « Vendange »,<sup>446</sup> où dans le huitain les « soldats tués pourrissent sous les buttes » tandis que la fermentation de la terre surpasse la gloire éphémère des « vainqueurs ». Le sizain du poème pose comme seule constante, dès la *volta*, un « Vin » auquel la majuscule donne une probable valeur allégorique, confirmée par son rôle dans le sonnet, lui qui « teindra notre bouche à [ses] couleurs magiques » avant que ce « nous », qui peut désigner les peuples opprimés par la guerre ou les humains en général, n'aille « rejoindre en terre les palais » où règne le silence, loin du conflit évoqué au huitain. Le « Vin », héritier du « vin de vigueur » du « Bateau Ivre » ou du « Vendémiaire » apollinarien, semble représenter une opération de transmutation du monde, possible même au cœur de la nuit hitlérienne, et qui émane d'une terre où grouillent les morts : la fin de toute vie n'est pas séparable, dans la poésie de Desnos, de la qualité sensuelle de l'existence.

En cela, plutôt que de la mystique góngorienne, Desnos est l'héritier du versant libertin, épicurien, de l'âge baroque dont il s'inspire dans ses sonnets. C'est d'ailleurs cette leçon – proche du noble stoïcisme qu'un libertin du XVII<sup>e</sup> siècle comme Cyrano de Bergerac attribue à Séjanus dans *La Mort d'Agrippine* – qui conclut *Contrée* avec le sonnet « L'Épitaphe », où se révèle la nature spectrale de la voix lyrique qui était celle d'un recueil s'avérant avec ce sonnet une immense confession d'outre-tombe :

#### *L'Épitaphe*

*J'ai vécu dans ces temps et depuis mille années  
Je suis mort. Je vivais, non déchu mais traqué.  
Toute noblesse humaine étant emprisonnée  
J'étais libre parmi les esclaves masqués.*

*J'ai vécu dans ces temps et pourtant j'étais libre.  
Je regardais le fleuve et la terre et le ciel  
Tourner autour de moi, garder leur équilibre  
Et les saisons fournir leurs oiseaux et leur miel.*

*Vous qui vivez qu'avez-vous fait de ces fortunes ?  
Regrettez-vous les temps où je me débattais ?  
Avez-vous cultivé pour des moissons communes ?  
Avez-vous enrichi la ville où j'habitais ?*

*Vivants, ne craignez rien de moi, car je suis mort.  
Rien ne survit de mon esprit ni de mon corps.<sup>447</sup>*

<sup>446</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1230.

<sup>447</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1174.

L'origine de la voix, l'outre-tombe, permet d'expliquer l'imaginaire bucolique du recueil, puisé dans un passé naïf de livre d'images en adéquation avec la simplicité de la langue recherchée dans *Contrée*. C'est depuis cet espace-temps fantaisiste que parle le « je » de *Contrée*, où Desnos lie conception matérialiste de la mort et désir de liberté sur la terre : il est notable que Paul Celan, en dépit d'une poétique à bien des égards différente de celle de Desnos, choisisse au sein de l'œuvre de l'ancien surréaliste de traduire ce poème-ci<sup>448</sup>, qui traite précisément de la voix d'un mort et son maintien dans le monde des vivants, dans l'atrocité de la Seconde Guerre mondiale. À la lumière de tout le sous-texte militant de ce recueil paru en temps de guerre, et dont le titre peut s'entendre comme un infinitif visant l'Occupation, la tension extrême entre contraintes terrestres et quête de liberté trouve sa résolution dans le surpassement. Surpassement de la mort, par la survivance de la voix au sein de l'épithaphe, mais également surpassement de la contrainte par la contrainte : la forme du sonnet permet justement cette survie de la voix d'outre-tombe – c'est-à-dire de la poésie, parole qui dure – et dont la finalité est accentuée par le schéma élisabéthain qui permet la clôture par un distique en forme d'épigramme – qui, au sens originel, était une inscription funéraire.

Le choix de la variante élisabéthaine, très rare dans l'œuvre de Desnos, où seuls « L'Asile » et « L'Épithaphe » s'achèvent par un distique – lequel n'est séparé typographiquement que dans ce dernier cas – est notable, en particulier après les deux poèmes « La Plage » et « La Réveil », sortes de sonnets élisabéthains rallongés d'un quatrain intermédiaire. La forme permet à Desnos de jouer sur sa dimension de couperet sonore pour lui conférer un tranchant existentiel : ce choix formel est évidemment lié à un matérialisme assumé, auquel le poète, optimiste sincère, adjoint une foi dans la survivance des mots par le langage – alors que chez Montale, qui dans « A mia madre » réfute également la possible existence de fantômes, c'est dans le geste que dépeint le distique, dans le mouvement du souvenir qu'accomplit le poème, que survivent les morts.

Il n'y a d'ailleurs pas de contradiction avec la transfiguration mythologique qui a lieu dans *Calixto* dès le poème liminaire, qui concerne avant tout une apparition de l'espoir consubstantiel à la tourmente, tout comme une constellation l'est à la nuit : pour qui dort au milieu du « fouillis » terrestre – cet euphémisme du chaos régnant sur l'Europe – l'apparition

---

<sup>448</sup> Avec le poème qui a longtemps passé pour le « Dernier poème » de Desnos, et qui n'est qu'un avatar de « J'ai tellement rêvé de toi ». Voir CELAN, Paul. *Gesammelte Werke*, vol. 4 (1983). Francfort, Suhrkamp, 2000, p. 801.

de Calixto depuis les « taillis », qui riment avec le « fouillis » et en renforcent l'aspect irritant, cette apparition s'opère par la « lumière » de la constellation qui se dégage « hors du manteau / de sa chair ». Là également, il y a survie momentanée d'un mort, sans que ce fantôme soit destiné à hanter, mais seulement à être considéré par les humains pour mieux vivre – c'est ce sens que revêt la lumière chez Desnos, loin de toute transcendance, puisque la lumière de Calixto est destinée à disparaître à l'aube.

C'est également par la lumière que la figure angélique de Clizia se manifeste dans *Finisterre* ; son double, dans « Iride », est Iris, déesse de l'arc-en-ciel. Dans « Il Ventaglio » elle se manifeste par le blanchiment de ses plumes, assimilé au velouté de la peau et lié à une rédemption mystique (« le tue piume sulle guance sbiancono / e il giorno è forse salvo. ») tandis que deux sonnets reprennent et distordent des motifs baroques, le bijou lumineux pour « Gli Orecchini » et l'éclat du visage de l'aimée dans « La frangia dei capelli... ». Néanmoins, ceux-ci mettent en jeu la disparition de cette lumière : « Gli Orecchini » s'ouvre sur l'absence de l'aimée, la disparition dans l'obscurité de la lueur double des boucles d'oreilles, et plutôt que de l'ange Clizia le ciel y est emplis de présences cauchemardesques, méduses molles ou élytres bourdonnantes dans lesquelles on peut deviner le vrombissement des bombardiers. Quant à « La frangia dei capelli... »<sup>449</sup>, c'est le sonnet auquel Montale confère la dynamique la plus heurtée et qui correspond à des images de lumière : la forme avance moins par une énumération transfigurante que des enchaînements métaphoriques :

*La frangia dei capelli...*

*La frangia dei capelli che ti vela  
la fronte puerile, tu distrarla  
con la mano non devi. Anch'essa parla  
di te, sulla mia strada è tutto il cielo,  
la sola luce con le giade ch'ài  
accerchiate sul polso, nel tumulto  
del sonno la cortina che gl'indulti  
tuoi distendono, l'ala onde tu vai,  
trasmigratrice Artemide ed illesa,  
tra le guerre dei nati-morti; e s'ora  
d'aeree lanugini s'infiora  
quel fondo, a marezzarlo sei tu, scesa  
d'un balzo, e irrequieta la tua fronte  
si confonde con l'alba, la nasconde.*

La frange de cheveux...

La frange de cheveux qui voile  
ton front puénil, tu ne dois pas  
l'écarter de la main. Elle aussi parle  
de toi, sur ma route elle est tout le ciel,  
la seule lumière avec les jades  
en cercle sur ton poignet, dans le tumulte  
du sommeil le rideau que tendent  
tes pardons, l'aile qui t'entraîne,  
transmigrante Artémis, indemne,  
parmi les guerres des morts-nés : si à cette heure  
d'aériens duvets fleurissent  
ce fond, c'est toi qui le moires, descendue  
d'un bond, et ton front anxieux  
se confond avec l'aube, lui fait ombre.<sup>450</sup>

<sup>449</sup>.

<sup>450</sup>Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.12 (traduction Patrice ANGELINI, *Poèmes choisis 1916-1980*, p.128).

Par exemple, il semble difficile de comprendre la proposition paratactique « sulla mia strada è tutto il cielo », si l'on ne considère pas avant tout la dimension d'obstacle à la vue de cet horizon bouché, rendu par une proposition syntaxiquement peu connectée au fil du poème, et qui fait écho à la frange des cheveux qui voile le visage de l'aimée. Et de nombreux autres sont à lire comme obstacles au regard : le rideau que les pardons de l'aimée tirent aux vers 7-8, ou le motif paradoxal, hérité de l'âge baroque, du front qui finalement dévoilé est si blanc qu'il en éclipse l'aube – c'est le thème de la belle matineuse, adapté de Catulle par Pétrarque puis Annibal Caro, qui passe en France dans les sonnets de Voiture et Malleville, lors d'une polémique fameuse. Le sonnet, qui semble juxtaposer les propositions sans rapport, consiste en fait en une série d'éléments métaphoriques, voire même picturaux – les révélations et obstructions relevant souvent d'un contraste clair/obscur : les cheveux cachent le front blanc, et sont associés dans « La bufera » aux nuages noirs de la tempête – le ciel, dans le recueil, est un ciel sombre, d'autant plus ici qu'il bouche la vue – tandis que le rideau est ce qui coupe la lumière ; le vers 5, surtout, donne à voir un environnement enténébré au sein duquel seuls quelques points de lumière luisent, comme le bracelet de jade de l'aimée.

Marica Romolini propose que cette figure d'ordre angélique soit génératrice de sa propre lumière, dans un mouvement renvoyant à l'unité plotinienne<sup>451</sup> ; la lumière dégagée par la figure féminine à la fin de ce sonnet glissant de dévoilement en dévoilement constitue au moins une inversion totale des rapports entre ombre et lumière, l'ombre spécifique de la femme constituant une autre lumière, qu'il faut sans doute comprendre comme plus intime, moins liée au monde, et plus directement liée à la transfiguration poétique qu'opère sur elle le poète. Il ne faut toutefois pas assimiler pleinement l'usage montalien du l'image de l'aimée disparue et rédemptrice à celui de Dante, par exemple : tout comme le sonnet de la Seconde Guerre mondiale n'est plus celui du Stil novo, la position du poète n'est pas uniquement d'adoration pour l'aimée perdue – ne serait-ce que parce que Clizia est, dans une perspective biographique, le *senhal* renvoyant à Irma Brandeis, qu'il n'a pas choisi de rejoindre aux États-Unis. Chez Montale l'hypothèse d'une fusion spirituelle avec la bien-aimée semble hors de portée, comme dans « Gli Orecchini », où règnent la nuit et la poignante absence de l'aimée, rejetée dès lors que son existence n'a pas concrètement lieu dans le monde matériel : « fuggo / l'iddia che non s'incarna ». Clizia devient ici l'inverse de Béatrice, et *Finisterre* devient moins

---

<sup>451</sup> ROMOLINI, Marica. *Commento a « La Bufera e altro » di Montale*. Florence, Firenze University Press, 2012, p.51.

une expérience pétrarquiste, qu'un rejet de l'idéalisation consubstantielle à l'érection dolcestilnovesque de la femme comme intercesseur ou opérateur de la transcendance. Ce n'est pas que Montale refuse, comme Desnos, le principe d'une transcendance ou la promesse d'une vie après la mort – le sonnet « La frangia dei capelli » montre bien l'intervention en esprit de l'aimée, dans le monde des morts – mais plutôt qu'il écarte peu à peu ces promesses trop intangibles, qui l'obnubilent par son échec à les atteindre – et même « La frangia dei capelli » est entièrement thématisée par l'obstacle – pour se concentrer sur la vie terrestre.

Emmanuel, à l'inverse, exalte la dimension immatérielle de l'aimée, dans des termes semblables à ceux employés par le poète italien :

#### VIII

*Le voile de l'aimée ! impalpable est son vol  
telle, à l'aube, l'haleine vierge de la terre.  
À peine s'il s'émeut d'une ride l'eau nue  
des yeux fermés au ciel nocturne du silence  
pleurant, ô bleus lointains en larmes, violons !  
Voici dans le repos sans bords monter les arbres  
et des temps l'air vif dilater les poumons  
– écoute ! de ses pas marins foulant le rêve  
Elle éveille la mer au fond de toi, la mer  
miroir de ta naissance éternelle ! Son Ombre  
auguste, ton reflet l'étreint avec douceur...*

*Et, tandis que ses pas vers les futurs se voilent,  
un clavecin dans la hauteur timbre d'étoiles  
exactes le cristal rigoureux de ta nuit.<sup>452</sup>*

Dans ce sonnet du *Poète fou*, Emmanuel l'évoque justement dans son caractère, sinon mystique, du moins céleste (à la fois physique, « son vol », et spirituelle, puisqu'elle se dirige « vers les futurs »), inconnaissable (ce n'est pas elle mais le « voile » la cachant qui ouvre et thématise le poème) et « impalpable » – autant de définitions possibles de la dimension mystique.

Le motif du visage dissimulé étonne par son usage très classique : il est peut-être inspiré par Hölderlin, l'ouverture de « An die Natur ».

---

<sup>452</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.383.

Montale l'emploie dans une perspective semblable, mais de manière bien plus moderne – c'est-à-dire détournée – dans « La Frangia dei capelli... », où le « je » poétique enjoint la femme à ne pas réordonner la frange qui « vela / la fronte », qui voile le front, c'est ici une exaltation du mystère que livre Emmanuel, qui plus encore que Montale lie directement le « voile » à la dimension surhumaine de l'aimée – à l'initiale capitalisée, dans toutes les éditions de ce texte, au début v.9, alors que les autres majuscules ne sont que dictées par la ponctuation du sonnet.

Non seulement le poète français lie ces deux notions grâce aux deux homéotéleutes « voile » et « vol » dès le premier vers, mais il insiste non pas sur la dimension d'obstacle du voile, comme Montale pour qui le motif amène celui du dévoilement, mais sur son importance en tant que dissimulation : à l'inverse de la lumière plotinienne dégagée par Clizia, l'aimée ici n'est qu'« Ombre », elle n'éclaire pas directement.

Au contraire, l'action qu'elle provoque n'est qu'indirecte : « elle éveille la mer au fond » d'un « toi » qui peut être autant le poète que le lectorat, et lui permet dans ce miroir de se refléter afin de mieux se tendre vers elle pour l'atteindre, c'est-à-dire sortir de sa dimension charnelle pour l'emmener, ou l'étreindre, sur le plan immatériel et sonore, puisque ce sont « ses pas marins » qu'il faut écouter au v.7. Plutôt que de tomber directement sur le poète, cette ombre qu'est l'aimée crée les conditions d'un dédoublement, lequel permet de la rejoindre : ce n'est pas qu'elle vienne au poète dans l'immatériel, c'est qu'elle permette d'aller dans l'immatériel afin de l'y rejoindre. En cela, Emmanuel se présente en héritier de la mystique chrétienne occidentale, de l'âme montant vers la musique des sphères chez Boèce.<sup>453</sup>

Et une fois atteinte cette dimension, Emmanuel passe enfin à la deuxième strophe du sonnet, qui ne compte que trois vers : la dimension musicale de la rencontre prévaut, qui résonne dans « le cristal rigoureux de ta nuit », c'est-à-dire à la fois la lumière et la transparence : l'ombre, le voile, est lié à ce qui éclaire – et les « pas » de l'aimée allant vers le futur « se voilent », ce qui constitue un rappel du « voile » initial, le premier vers du tercet rappelant le premier vers du onzain.

---

<sup>453</sup> voir par exemple, au livre quatrième du *De Consolatione Philosophiae*, l'élévation de l'esprit vers la divinité à travers les dimensions élémentaires opposées (« transcendit ignis verticem (...) aut comitetur iter gelidi senis »), qui lancent dans la poésie occidentale le thème des éléments opposés.



Ce sonnet, qui emprunte autant à Rilke (le thème du souffle et de l'arbre, aux vers 5 et 6, comme dans le premier des *Sonette an Orpheus*) qu'à Baudelaire (la mer comme « miroir / de [la] naissance » d'un homme désigné par « tu », comme dans « L'Homme et la Mer »), met en effet en avant une dimension synesthésique de l'aimée, qui est à la fois ombre et musique : « violons » des « bleus lointains en larmes » au v.5, appel à écouter le son de la mer aux vers 8 et 9, « clavecin » céleste auquel est apposé le groupe nominal « timbre d'étoiles » évoquant la musique des sphères au tercet... la progression vers le ciel, initialement « lointain » tel l'Azur mallarméen, se fait selon des termes musicaux.

C'est donc au moyen des sens, d'une épreuve synesthésique du savoir, que le poète atteint l'immatériel, dans ce sonnet d'Emmanuel.

De manière comparable, Marie Luise Kaschnitz, chez qui se trouve pourtant le motif de la prière ou la figure de l'*Allmächtig*, le tout-puissant, centre son sonnet consacré au couple en temps de guerre sur la connaissance intime et sensuelle de l'aimé, au sein d'une guerre cosmique :

*Die Wirklichkeit*

La réalité

*Kannst du schlafen, Lächelnde, noch immer?  
Willst du an meiner Brust der Zeit entfliehen?  
Siehst du nicht des Nachts im kalten Schimmer  
Meereswellen voll von Toten ziehen?*

Peux-tu encore à présent dormir en souriant ?  
Veux-tu sur mon sein échapper au temps ?  
Ne vois-tu pas dans le froid reflet de la nuit  
Les lames mortifères qui montent de la mer ?

*Siehst du Feuer nicht vom Himmel regnen?  
Leugnest du den Schrei gequälter Brust?  
Muss dir tausendfach der Tod begegnen  
Ehe du der Wirklichkeit bewusst?*

Vois-tu le feu tomber en pluie du ciel ?  
Peux-tu nier le cri des poitrines oppressées ?  
Dois-tu rencontrer la mort mille fois,  
Avant d'être conscient de la vérité ?

*Lass mich ruhen, Liebster, lass mich bleiben  
Selber muss ich mit den Wellen treiben,  
Selber muss ich brennen, kommt die Zeit.*

Laisse-moi reposer, mon aimé, laisse-moi demeurer,  
Et moi, il me faut dériver avec les vagues,  
Et moi, il me faut me consumer, vienne le temps.

*Heute nur mit jedem meiner Sinne  
werde ich tiefer deines Wesens inne.  
Dieses ist die Wirklichkeit.<sup>454</sup>*

Aujourd'hui juste au moyen de mes sens  
Je m'enfoncerai au plus profond de ce que tu es.  
Voilà ce qu'est la réalité.

<sup>454</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie*, p.37.

Là où le huitain exhorte l'être aimé à regarder en face la réalité de la guerre, le sizain du sonnet incite – dans ce qui pourrait être un dialogue, bien qu'aucune marque de ponctuation ni de genre ne permette de le déterminer – à se laisser emporter par la tourmente, afin d'aboutir au dernier tercet à une connaissance de l'essence de l'autre. Celle-ci s'obtient au moyen des « Sinne », des sens du « je » poétique : la fusion spirituelle a bien lieu, mais n'opère pas par des moyens spirituels.

Kaschnitz n'a pas recours comme Desnos ou Montale à une idéalisation, ou à une transformation, de la figure aimée : que ce soit parce que son esthétique relève de la simplicité, parce qu'elle considérerait que la période nazie appelle une poésie en allemand débarrassée de tout ornement renaissant, ou parce qu'une femme serait moins susceptible d'abonder à l'idéalisation courtoise – dont on sait depuis Georges Duby<sup>455</sup> qu'en dépit de la dynamique de surpassement de soi qui la constitue, elle n'est qu'un pan de la domination masculine – le contraste est fort.

On peut au moins affirmer que ce sonnet témoigne d'une opposition remarquable à la guerre, non pas qu'il prône le combat contre l'oppression ou l'ennemi, mais il refuse entièrement de s'opposer à la violence, qu'elle soit humaine et métaphorisée en dérèglements élémentaires, ou bien élémentaire témoignant de la fragilité intrinsèque de la vie humaine. Ce refus est à rapprocher du désir mystique de s'éloigner de la vie, et d'être emporté par la mort, que l'on retrouve dans les motifs pétrarquistes des sonnets de la Renaissance et du Baroque, du « je brûle et je me noie » de Louise Labé à « An die Welt » de Gryphius<sup>456</sup>, et ces sonnets religieux allemands du XVII<sup>ème</sup> siècle dont Marc Petit rappelle<sup>457</sup> qu'ils nourrissent la poésie allemande du XX<sup>ème</sup> siècle bien plus que l'équivalent ne serait vrai en France.

Tout comme Kaschnitz n'est sans doute pas, au moment de la guerre, une poétesse polémique vilipendant l'aveuglement des foules, son usage du sonnet amoureux témoigne d'un refus du combat : loin de vouloir pousser l'aimé à s'opposer au désordre du monde, elle

---

<sup>455</sup> Georges DUBY, « L'Amour que l'on dit courtois », dans *Mâle Moyen-âge* (1988). Paris, Flammarion, 1990, pp74-82. Voir également Georges DUBY, « Iseut », dans *Dames du XII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Gallimard, 1995, pp111-132 ; Christiane MARCHELLO-NIZIA, « L'invention du dialogue amoureux, ou le masque d'une différence », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Paris, Vrin, 1988, pp.223-231.

<sup>456</sup> où le navire du poète est emporté à la fois par les « frechen wellen », les vagues démentes, et « der geschwinde plitz », l'éclair soudain : peut-être est-ce là l'une des références du feu du ciel et des vagues pleines de morts de Kaschnitz.

<sup>457</sup> Marc PETIT, « Horlogers de leur temps », dans *Poètes baroques allemands, traduits et présentés par Marc Petit*. Paris, François Maspero, 1977, p.7.

cherche à en dépasser la triste réalité, qui n'est pas la « Wirklichkeit » du titre. Bien au contraire, la mort physique, dans le monde extérieur, n'apporte pas connaissance de cette réalité, puisque mille d'entre elles, « tausendfach », ne suffiraient pas à l'atteindre : la *volta* intervient après que les quatrains ont mené à épuisement la contemplation stérile de la guerre, et que les questions se sont essouffées. Celles-ci sont remplacées par une injonction paradoxale, une injonction à l'inaction avec le double « Lass mich », qui opère une transition entre le huitain – à la deuxième personne de l'impératif – et le sizain – où l'injonction se décale sur une modalité indicative, appliquée à la première personne.

Cette inaction est elle-même double : il s'agit pour l'aimé de laisser la femme se laisser faire, par la pluie de feu ou les vagues du huitain rappelées dans les deux vers anaphoriques « Selber muss ich... ». Cette dissolution du moi superficiel dans la violence élémentaire, voisine de « l'heureuse soif de mourir »<sup>458</sup> de Pierre Emmanuel et que l'on retrouvera dans les nouvelles ultérieures de Kaschnitz<sup>459</sup>, rappelle celle prônée à Calixto par Desnos dans « Sur le bord de l'abîme où tu vas disparaître... » et l'image du fleuve qui clôt le sonnet et ouvre l'ode suivante :

*Abandonnons à toi, rivière,  
De nous, l'infidèle reflet  
Que tu laves, que tu lacères  
À qui tu restes étrangère  
Et que tu laisses aux galets.*<sup>460</sup>

Chez Kaschnitz également, la dissolution du moi au moyen de l'image de l'eau purificatrice et mortifère à la fois (« Meereswellen voll von Toten ») se concilie paradoxalement avec l'arrivée à l'essence de l'être, non de soi-même comme chez Desnos, mais de l'autre, cette réalité finale sur laquelle se finit le sonnet. Dans la conclusion de la nouvelle « Die Wege », c'est en plongeant au cœur de la ruine de Vienne, en partie détruite après l'offensive soviétique d'avril 1945 – des combats ont lieu dans le Prater – que la narratrice parvient à la fois à saisir la dimension d'altérité de l'aimé, et à se dissoudre à ses côtés dans une forme de mort :

---

<sup>458</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.397.

<sup>459</sup> Dans « Eines Mittags, Mitte Juni », une femme fait une expérience – physique et affective – de la mort en nageant dans la mer, et dans « Der Tag X » c'est la crainte d'une pluie de feu – atomique – qui pousse une mère au foyer à adopter un comportement délivré de toutes les illusions sociales sur lesquelles repose la vie quotidienne de sa famille, pour honorer leur dernier jour.

<sup>460</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1226.

*und wenn ich mir von Jugend an gewünscht hatte, einmal durch einen Zauber in diche einzugehen und die Welt mit deinen Augen zu sehen, jetzt gelang es mir, da sie zerstört war und Rathausturm und Eiserner Rittersmann, von schwarzen bedrohlichen Wolken umflogen, sich auflösten vor deinem Blick.*<sup>461</sup>

Dans le sonnet, la pointe d'une connaissance ontologique au moyen du sensoriel se trouve, paradoxalement encore à l'aune du refus de l'idéalisation de l'essence non de soi mais d'autrui (« *deines Wesens* ») vers lequel tend la poétesse, là où chez Desnos la femme-nymphe-constellation n'était que le *medium* de connaissance de soi – quoique d'un « soi » neutre à l'extrême, rendu anonyme et souvent collectif de manière à devenir universel.

De la même manière factuelle, dénuée d'idéalisation littéraire, mais plus ancrée dans le contexte militaire de la guerre, Fuller dépeint l'aimée, dans le triptyque de sonnets « Spring 1943 », comme un élément-clé d'une réflexion sur la matérialité de l'existence et la primauté de la vie terrestre sur toute éventualité d'au-delà. Dans ce poème, le premier sonnet s'ouvre sur une vision de la savane d'Afrique orientale où des vautours se nourrissent d'un cadavre de hyène, ce à partir de quoi la pensée du poète se déploie, mêlant condition mortelle de tout ce qui vit, pensée de la femme aimée demeurée en Angleterre, et visions de la foule des opprimés, parfois dangereux, parfois militants.

Or l'ensemble du poème constitue une réfutation de thèmes yeatsiens, en particulier de ceux présents dans « Sailing to Byzantium » ou dans les textes où le poète réinvestit la figure d'Hélène de Troie à l'aune de la révolution irlandaise. Le premier sonnet insiste sur les chairs pourrissantes, les « *dying generations* » de « Sailing to Byzantium », et dont l'évocation appelle à leur tour celle des chairs désirables d'un cabaret londonien, ou du grouillement des foules – qui devient, au dernier sonnet, grouillement des bêtes sauvages. Le second dresse de la femme aimée un portrait en regard de cette envahissante nature africaine où le cycle de la mort est si prégnant, et la femme devient un révélateur de cette inéluctabilité :

---

<sup>461</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gesammelte Werke*, t. 4, p.300 (« Et si j'avais souhaité dès ma jeunesse pénétrer un jour en toi par magie et voir le monde avec tes yeux, j'y réussissais maintenant, au moment où ce monde était détruit, où la tour de l'hôtel de ville et le Chevalier de Fer, entourés de nuages noirs menaçants, se décomposaient sous ton regard », traduction Pierre FURLAN, *L'Oiseau Roc*, p.187).

*Always it is to you my thoughts return  
 From harrowing speculation on the age,  
 As though our love and you were fictional  
 And could not ever burn as cities burn,  
 Nor die as millions, but upon a page  
 Rested delightful, moving and immortal.  
 This momentary vision fades. Again  
 You join the sheeted world whose possible death  
 Is also ours, and our nostalgic breath  
 Expires across two continents of pain.*

Et toujours c'est vers toi que revient mon esprit,  
 Depuis ses pénibles conjectures sur notre ère  
 Comme si notre amour, et toi, n'étaient que fictions  
 Et ne pouvaient brûler ainsi que font les villes,  
 Ni mourir par millions, mais sur des pages vierges  
 Demeurer dans la joie, vives, sans conclusion.  
 Cette brève vision s'évanouit. Et encore,  
 Tu retournes aux lignes du journal : la fin  
 Y est aussi la nôtre, et notre souffle meurt,  
 Languissant, par deux continents de peine disjoint.<sup>462</sup>

Récusant le lien entre désir de l'aimée et destruction de villes – que Yeats a illustré dans « No Second Troy » ou l'un des sonnets les plus marquants du siècle, « Leda and the Swan » – Fuller ancre ici le couple, fût-il menacé par la guerre et la distance, dans une matérialité fragile.

Néanmoins, plutôt que de se contenter de ce constat – qui ressemblerait à celui de Caproni – Fuller conserve dans « Spring 1943 » la foi en la capacité de l'art à conserver un lien avec le monde : ainsi la pointe du dernier sonnet, distique élisabéthain, fait-elle rimer « art » et « heart », ce qui suggère, après le désordre des sonnets précédents – l'inversion du deuxième, en particulier – une capacité à rejoindre à nouveau les éléments séparés – le couple, le signifiant du signifié – au sein du poème, grâce à la forme du sonnet.

De manière différente, dans un autre distique finale à l'élisabéthaine, la réflexion relative au geste de prière qui clôt *Finisterre*, « A mia madre », insiste sur la persistance de la mère morte non dans une autre vie, mais par la remémoration que constitue la prière, un geste qui l'invoque dans cette « vita che non è un'altra ma se stessa », cette « vie qui n'est pas une autre mais elle-même » : c'est dans les gestes des vivants que demeurent les défunts, dans un recueil dont le titre même évoque un arrêt du regard, de la pensée, à la lisière du monde matériel. Le caractère uniquement typographique de ce distique final suggère néanmoins l'inégalité effective de cette survie – certes, la mère morte demeure dans les mots du poète, mais par son souvenir, et non en chair : il n'y a pas de rime, de coexistence sensuelle, entre les deux éléments de la paire. Le « se stessa » semble plus signifier « dans son essence » que « en personne », et la « vit ache [è] se stessa », « vie qui [est] elle-même », est sans doute à comprendre comme la seule vie où le poète puisse retenir un peu de l'essence de la défunte. Et si ce « se stessa » d' « A mia madre » est bien à mettre en relation avec le « te stessa »

<sup>462</sup> Roy FULLER, *A lost Season*, p.38 (traduction personnelle).

introuvable de « Lungomare », au début du recueil, c'est que c'est dans la mort que la femme aimée – qui n'est plus Clizia mais la mère – est saisie en essence par les mots ; comme s'il avait fallu se confronter à sa mort pour atteindre une part de son identité véritable, au moyen du sonnet.

Et là où chez Desnos la disparition de Calixto était synonyme d'aube, le sonnet « La frangia dei capelli... » voit Montale jouer de paradoxes pour retourner ces oppositions entre clarté et obscurité : certes, le jade luisant est l'une des seules sources de lumière, ainsi que le rideau que la femme entrouvre, mais la frange voilant le visage au premier vers est définie non seulement en tant que signifiant plutôt qu'entrave à l'approche du monde (« anch'essa parla / di te ») mais constitue le premier élément de la liste qui suit, des lumières subsistant dans le ciel bouché : c'est comme si les éléments voilant la clarté – frange, rideau – étaient source de lumière parce qu'associés à la femme aimée, qui peut les écarter. Ce paradoxe constant permet de mieux comprendre la complexité de la pointe, qui dépasse simplement le *topos* baroque : d'une part il ne s'agit pas de flatter l'aimée en la déclarant plus brillante, mais de la présenter comme triomphatrice dans le mouvement de transfiguration en Clizia qui parcourt le recueil ; d'autre part, le poète cherche dès l'ouverture du sonnet à empêcher la révélation : « tu distrarla / con la mano non devi ». Pareillement, la révélation de Clizia semble peu repoussée dans « Il Ventaglio », où plus qu'à une galante et baroque éclipse du soleil astral par un soleil amoureux, l'apparition progressive de l'ange rédemptrice amène à une présence insoutenable à la pointe : le sonnet se conclut non sur les plumes de Clizia mais sur les « colpi fitti », les coups obscurs du destin et les grondements du tonnerre sur les hordes qui ravagent l'Europe, et sur l'interrogation « (Muore chi te riconosce?) » qui font de la figure de Clizia l'ange de la mort autant que de la rédemption : cette ambivalence de la femme angélique, c'est-à-dire désincarnée, asexuée, et à mi-chemin du monde des morts, est condensée au vers de « La frangia dei capelli » où la femme devient une Artémis planant, telle une Walkyrie, au-dessus des guerres dérisoires des humains, « trasmigratrice Artemide ed illesa / tra le guerre dei nati-morti ».

Cette réinterprétation de la valeur spirituelle de la figure de l'aimée a des conséquences sur tout le recueil : quoique Clizia s'inscrive dans la lignée des amantes perdues de la poésie chrétienne – Laura ou Beatrice, quoiqu'Irma Brandéis, son modèle, soit sur une autre rive physique et non spirituelle, puisque durant la guerre elle se trouve en Amérique – il est difficile de s'appuyer sur ce seul point pour en déduire la chrétienté de la trajectoire

spirituelle de *Finisterre* ; un critique comme Umberto Carpi a pu analyser<sup>463</sup> le caractère angélique de Clizia comme un lieu commun réinvesti par Montale plutôt qu'un refuge, en temps de crise, dans la religion. Ce *topos* est sans doute multiple, puisqu'à l'identité double, Béatrice et Artémis, s'ajoutent celles de la Walkyrie ou de la belle matineuse : le sonnet de Montale apparaît comme un creuset d'influences culturelles variées, qui sont peut-être tout ce qui reste au cœur de la ténèbre totalitaire qui ravage l'Europe ; contrairement à l'officier nazi, qui dans « La Poesia non esiste » soutient l'impossibilité d'écrire, le poète lié à la Résistance qu'est Montale met en œuvre l'écriture de l'Europe dans toute sa polyphonie culturelle. Umberto Carpi a ainsi proposé<sup>464</sup> que l'abstraction de Clizia, qui apparaît dans la mémoire et l'imaginaire intime du poète de *Finisterre*, définisse la figure angélique moins en tant que *senhal* qu'en tant qu'allégorie de la résistance mentale du poète. Chez Desnos, de manière plus nette, la transfiguration de Calixto est inspirée d'Ovide et non du christianisme, et met en place une mutabilité de l'être qui correspond à l'alliance entre langage clair et argotique, entre vers compté et vers libre... Celui-ci consacre justement un mariage allégorique, tandis que les sonnets rejouent plutôt une opposition, tel le sonnet « Tu vas au labyrinthe où les ombres s'égarer », construit sur une double opposition Calixto/poète, un quatrain et un tercet typographique leur étant chacun consacré. C'est ici pour la propension de la forme à refléter des oppositions binaires, très prégnante dans le premier âge d'or du sonnet – sonnets des contraires, omniprésence des paradoxes... – que Desnos la choisit.

---

<sup>463</sup> CARPI, Umberto. *Montale dopo il fascismo, dalla "Bufera" a "Satura"*. Padoue, Liviana, 1971, p.114.

<sup>464</sup> Umberto CARPI, *Montale dopo il fascismo*, p.89.

## II – 4. Une réflexion sur le pouvoir du sonnet

Cette composition de sonnets comme manière d'ordonner le chaos, ou au moins de lui faire face, ne va pas sans une réflexion sur ce que les formes peuvent amener à la poésie durant le temps de crise que traversent les hommes et la culture occidentale. Montale aborde directement la question du rôle du poète et de la poésie en temps de guerre, dans le récit « La poesia non esiste », où il se met en scène débattant avec un officier nazi avec qui il est lié par une discussion antérieure à propos de Hölderlin. Ce dernier est justement, et ce n'est pas un hasard chez Montale, le poète défendant le rôle du peuple allemand dans l'établissement d'une nouvelle civilisation, et de l'interrogation quant au rôle du poète en « dürftiger Zeit », en temps de grande détresse ; le poète italien, pour sa part, avoue significativement ne plus guère se préoccuper de Hölderlin. Or, dans ce récit d'inspiration autobiographique, face à l'officier allemand qui lui dit que la poésie n'est plus possible, le narrateur donne le change à son interlocuteur – alors même qu'il dissimule des partisans dans la pièce voisine !

Quant à Desnos, ses notes de travail, et ses recherches sur l'argot témoignent de son souci des effets et de la portée de la poésie. Chez lui, la forme du sonnet, si elle ne constitue qu'une partie de ces entreprises de lutte contre les ténèbres par la parole, n'en est pas moins le lieu d'une réflexion sur ce qu'elle peut amener à la perception par l'humain de l'ampleur du chaos de la guerre et du désespoir qu'il entraîne.

À ce titre, chez Montale, « Il ventaglio » constitue le sonnet le plus réflexif du recueil : le poète y fait directement allusion à ses tentatives poétiques d'isoler un élément du monde, dans ses premiers vers qui consistent en une énumération d'éléments que suit un commentaire méta-poétique :

*Ut pictura... Le labbra che confondono,  
gli sguardi, i segni, i giorni ormai caduti  
provo a figgerli là come in un tondo  
di cannocchiale arrovesciato, muti  
e immoti, ma più vivi. (...)<sup>465</sup>*

---

<sup>465</sup>Eugenio MONTALE, *La Bufera e altro*, p.15 (« Ut pictura... Les lèvres qui confondent, / les regards, les signes, les jours désormais tombés, / j'essaie de les fixer là comme dans un rond / de longue-vue renversée, muets / et immobiles, mais plus vivants. (...) » (traduction Patrice Angelini, *Poèmes choisis 1916-1980*, pp.127-128.)



Le mouvement d'enfermement du monde au sein d'une miniature est celui du blason, ou du sonnet blasonnant, éprouvé par Montale dans les sonnets « Gli Orecchini » ou « La frangia dei capelli... » ; l'écrin rond qui doit lui servir de cadre fait songer à la forme close du poème, sonnet en particulier, tandis que le « *cannocchiale arrovesciato* », le télescope renversé, constitue un symbole plus complexe : s'il s'agit de l'objet destiné à scruter les cieux, ceux-ci sont obscurcis, dans le recueil hanté par la tempête en général – et le télescope est d'ailleurs renversé comme après un coup de vent – et dans le poème où le « fumo » ne sera soufflé par « Euro », Euros, le vent d'Est, qu'au vers 8. Sans doute l'image du télescope renversé, instrument destiné à enclorre, isoler et mettre en valeur une part de l'invisible du monde, sert-elle à désigner l'impossibilité d'appréhender le cosmos troublé par la tempête de la guerre ; peut-être même faut-il y lire une inversion, un regard tourné vers le royaume des morts. On sait que Clizia, le *senhal*, ou nom codé, de l'aimée, apparaît pour la première fois en filigrane dans ce poème, à travers l'évocation des plumes blanches sur les joues de l'aimée qui annoncent son apparition à la manière d'un ange dans « La primavera hitleriana » ; dans ce cas, scruter non les cieux mais le monde des morts, celui-là même qui ressurgit durant cette tempête métaphysique, permet d'y trouver des réponses elles-mêmes métaphysiques ; c'est du reste ainsi que Montale, qui perd sa mère en 1942, clôt *Finisterre*, avec une méditation sur la prière où il est question du monde des défunts, mais pas d'une quelconque divinité : les défunts ne vivent ici que dans le geste de prière, qui incarne la tension spirituelle des vivants vers eux. On sait par ailleurs que Gianfranco Contini, dans une lettre à Montale du 30 avril 1943, attribuait une valeur funèbre au titre, confirmant ainsi à un Montale qui recherchait son approbation le bien-fondé de *Finisterre* :

*Finisterre mi pare che vada benissimo per l'intera raccolta, a, à la fois per l'allusione millenaristica e per quella geografica. Voglio dire che a Finisterre comincia l'Oceano, comincia il mare-dei-morti*<sup>466</sup>

Dans ce sonnet du ciel encombré qui force à se tourner vers les parts les plus intimes, celles où se trouvent les « *giorni ormai caduti* » du passé et leurs disparus, morts ou

---

<sup>466</sup>« De *Finisterre*, il me semble qu'il convient très bien au recueil entier, à la fois en tant qu'allusion millénariste et géographique à la fois. Je veux dire qu'à *Finisterre* commence l'Océan, commence la mer-des-morts » (traduction personnelle). CONTINI, Gianfranco, MONTALE, Eugenio. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Lettre n°XIX,. Milan, Adelphi, 1997, p.87.

absents – absente pour l’aimée<sup>467</sup> – se joue en miniature la transfiguration de la disparue en Clizia qui vient avec l’aube et dissipe la nuit hitlérienne tombée sur l’Europe. Et d’enclure le geste de la dame dans un petit cercle, fût-il mis à mal comme l’est la forme du sonnet, ainsi que le fait le poète dans les sonnets qui précèdent celui-là, permet d’aboutir – ici à la fin du huitième vers, selon la dynamique progressive du sonnet – à une résolution des ténèbres, à une conjuration des fumerolles poussées par Euros, le vent d’Est, associé à l’automne. Le sonnet progresse effectivement vers le blanchissement du ciel à l’aube conjugué à celui du visage de l’aimée transfigurée, et la dernière phrase, qui s’ouvre un peu avant le distique final à la façon shakespearienne – signe que dans la forme le débordement de la tempête se joue également au moyen du contre-rejet – résume le chaos du monde, contemporain de la découverte par le poète de l’aimée, qui, en une autre image étonnante, se déverrouille (« *schiodi* »).

C’est comme si Montale, dans le dernier des sonnets de *Finisterre*, voulait mettre en scène une fin de l’hermétisme, une ouverture du symbole consécutive aux hordes barbares déferlant sur le monde, et que c’est la forme du sonnet qui lui permettait ici de s’extraire de la prétention à soit décrire le monde – prétention incarnée par l’*Ut pictura poiesis* initial, tronqué – soit à lui substituer la quête de la poésie pure, congédiée par le renversement du télescope qui permet de scruter l’éther sans se soucier de la terre, et auquel correspond un sonnet qui isole bel et bien des données, mais terrestres, et permet de les surpasser en les mettant dialectiquement en relation avec le monde extérieur, celui du tonnerre sur les hordes ou des fuites des hommes face au conflit évoqués par Montale.

Ce sonnet est le dernier des sonnets du recueil – c’est-à-dire le dernier des sonnets publiés par Montale – et sans doute n’est-ce pas un hasard s’il conclut l’expérience pétrarquiste du sonnet par un aveu de l’impossibilité à enfermer une part du monde dans le petit cadre de la forme.

À rebours, chez Desnos, la réflexion liée aux notions de liberté et de contrainte aboutit plutôt à une revalorisation du sonnet, y compris dans ses variantes les plus rigides, la

---

<sup>467</sup>Dans la lettre citée ci-dessus, Contini évoque d’ailleurs *Finisterre* directement à la suite comme le lieu d’un adieu : « *di lì si dice addio alla proprietaria dei primi e alla Proprietaria degli ultimi versi* » – « de là on dit adieu à la dédicataire des premiers, et à la Propriétaire des derniers vers » (traduction personnelle ; je choisis de distinguer « proprietaria » et « Proprietaria » pour souligner l’importance de la transfiguration de l’aimée disparue, Irma Brandeis, en Clizia, au fil du recueil.)

sévérité de ce carcan permettant au « je » lyrique d'aborder en pleine possession de ses moyens la dureté de la situation, ainsi qu'en témoigne tout le sonnet « Le Paysage », où les jeux structurels – symétrie des quatrains sur le plan syntaxique, avec une progression de la phrase simple à l'emboîtement des propositions, et symétrie rimique des tercets que permet le sizain à la Marot – aboutissent à une définition de l'amour, qu'il est possible de lire également comme un *credo* méta-poétique :

### *Le Paysage*

*J'avais rêvé d'aimer. J'aime encor mais l'amour  
Ce n'est plus ce bouquet de lilas et de roses  
Chargeant de leurs parfums la forêt où repose  
Une flamme à l'issue de sentiers sans détour.*

*J'avais rêvé d'aimer. J'aime encor mais l'amour  
Ce n'est plus cet orage où l'éclair superpose  
Ses bûchers aux châteaux, dérouté, décompose,  
Illumine en fuyant l'adieu du carrefour.*

*C'est le silex en feu sous mon pas dans la nuit,  
Le mot qu'aucun lexique au monde n'a traduit  
L'écume sur la mer, dans le ciel ce nuage.*

*À vieillir tout devient rigide et lumineux,  
Des boulevards sans noms et des cordes sans nœuds.  
Je me sens me roidir avec le paysage.<sup>468</sup>*

Ce « je » qui à mesure qu'il vieillit se sent « roidir avec le paysage », qu'il voit de plus en plus « rigide et lumineux », il est facile de l'interpréter comme un double du poète qui abordant l'âge mûr – il a quarante-deux ans lorsqu'il écrit *Contrée* – rigidifie sa poésie de manière à tirer le plus de lumière possible de son sujet. La résonance de ce choix formel de la contrainte, de la rigidité prend un tour particulier durant l'Occupation : si la « contrée » titulaire est bien allégorique de la France occupée, alors la mise en lumière permise par la rigidification formelle peut être mise en lumière de l'allégorisation, qui mène à un niveau de lecture plus élevé, autant que mise en lumière de l'épiphanie poétique – le « silex en feu » qui guide le poète « dans la nuit », le « mot qu'aucun lexique au monde n'a traduit » – au sein des ténèbres, la « nuit » de la guerre. Et si la contrée titulaire est à entendre comme le verbe d'action « contrer », alors le paysage rigide et lumineux devient une révolte à la fois dure et

---

<sup>468</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp. 1168-69.

miraculeuse, qu'appelle le recueil de ses vœux : sans doute en repoussant la définition de l'amour, au second quatrain, comme la fuite de l'éclair face au « carrefour », Desnos sous-entend-il que l'amour en temps de guerre consiste à faire un choix, à emprunter résolument un chemin plutôt que de demeurer – tels les surréalistes – dans l'éphémère de l'« éclair » et du refus du choix de l'engagement. La fuite, ici, peut être interprétée comme celle de Breton ou Péret réfugiés sur le continent américain, depuis l'abri duquel ils fustigent le relatif retour des poètes résistants au formalisme poétique.

Mais il ne faut pas réduire ce recours au sonnet à une poétique, nationaliste à la manière d'Aragon ou intime à celle de Cassou, dans le cadre de la poésie de la Résistance. Au contraire, il s'agit d'un engagement qui dépasse largement les circonstances de la poésie, pour s'attacher à la nature même de celle-ci ; Marie-Claire Dumas a souligné à quel point l'entremêlement de la noblesse formelle et du populaire, de la haute contrainte et du surgissement des forces cachées, importe tout au long de la carrière de Desnos : « La question que se pose Desnos à partir des derniers poèmes d'*État de veille*, est celle d'une perfection formelle – dont le sonnet offre un exemple privilégié – qui n'étoufferait pas le jaillissement du désir ; être parfaitement libre, c'est-à-dire libre à l'intérieur même de la perfection, tel est l'objectif visé. »<sup>469</sup>

La liberté poétique, à rebours des anathèmes de Breton ou Péret émis depuis les continents américains, est celle d'user également du sonnet ; ainsi que le résume la phrase-clé de la postface à *État de veille*, « En fin de compte ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète », refuser par principe d'utiliser une forme plutôt qu'une autre constitue une de ces aliénations mentales dont le surréalisme cherchait à se libérer. On sait que Desnos opère recours constant au sonnet durant la guerre : les quelques sonnets qui clôturent *État de veille* sont datés de 1942, et annoncent ceux de *Contrée*, qui paraissent à la fin de 1942, ou de *Calixto* composés probablement en 1943, puis ceux d'« À la caille » de 1943-1944 ainsi que ceux que Desnos projetait pour un recueil nommé *Sens*. Cet usage côtoie celui au vers libre, et témoigne ainsi de cette volonté du touche-à-tout qu'est Desnos de ne négliger aucun des pans de la poésie française que l'histoire de ses formes ou de sa langue lui fournissent.

---

<sup>469</sup> DUMAS, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Paris, Klincksieck, 1980, p.274.

On en trouve trace jusque dans le dernier sonnet composé par Desnos, rédigé alors qu'il est interné au *Frontstalag* de Royallieu, à Compiègne, d'où il sera déporté pour Auschwitz puis Flöha : « Tu, Rose Sélavy... » conjugue la figure burlesque des sommeils surréalistes avec la forme traditionnelle, la régularité de la césure à l'intrication góngorienne de la syntaxe, et l'imagerie violente proche du surréalisme à celle, bucolique, des paysages discrètement allégoriques de *Contrée*. Jusqu'à son dernier écrit connu, le sonnet aura incarné une forme de liberté poétique au sein de la pire contrainte : l'attente de la déportation.

On peut rapprocher, d'une part, ce constat de l'attitude amoureuse d'un Desnos qui, au sein de son couple avec Youki, lui « laissait une entière liberté »,<sup>470</sup> selon sa biographe Dominique Desanti ; d'autre part, de son engagement systématique pour la liberté, politique au travers de ses incitations journalistiques ou de ses actes de Résistance – transferts supposés d'informations obtenues à *Aujourd'hui*, hébergement attesté d'un réfractaire au STO, et contributions attestées à l'élaboration de faux papiers – autant que liberté célébrée en poésie, de manière éclatante dans la pointe du sonnet « Le Legs », dédié à Hugo, et paru le 14 juillet 1943 dans *L'Honneur des Poètes*, contemporain ou légèrement antérieur à la composition de *Calixto*, séquence achevée en septembre 1943 :

*Oui, le bonhomme est mort. Mais par-devant notaire  
Il a bien précisé quel legs il voulait faire :  
Le notaire a nom : France et le legs: Liberté.*<sup>471</sup>

Yvette Parent a éclairé en détail<sup>472</sup> la filiation entre l'auteur des *Misérables* et celui des *Chantefables* ; ce sonnet de Desnos le place sciemment dans une lignée de gauche, qu'il associe dans le ton polémique avec les *Châtiments*, et constitue un bon exemple de la réappropriation des classiques prônée par Cassou ou Aragon. Bien évidemment, la structure même du sonnet permet de servir efficacement une démarche polémique ; on reviendra sur ce sujet.

Mais il est possible de lire chez Desnos une autre réflexion, relative à la poétique du sonnet, forme dont dès octobre 1942, au moment où paraissent en revue les poèmes de

---

<sup>470</sup>DESANTI, Dominique. « Rencontres ? Mais avec qui ? », dans *Desnos pour l'an 2000, colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris, Gallimard, 2000, p302.

<sup>471</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp. 1245.

<sup>472</sup>PARENT, Yvette. « Robert Desnos admirateur de Hugo. » Communication au Groupe Hugo (université Paris VII), 2004. Disponible sur <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/04-12-11Parent.htm>.

*Contrée*, il confie à Éluard être surpris de la voir s'imposer naturellement au fur et à mesure de son écriture :

*C'est pour moi une curieuse expérience. Je vais à tâtons mais les images, les mots, les rimes s'imposent comme les détails d'une clé pour ouvrir une serrure. Il faut que tout soit utile et indispensable pour que le poème tienne, que tout y soit, et rien de plus, pour qu'il soit terminé. Je me demande pourquoi ils prennent si aisément la forme du sonnet.*<sup>473</sup>

Le sonnet constitue ainsi moins une sortie des revendications de liberté propre au vers-librisme ou au surréalisme, qu'un type d'expérience égal à celui des sommeils ou de l'écriture automatique, qu'il poursuit, approfondit. L'étonnement de Desnos fait écho à la fois à celui d'Émié (cf III – 3.1.), ou à celui qu'avouera un soixante ans plus tard un autre poète sorti du surréalisme, Yves Bonnefoy ; le caractère mystérieux du sonnet, sa capacité à aider le poète à creuser sa propre nécessité semblent confirmés par cette confluence de poètes si différents – la réflexion théorique, très poussée, d'Yves Bonnefoy étant à l'opposé de celle, superficielle, d'Émié, ou des réflexions de Desnos, bien que tous répugnent à théoriser trop avant leur usage du sonnet, qui demeure de l'ordre de l'inexplicable.

Chez Desnos, en général, les remarques de poétique s'avèrent limitées à une pragmatique qui puise dans une expérience de l'écriture bien plus vaste, combinant le travail de l'image hérité du surréalisme et la culture populaire, et la simplicité de la langue, l'hermétisme et l'argot.

Après les sonnets de *Contrée*, Desnos ouvre *Calixto* sur une réflexion sur ce thème du sommeil comme ouverture de la porte d'un autre monde potentiel : la séquence s'ouvre ainsi sur le vers emblématique

#### À S'ENDORMIR À LA LÈGÈRE

où l'expression « à la légère » est sujette à de nombreuses interprétations : si l'on peut prendre l'expression au pied de la lettre, comme une incitation à la légèreté qui permet au rêveur de se projeter dans l'immatériel, le « rythme planétaire » où se meut la constellation de l'ourse *Calixto*, « à la légère » signifie bien évidemment surtout « sans souci des

---

<sup>473</sup> Lettre à Éluard du 8 octobre 1942, citée par Marie-Claire Dumas, dans Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 1156.

circonstances, inconséquemment », et au rêveur en temps de guerre est révélé l'horreur des tortures évoquées dans le premier sonnet.

Marie Luise Kaschnitz développe également ce thème du rêve comme porte de sortie au désordre du monde : dans un sonnet bien moins bouleversé que ceux de Fuller ou Montale, elle pose clairement le pouvoir spirituel du songe, au même titre que la prière de remerciement :

*Dann sei geübt im Traum...*

Alors sois exercé à rêver...

*So fest sind Haus und Herd nicht wie sie waren,  
Und Heimatboden wiegt so leicht wie Staub.  
Die Erde bebt vom Schritt gequälter Scharen,  
Die reichen Städte sind der Flammen Raub.*

Toit et foyer ne sont plus si solides qu'avant,  
Et le sol natal est léger comme la poussière,  
La terre frémit sous le pas des foules persécutées,  
Les riches villes sont la proie des flammes.

*Und selbst das Wort. Der Dichter Lob und Klage,  
Des Geistes unermüdliche Erhebung,  
Es tönt nicht mehr im dumpfen Gang der Tage,  
Und spottet der unsäglichen Bestrebung.*

Et le verbe l'est autant. Louange et plainte des poètes,  
L'inlassable élévation de l'esprit,  
Cela ne résonne plus, dans le courant sourd des jours,  
Et tout se rit de leurs indicibles efforts.

*Wie lang und auch dein Haus gerät ins Wanken,  
Wie lang und auch dein Werk erfährt Zerstörung,  
Dann ist die Zeit, da Träume und Gedanken*

Combien de temps encore, avant que ta maison ne vacille aussi,  
Combien de temps encore, avant que ton œuvre aussi ne tombe e  
Alors viendra le temps, où les rêves et les pensées [ruines ?

*Gereinigt stiegen aus den Fieberschauern.  
Sei fest im Hoffen. Stark in der Beschwörung.  
An Liebe reich. So wirst du überdauern.<sup>474</sup>*

Montent purifiés du frisson de fièvre.  
Sois ferme dans l'espoir. Fort dans l'incantation.  
Riche d'amour. Alors tu perdureras, surmontant l'épreuve.

La *volta* retardée n'intervient ici qu'au onzième vers, les vers 9-10 servant à diriger vers le lecteur la ruine évoquée aux quatrains ; l'issue est donc tardive, mais clairement ordonnée par la forme du sonnet : chaque rime du sizain est composée selon une paire sémantique négative-positive, la vacillation (« Wanken ») cédant la prééminence à la pensée (« Gedanken »), la destruction (« Zerstörung ») à l'incantation, ou évocation par les mots, (« Beschwörung »), et le frisson de fièvre (« Fieberschauern ») à la durée de la vie qui surmonte les épreuves (« überdauern »).

Ce faisant, Kaschnitz rédime le défaut du langage, qu'elle posait comme brûlé elle aussi au début du second quatrain, ou tout du moins celui du langage poétique : non pas en tendant vers des tentatives lexicales – cratylisme, glossolalie – dans le sillage mallarméen,

<sup>474</sup> Marie Luise KASCHNITZ, *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie*, p.36 (traduction personnelle).

mais en rendant une forme à la parole, de manière à la canaliser vers l'espoir. Le sonnet, qui pose le péril physique (toit et foyer) et la ruine des conceptions culturelles préalables (pays natal, pouvoir du verbe) au huitain, canalise la parole vers la survie, qu'il faut comprendre comme issue par le haut, le *überdauern* conclusif ne signifiant pas simplement « durer », mais « passer outre ce qui aurait empêché de durer », « surmonter l'épreuve de la durée ».

Ce quatrain démenti par la suite du sonnet constitue l'une des premières traces chez Kaschnitz de ce doute relatif au langage, *Sprachskepsis*, qui prendra de l'ampleur dans la suite de son œuvre et qui caractérise également une partie de celles de Rose Ausländer ou Nelly Sachs, après-guerre, et s'imposera dans la littérature occidentale à mesure que la littérature expérimentale de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle remplace Heidegger par Wittgenstein. Dans les *Gedichte* de 1947, ce scepticisme n'est pas de mise : dans le sonnet « Die Worte », elle réaffirme la possibilité d'un lien direct entre les mots et les choses :

<i>Die Worte</i>	Les mots
<i>Wußten wir in sorgenlosen Zeiten Unbestimmt von Schmerz und Lust erregt, um den bitteren Kern der Wirklichkeiten, Welchen jedes Wort zuinnerst hegt?</i>	Avions-nous conscience, dans les temps insoucians, Troublés de douleur et de passions confuses, De l'amer noyau des réalités que chaque mot cultive au fond de lui-même ?
<i>Wie ist alles Fühlen und Begehren Nun mit eins den Sinnen so verwandt. Trennung meint der Raum und Not Entbehren, Hoffnung weiß um ihren Gegenstand.</i>	Comme sont tout sentiment et tout désir maintenant Si soudainement apparentés à ce que perçoivent mes sens : <i>Séparation</i> signifie ce qui environne et <i>nécessité</i> ce qui manque, <i>Espoir</i> a conscience de son objet.
<i>Furcht ist nicht ein unbestimmtes Wähnen, Schmerz bemißt ein Übermaß an Tränen, Und Gefahr ist tödliche Gefahr.</i>	<i>Peur</i> n'est pas une confuse chimère, <i>Douleur</i> mesure une profusion de larmes, <i>Danger</i> signifie danger mortel.
<i>Auch die Liebe, zitternd Mund an Munde, Sinkt zum Grunde, bis zum Grunde Macht ihr Wesen offenbar.</i>	<i>Amour</i> aussi, tremblant contact des bouches, Sombre vers le fond des choses, jusqu'à ce qu'au fond des choses Son essence devienne évidente. <sup>475</sup>

Ici, Kaschnitz examine l'ampleur nouvelle qu'a pris le langage à la suite d'une épreuve non spécifiée, mais que l'évocation de « Sorgenlosen Zeiten », temps dénués de chagrin, opposée au « nun » du v.6, semble indiquer être celle de la guerre, ou tout du moins

<sup>475</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Gedichte (1939-1945)* (1947), dans *Gesammelte Werke*, t.5. Insel, Francfort-sur-le-Main, 1985, p.103 (traduction personnelle ; on a, pour les besoins de la démonstration, consciemment surtraduit les propositions complexes qu'il nous semble que le style ici très elliptique de Kaschnitz propose au moyen d'images comme « mein Raum » ou « Grunde », bien plus concises).



du régime nazi, ce « Dunkle Zeit » dont la poétesse qualifie la période de 1939-1945 durant laquelle elle compose ses sonnets. La tourmente permet justement de prendre conscience de la vraie nature des mots, des émotions et pulsions (« Fühlen und Begehren ») bien concrètes qu'ils recouvrent : c'est en allant vers le fond (« zum Grunde », qui est à la fois le sol et l'origine, le fond des choses) au moyen de l'énumération des réalités que représentent bien concrètement les mots que le sonnet finit, à sa pointe, par constater qu'il est possible par eux d'atteindre leur essence, « Wesen ».

Cette possibilité d'atteindre l'essence de la réalité au moyen des mots relève moins d'une réflexion linguistique sur le signifiant et le signifié, que d'une croyance en la nature magique du langage, capable de mener à une connaissance directe du réel – et même, depuis les traditions kabbalistiques jusqu'à la légende de Rumpelstiltskin, de conférer un pouvoir sur le monde. Il n'est pas innocent que Marie-Luise Kaschnitz ait écarté de son anthologie personnelle de 1965, *Überallnie*, composée en une époque où elle renie cette foi :

*Meine Fähigkeit, Worte in eine bestimmte, wie ich glaubte, höhere Ordnung zu bringen, hatte alles aufgewogen, was ich für eine bessere Ordnung in der Welt nicht tat, nicht zu tun gewillt war, was ich auch, nachdem ich von der Grausamkeit und den unverdienten Leiden schon ganz durchdrungen war, nicht tat. Mit dem schlechten Gewissen zur Zeit des Nationalsozialismus hatte es angefangen, das hatte beim Dichten und Trachten noch nicht wesentlich gestört. Später wurde das anders, die happy few, für die man hatte schreiben wollen, gab es nicht mehr, man machte so weiter, erhitzte sich noch immer an Formproblemen, aber mit mattem Feuer, ohne rechte Überzeugung, daß die angestrebte kleine Vollkommenheit noch etwas galt.<sup>476</sup>*

Dans « Dann sei geübt im Traum... », on y voit clairement que le « Formproblem » est encore bien vivace : la forme du sonnet sert à exorciser le doute, et à canaliser la destruction exprimée par les quatrains pour la diriger vers l'espoir du huitain. Ce n'est pas pour rien si le dernier tercet, celui ouvrant la voie à la rédemption, commence par le verbe

---

<sup>476</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Orte*. Insel, Francfort-sur-le-Main, 1973, p.75 (« Ma capacité à amener les mots dans un ordre, comme je le croyais, plus précis et supérieur, avait compensé tout ce qu'en vue d'obtenir un ordre meilleur du monde je ne faisais pas, n'étais pas disposée à faire, ce que moi non plus, après que j'eus bientôt entièrement traversé la cruauté et les douleurs indues, je ne faisais pas. Avec la mauvaise conscience du temps du national-socialisme avait commencé ce qui n'avait fondamentalement pas été troublé dans l'écriture et l'aspiration de l'esprit. Plus tard, les autres, les *happy few*, ceux pour qui l'on aurait voulu écrire, il n'y en eut plu ; on donnait le change, on s'échauffait à propos de problèmes de formes, mais notre ardeur avait laissé place à la lassitude, et la juste conception avait disparu que la petite perfection à laquelle on aspirait valût encore grand-chose. », traduction personnelle).

« reinigen », « purifier » : le rêve amène à un futur meilleur, à condition qu'il soit préalablement purifié (« gereinigt ») par la fièvre, c'est-à-dire par la menace de la destruction qui occupe le huitain. Cette purification, c'est le sonnet qui l'opère au moyen de son sizain pétrarquien, et son exercice, semblable à un exercice spirituel – cela peut être le sens du *geübt* du titre – consiste en l'écriture de la forme ; le thème du rêve comme lieu de purification, curieusement annoncé seulement par le titre du sonnet, rapproche en partie la poétesse de Desnos, avec une nuance importante.

Le sommeil, chez Kaschnitz, inclut en effet le danger et la ruine – et Charlotte Beradt a démontré<sup>477</sup> que l'oppression et la menace se logeaient jusque dans la vie onirique non seulement des persécuté-e-s du régime nazi, mais d'une grande partie de la population allemande – là où chez Desnos, il en libère : le rêve fiévreux de la poétesse allemande se trouve à mi-chemin entre le sommeil lourd de songes destructeurs de Montale et le rêve purificateur de Desnos : la destruction l'habite, comme celui-là, mais il amène à une vie supérieure, comme celui-ci – *über*, la particule d'*überdauern*, peut signifier « au-dessus », rappelant le sommeil léger de Desnos.

Pour en revenir au poète français, il est d'ailleurs possible de considérer que l'expression « s'endormir à la légère » sert à marquer la distance d'avec le surréalisme : là où l'endormissement, au même titre que l'hypnose, servait aux surréalistes à dépasser l'état de conscience pour plonger dans l'inconscient, Desnos rejette la lourdeur programmatique du sommeil surréaliste dont il fut le héros – héros d'une expérience truquée, comme il l'avoue à demi-mots dès 1923 dans une lettre à J. Carrive<sup>478</sup>, mais dont il ne renie pas la portée – pour mieux en privilégier l'aspect spontané, la liberté – tant de caractéristiques qui caractérisent sa poésie.

Ce regard rétrospectif que facilite l'usage du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale apparaît également chez Roy Fuller, qui dans *The Middle of a War* emploie la forme pour méditer au sujet de sa capacité à capturer une petite partie du réel : le sonnet éponyme décrit le poète qui, face à une photographie le représentant, compose son propre éloge funéraire :

---

<sup>477</sup> BERADT, Charlotte. *Der dritte Reich des Traums* (1966), traduction Pierre Saint-Germain, *Rêver sous le Troisième Reich*, Paris, Payot, 2002.

<sup>478</sup> Lettre à Jean Carrive du 23 février 1923, citée par Marie-Claire Dumas, dans Robert DESNOS, *Œuvres*, p. 123.

*The Middle of a War*

*My photograph already looks historic.  
The promising youthful face, the matelot's collar,  
Say "This one is remembered for a lyric.  
His place and period—nothing could be duller."*

*Its position is already indicated—  
The son or brother in the album; pained  
The expression and the garments dated,  
His fate so obviously preordained.*

*The original turns away: as horrible thoughts,  
Loud fluttering aircraft slope above his head  
At dusk. The ridiculous empires break like biscuits.  
Ah, life has been abandoned by the boats—  
Only the trodden island and the dead  
Remain, and the once inestimable caskets.<sup>479</sup>*

Le mitan d'une guerre

Déjà mon portrait semble une pièce historique.  
Le visage d'enfant prometteur, le col marin...  
Disent « On s'en souvient pour quelques vers lyriques.  
Là et quand il vécut : rien de plus assommant. »

Et son emplacement est déjà tout trouvé :  
Le fils ou le frère, dans un album ; atteint  
Son air, ses vêtements si nettement datés,  
On devine très bien quel serait son destin.

L'original se tourne ; tels d'affreux pensers,  
Le fracas des avions vole en piqué sur lui  
Au soir. Empires croulant comme des biscuits.  
Ah la vie près des navires abandonnée  
— Seuls l'île que le pied foula, et les morts  
Demeurent, entre les planches d'anciens trésors.

Le portrait photographique du soldat semble, dès l'ouverture, anachronique, assez paradoxalement eu égard au titre du poème ; la saisie du monde que permet la photographie renvoie à un monde exagérément ordonné, dont l'uniforme est le symbole le plus net, mais qui déteint sur un jugement proleptique porté sur l'œuvre du poète, celui-ci imaginant avec une ironie amère que son parcours sera considéré comme ennuyeux. Le second quatrain entérine ce regard terne que Fuller jette depuis le futur sur lui-même, en présentant le destin de la photographie : trouver une place dans un album où elle sera rapidement classée et oubliée, vestige d'un autre temps.

Bien évidemment, la convergence de l'anachronisme de la représentation du monde, de l'ennui poétique et de la rigidité de la classification laisse songer, dans ce poème qui donne son titre au recueil, que Fuller traite ironiquement du sonnet, forme elle-même anachronique selon l'élan avant-gardiste et moderniste, et de réputation rigide ; le changement de sujet – de la représentation au modèle – et le verbe *to turn* à la *volta* – tourner à la tourne – renforcent cette impression d'un clin d'œil adressé par le sonnettiste à son lecteur.

Et effectivement le sonnet ordonne, entre huitain et quatrain, le passage d'une perception de la guerre depuis le futur – où elle sera considérée comme un chronotope,

<sup>479</sup> Roy FULLER, *The Middle of a War*, p.38.

« place and period », relevant du lieu commun – à celle qu'éprouve le poète au présent, pris dans le vacarme d'une piste d'aviation, motif évoquant les élytres mécaniques ronronnant dans le ciel aveugle de « Gli Orecchini » : Fuller comme Montale récupèrent l'avion, image emblématique du modernisme, pour le rendre à son usage réel, qui est de semer la mort.

Les trois derniers vers, plus elliptiques, invoquent justement des images de décès : les « caskets » finaux évoquent autant un coffre au trésor à la Stevenson – la « trodden island » peut se lire comme une variation désenchantée sur le titre *Treasure Island*, où, selon la valeur d'intensité attribuée à « trodden » l'île aurait soit été explorée par le narrateur, et soit déjà pillée de longue date – que des cercueils, c'est-à-dire autant des images d'aventure que la réalité du combat naval.

Ce double sens oriente différemment la photographie initiale, qui semble celle que l'on garde d'un parent mort au combat, ou que l'on place sur le cercueil au moment où sont rendus les honneurs militaires. Le choix de la forme du sonnet, et la rigidité qui y est associée – et que Fuller respecte dans l'ensemble – devient alors une marque d'humour noir ; difficile de ne pas y voir la dureté des planches entre lesquelles on inhume les soldats, sinon la rigidité cadavérique – sous-texte présent dans la pointe de « Le Paysage », de Desnos, où le poète voit le paysage se transformer en abstraction.

La dynamique du sonnet de Fuller semble évoquer moins le cheminement d'une vie comme chez Desnos, que le refus de se laisser enfermer dans les remémorations lointaines et, refus vain puisqu'après l'effondrement des empires militaires, seuls les morts subsistent. À ce titre l'unité, la densité du sizain, contrastant avec la subdivision du huitain, semble indiquer une guerre vécue de manière plus monolithique, plus immédiate, et plus fortement, sans le prisme de la classification nette permise par les deux premières strophes ; sa position finale correspondrait alors à la nécessaire fin de toute vie subjective, autant qu'au surgissement de celle-ci refusant l'enfermement dans les cases préformatées, dont celle du parent poète de guerre, que présentent les quatrains.

Pour toute son ironie et tout son humour noir, ce sonnet de Fuller est à rapprocher des conclusions de *Finisterre* et de *Contrée*, toutes méditations en temps de crise sur ce qu'il reste des disparus ; le sonnet permet aux poètes d'ordonner leur lien avec les morts, fût-il réflexif chez Fuller ou incertain chez Montale.

Cette remise en ordre s'accomplit par la forme même : la binarité irrégulière – déséquilibre renforcé par les quinze vers et le distique désaccordé d'« A mia madre », chez

Montale – et la tension de la contrainte lui permettent d’ordonner ces réflexions. Quant au distique final à l’élisabéthaine, sa scrutation sert de révélateur des positions poétiques et éthiques des poètes. Il amène ainsi « L’Épithaphe » et « A mia madre » à une acceptation de l’inéluctabilité de la mort des êtres, acceptation matérialiste à des degrés divers et qui diffère de celle que l’on trouve chez Caproni, par exemple, en ce que ce distique amène par sa binarité l’idée malgré tout d’une réunion des âmes, à jamais séparées mais symboliquement accolées – tels dans « A mia madre » les deux vers qui se côtoient sans être unis par la rime – dans le geste de prière qui joint les deux mains chez Montale ou dans la persistance par l’écrit de la voix chez Desnos.

Ce moyen de suggérer une persistance paradoxale – et la pointe a traditionnellement vocation à résumer le paradoxe du sonnet – diverge de l’un à l’autre : le poète français préfère dans le distique sa dimension d’épigramme, son unité et sa dureté, signes de persistance, rendus par un distique rimique, tandis que chez le poète italien la conclusion du sonnet permet au contraire d’ouvrir la forme – qui dans « A mia madre » l’est encore plus par l’alternance rimique – et de laisser, grâce à un retournement sémantique, une échappée possible à l’aspect sentencieux du distique.

Ainsi, le distique final de « Nel Sonno » qui associe « trasporte » et « oltra la morte » fait fonction d’ouverture psychopompe plutôt que de clôture du sens, ou du parcours, du poème, tandis celui d’« Il Ventaglio » associe les « scrosci », roulements de tonnerre sur les armées en furie, au « (Muore chi ti riconosce?) » interrogatif qui laisse en suspens l’issue, et l’enjeu, de l’épiphanie enclose dans le sonnet. Et lorsque la rime finale amène une idée de clôture, comme à la fin de « Gli Orecchini » où les mains accrochent aux lobes leurs boucles d’oreilles, la rime hypermètre « squallide / coralli » laisse bancal l’égalité attendue du distique, comme pour miner le geste de fermeture, qui ne demeure d’ailleurs que potentiel dans le discours du sonnet.

Dans le mouvement de doute qui est celui du poète de *Finisterre*, le sonnet peine donc à enclore la guerre ou l’espoir avec fermeté, à l’inverse de l’assurance desnosienne – qui se fait parfois au prix d’un certain ronronnement de l’alexandrin, ainsi que l’ont remarqué M. Murat ou O. Barbarant<sup>480</sup>. Hasard historique, avec le chaos de la guerre la trajectoire de

---

<sup>480</sup> Michel MURAT. *Robert Desnos, les grands jours du poète*, p.169 ; Olivier BARBARANT, « La Rime en 1943 », pp247-248.

Desnos se clôt, s'achèvant sur un sonnet, tandis que celle de Montale s'ouvre – *Finisterre* n'est que la fondation du recueil *La Bufera e altro* – et abandonne la forme.

Cette divergence peut s'expliquer de différentes manières. Il existe évidemment ces différences de poétique entre un Montale qui dans *Finisterre* doute de la possibilité de la poétique classique, dans son « expérience pétrarquiste », à enclorre et rédimmer le monde, et un Desnos paradoxalement soucieux de composer une poésie accessible dans son codage permanent – allégorique, argotique, syntaxique – et pour qui le sonnet constitue l'un des points de convergence de toutes traditions et tous moyens nécessaires.

Mais c'est sans doute dans le contexte poétique national qu'il faut trouver une explication de cet écart, chez deux poètes de la même génération – Montale est né en 1896, Desnos en 1900 – et tous deux emblématiques avant-guerre, à leur manière, d'un certain modernisme poétique : là où le sonnet était demeuré plus prégnant au début du XX<sup>e</sup> siècle italien, avec la persistance du *crepuscolarismo* de Corazzini et Gozzano ou l'œuvre de D'Annunzio, puis avec l'importance de l'*Autobiografia* de Saba, cycle de sonnets paru en 1923, le rejet, déjà entamé dans les années 1900, avec les déstructurations qu'en présentent *Alcool* ou les sonnets élastiques de Cendrars, et prolongé par le surréalisme, en a été plus total en France, et son retour durant la Seconde Guerre mondiale, par conséquence, un acte plus marquant.

La nécessité de retour au sonnet serait donc plus forte pour le poète français soucieux de s'inscrire dans une tradition qu'a davantage éloigné le terrorisme surréaliste ; de là le plus grand respect pour les caractéristiques formelles et la plus grande foi que manifeste l'optimiste Desnos, en général, à l'égard du sonnet.

Un aperçu de deux poèmes de Pierre Emmanuel permet de compléter l'exploration de cette notion d'optimisme du sonnet, et de foi dans la forme.

Il est notable que le poète, réfugié à Dieulefit dans la Drôme, où de son propre aveu il n'a pas vécu la guerre ou Résistance comme un engagement physique – comme Desnos ou Fuller – ou comme une épreuve intime – comme Montale – mais plutôt comme un contexte intellectuel d'oppression politique et spirituelle, emploie également le sonnet de manière à conférer un sens à la vie humaine, au moyen de la dynamique propre à la forme.

*Le Poète fou* trace un parcours spirituel par lequel le poète se défait de la vie humaine, contrainte par la folie, la mortalité et la violence du monde terrestre, pour atteindre

une forme plus élevée d'existence, qui tient à la fois de la croyance chrétienne en une vie après la mort et de la mystique orphique – à laquelle Emmanuel s'intéresse à l'extrême durant toute la première partie de son œuvre ; en 1941, il compose un *Tombeau d'Orphée* contenant un « Hymne à Hölderlin » – par laquelle les mots du poète, figure de voyant ou d'initié, survivent à sa mort physique pour s'élever, comme les chants proférés par la tête d'Orphée flottant sur les eaux de l'Hèbre.

Ce recueil, qui contient des sonnets nettement identifiables ainsi que de nombreux poèmes non-rimés de quatorze vers, se ferme sur la variante la plus classique de la forme : sur les quatre dernières pièces, deux sont des sonnets rimés et constitués de deux quatrains et deux tercets. Ces deux poèmes donnent à entendre une résolution, au sens plein, de la vie contrariée par la mort qui libère le poète du carcan de l'homme ; ce n'est pas un hasard, si après un recueil traversé de proto-sonnets, c'en sont les variantes les plus régulières – sizain à la française, huitain sur deux rimes, avec des quatrains de croisées pour le XXXIII et d'embrassées, le modèle le plus classique, pour le XXXV – qui permettent d'exprimer l'élévation vers une transcendance poétique.

XXXIII

*Tranquille, tu montais dans la lumière sainte  
et là-haut tes pensées allaient élargissant  
leurs grands cercles de liberté en l'âme éteinte  
que le vent sur les monts balance, pâle encens*

*D'âge en âge, dans les intervalles du vent  
bruisaient les lointains abandonnés aux plaintes :  
les arbres arrêtés à mi-pente, écoutant  
ce pas d'arbre déraciné, tremblaient de crainte*

*Délice de sentir s'éloigner de ton corps  
tes pas, qu'un pur génie allège de la Mort !  
Cette passe, musique bleue entre deux mondes*

*C'est – gloire avant l'effroi tacite des chemins –  
quand la hauteur comblée joint les paumes de l'ombre  
ton silence en prière à la crête des mains.<sup>481</sup>*

---

<sup>481</sup> EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p.396.

C'est ici le motif de la prière qui fait rapprocher ce sonnet d'« A mia madre », de Montale. Au dernier tercet, le geste de « la crête des mains » est accompli dans une optique allégorique de mort : c'est « la hauteur comblée », signe d'ascension de l'âme, qui prie, en joignant des « paumes d'ombre » dans une prière de, ou du, « silence » du poète, c'est-à-dire de l'extinction de sa voix physique.

Pour autant, ce sonnet, qui fait partie de la conclusion du recueil, n'est pas sans optimisme : si la voix corporelle du poète disparaît dans sa mort, cet évanouissement est lié, par le présentatif « c'est » qui lance la dernière strophe, à un passage, une « passe », évoquée à la pénultième – la *volta* amenant de l'assomption des quatrains à l'exaltation des tercets – et que l'apposition qualifie de « musique bleue », que l'on peut interpréter comme métonymie et synesthésie d'un lyrisme magique, chez un Hölderlin devenu emblème du pouvoir de la parole, comme le premier poète mythique qu'est Orphée. Le bleu étant la couleur de l'azur, donc à la fois de l'idéal chez Mallarmé – poète de la quête orphique sans divin – et de la nature divine de Marie dans l'iconographie chrétienne, l'ascension en gloire du poète s'accomplit donc ici sur un plan spirituel et lyrique.

On a vu (cf I – 3.3.) que le treizième poème, le proto-sonnet dédié à Hölderlin « dans la chambre chez Zimmer », articulait les deux dimensions existentielles du poète : dans ce sonnet arrivant en conclusion du parcours mystique, spirituel et lyrique sont équivalents. C'est la figure d'Orphée qui permet de les superposer : on discerne dans ce sonnet d'Emmanuel des échos du parcours orphique de l'âme par les chemins souterrains de l'Hadès, « l'effroi tacite des chemins », auxquels prépare le rite orphique.

Dans cette perspective, le sonnet apparaît comme le lieu parfait pour mener cette ascension de l'esprit poétique : sa dynamique, nettement visible dans la démarcation des strophes et dans les jeux de rimes (notamment celle du « corps » allégé par la « Mort » dans le distique à la française du premier tercet), se conjugue à tout l'héritage des sonnets sacrés, qu'Emmanuel, lecteur de Donne ou Hopkins en anglais – auxquels il consacre des poèmes durant les années de guerre<sup>482</sup> – et connaisseur de la poésie religieuse de la Renaissance, que les revues littéraires de l'Occupation et de la Résistance remettent à l'honneur, réinvestit dans *Le Poète fou*.

---

<sup>482</sup> « À Gerard Manley Hopkins », dans *Tombeau d'Orphée*, repris dans *Memento des Vivants* ; le dernier poème du dernier recueil de guerre d'Emmanuel, « La Croix », est une traduction fragmentaire de « The Cross », de John Donne.



La figure du poète elle-même, fût-il affecté en son esprit – par la folie – ou en son corps – comme au seizième sonnet, ci-dessous – est portée aux nues par Emmanuel, qui adapte le sonnet en le déformant à la mesure des distorsions du poète :

XVI

*Athlètes douloureux qui soulevez la terre  
d'un effort qui du faite aux racines vous tord  
ô châtaigniers ! les mots de l'hymne avec la sève  
montent, tirés des profondeurs du sol discord,  
et, d'un élan massif, à plein souffle, la voûte  
à la mesure des poitrines dilatée  
la force mâle les entonne : un chœur auguste  
d'arbres religieux délivre une douleur  
sanctifiée à l'unisson des voix sereines.*

*Et le Poète au milieu d'elles, tête nue  
lié au sol selon l'argile qui le fonde  
mais les muscles bandés dans le Chant, fait monter  
à la hauteur d'un regard d'homme un ciel sévère  
médité par la terre en pleurs depuis toujours.<sup>483</sup>*

Ici, la construction en [9+5] vers peu ou non rimés correspond à l'effort double des châtaigniers au neuvain et du Poète au quintil, dont les membres se gonflent et se tordent pour atteindre le ciel. Les rimes et assonances, parfois confondues, tracent un chemin sémantique : le retour allitératif du « r » final au fil du sonnet permet de partir de la « terre » au v.1, de traverser « l'effort » qui à la rime « tord » et émane du sol « discord », avant que de la « force mâle » déjà présente au v.2 dans « effort » n'émane un « chœur » de « douleur », qui, dans la perspective sacrificielle emmanuelienne, permet au « Poète » de faire voir « à la hauteur d'un regard d'homme » un « ciel sévère » – dont le dernier vers conclut à la fois qu'il n'est pas accessible à la « terre en pleurs », et qu'il est éternel, « depuis toujours ».

La *volta*, pour décalée qu'elle soit, ordonne bel et bien la double dimension de l'ascension, contrariée et imparfaite, du « chœur » des arbres et du « Chant » du poète : les efforts du sol n'aboutissent qu'à la douleur, mais celle-ci, conformément au thème du sacrifice chrétien cher à Emmanuel, permet au quintil l'élévation effective, modeste mais suffisante (« à regard d'homme ») du ciel. L'imperfection thématifiée par le sonnet ne se reflète pas seulement dans la distribution strophique : l'enjambement porte deux fois sur le verbe

---

<sup>483</sup> Pierre EMMANUEL, *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.387.

« monter », la première fois aux vers 3-4 en un rejet qui le fait très paradoxalement descendre sur la page, la seconde aux vers 12-13, qui le met en valeur en fin de vers – et éventuellement rappeler la finale de « dilatée » six vers plus tôt.

Les irrégularités, ou plutôt impairs – déformation des strophes ou de la rime – de l'éloge du poète correspondent donc à l'imperfection fondamentale de la vie humaine, qui est celle du poète, et sa folie se reflète formellement dans le poème, qui amène malgré tout à un niveau supérieur de parole. Sans doute l'intertextualité, diffuse mais très présente dans le recueil, joue-t-elle un rôle dans le choix de la forme : la « tête nue » du Poète rappelle le sonnet de Rimbaud « Sensation », le souffle d'un chant permis par les arbres fait songer autant aux « Correspondances » de Baudelaire – où les « vivants piliers » du « temple » qu'est « la nature » laissent entendre « de confuses paroles » – qu'à Rilke, qui clôt sur la mention des arbres devenus trop lourds le quatrième des *Sonette an Orpheus*, traversé par une méditation sur « die Schwere », la pesanteur, et le souffle, « Atem »<sup>484</sup>, qui l'accompagne et la compense. Hommage à Hölderlin empreint de références baudelairiennes, rimbaldiennes et rilkéennes – mais aussi à Jouve, ou, pour le travail de concentration sonore, Hopkins ou Mallarmé<sup>485</sup> le recueil d'Emmanuel emploie le sonnet sous de nombreux visages, le plus souvent pour s'inscrire dans une continuité de discussion de l'orphisme et du tourment religieux.

Sans doute est-ce aussi cet héritage, accepté chez Emmanuel et repoussé chez Montale, du sonnet comme dynamique transcendante, qui informe les choix formels des deux poètes. D'un côté, l'Italien choisit un proto-sonnet de quinze vers, comme pour dépasser la logique binaire du christianisme pris dans la dialectique du terrestre et du céleste et assumer l'impair et le désordre néanmoins résolu par la remémoration d'un geste de prière, qui est moins adresse au ciel qu'allégorie physique de la fusion du vivant et de la morte au sein du souvenir, exprimé uniquement par des mots. De l'autre, Emmanuel maintient pour exprimer cette ascension spirituelle qu'est la prière des morts une forme canonique – assouplie par les quatrains de rimes croisées et inversées, la coexistence d'alexandrins et de vers de douze syllabes avec des césures décalées, et l'assonance « mondes / ombre » dans les tercets –

---

<sup>484</sup> On peut se référer à l'édition dont probablement disposait Emmanuel, première traduction française des *Sonnets à Orphée*, bilingue, parue en 1943 : RILKE, Rainer Maria. *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, traduction Joseph-François ANGELLOZ. Paris, Aubier, 1943, pp148-149.

<sup>485</sup> voir Jean-Yves Masson, « Pierre Emmanuel et Hölderlin », pp107-110, qui analyse en détail l'importance du sonnet et des variations autour de la forme en termes d'intertextualité et d'influence, esthétique et thématique, de ces sonnettistes précédents sur Emmanuel.

respectant disposition sur le page en quatre strophes et alternance des rimes masculines et féminines.

Il est notable que cet appel à la mort se distingue de celui de Desnos, qui se situe également dans une perspective mythique, en ce que l'ancien surréaliste élimine tout à fait les traces d'une transcendance, possible chez le chrétien Emmanuel, dont le nom de plume même signifie en hébreu la proximité de la présence divine. Desnos emploie la logique mythique de la métamorphose de la nymphe en ourse, puis en constellation, dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'animiste : le mythe donne du sens aux étoiles par elles-mêmes, et non par une volonté supérieure qui serait une cause première. *Calixto* contient même une réfutation explicite de la transcendance catholique : « Cesse, ô Calixto, de crier qu'un ciel, ce ciel, est ton exil », qui attaque une figure d'Héraclès-Christ à l'inarrachable tunique – alors que l'hermétisme du recueil est thématiquement par la lumière de la chair qui éclate hors du manteau de la nymphe-constellation lorsque s'ouvre celui-ci, dans la perspective de métamorphoses constantes comme autant de révélations successives – et tourne en ridicule des papes dans les catacombes du Vatican, pour conclure qu'il faut :

*N'attendre rien ni châtement, ni récompense ici ou là  
(...)  
Et s'il est une cause au tourbillon d'étoiles et d'atomes  
Eparpillés dans ce que nous savons d'un récent univers,  
Cause peut-être morte, ensevelie au fond de psaumes,  
Ressemble-t-elle à notre image ? a-t-elle aussi squelette et chair,  
Non, sans doute mais, si elle est, elle est indifférente à nous,  
À nos vertus et à nos lois. Époussetez donc vos genoux !<sup>486</sup>*

Emmanuel, lui, a recours au mythe dans sa dimension mystique d'orphisme teinté d'un christianisme avec lequel il entre en résonance, voire en conflit<sup>487</sup> ; la résolution heureuse par la mort advient dans une perspective de vie dans l'au-delà, et non d'existence fabuleuse ou onirique, comme dans l'univers de l'ancien héros des « sommeils » surréalistes.

---

<sup>486</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1224.

<sup>487</sup> On pourra se référer aux lignes qu'A.-S. Andreu consacre à cette tension essentielle de la première période de la poésie d'Emmanuel : ANDREU, Anne-Sophie. *Pierre Emmanuel*. Paris, les Editions du Cerf, 2003, chapitre « L'impasse orphique ou la parole déchirée », pp193-210.

\* \* \*

Quelles qu'en soient les fondations spirituelles, cet optimisme thématique est le miroir de l'optimisme esthétique que constitue cet usage du sonnet au milieu de la tourmente du conflit mondial : l'emploi de la forme rigoureuse comme manière d'ordonner l'appréhension du monde grâce aux lignes claires du poème.

Cet emploi du sonnet n'est certes pas nouveau : la forme, dès la Renaissance, a pour fonction de canaliser le chaos des passions – on connaît le texte du poète élisabéthain Samuel Daniel, *A Defence of Ryme*, dans lequel il propose que le sonnet permette non seulement de contenir une pensée, mais d'ordonner le chaos des pulsions humaines, étant

*(...) a iust forme, neither too long for the shortest proiect, not too short fort the longest, being but onely imployed for a present passion. For the body of our imagination, being as an vnformed Chaos without fashion, without day, if by the diuine power of the spirit it be wrought into an Orbe of order and forme, is it not more pleasing to Nature, that desires a certaintie, and comportes not with that which is infinite, to haue these clozes, rather than, not to know where to end, or how farre to goe, especially seeing our passions are often without measure (...)*<sup>488</sup>

Desnos joue cette carte au premier degré le plus souvent ; Montale, avec plus de réticence ; les deux intègrent un refus de l'idéalisme et une confrontation avec la mort dans cette lucidité cosmique que leur permet le sonnet. Fuller, lui, dans la phase la plus pessimiste de ses poèmes de guerre, emploie le sonnet dans un usage comparable d'un point de vue esthétique : la forme lui permet de rétablir avec lucidité l'ordre du monde – celui de l'inéluctabilité de la mort, d'autant plus prégnante que règne la guerre – au sein du chaos social et culturel, et du fort dépaysement qu'il subit durant le conflit mondial.

---

<sup>488</sup> DANIEL, Samuel. *A Defence of Ryme: Against a Pamphlet entituled : Observations in the Art of English Poesie. Wherein is demonstratively proposed, that Ryme is the fittest harmonie of words that comportes with our Language* (1603), dans *Poems and A Defence of Ryme*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1950, pp137-138 (« une forme juste, ni trop longue pour le projet le plus court, ni trop courte pour le plus long, n'étant employée que pour une seule passion décrite. Car la nature de notre imagination, étant un Chaos en toutes manières informe, sans jour, si par le pouvoir divin de l'esprit se trouve en une Orbe d'ordre et de forme, cela n'est-il pas plus doux à la Nature, qui tend vers la certitude et ne trouve à contenir ce qui est infini, de porter ces habits, plutôt que de ne savoir comment s'achever et jusqu'où aller, surtout si l'on considère que nos passions n'ont pas de mesure », traduction personnelle).

Comme Edna St Vincent Millay, dans un sonnet composé durant les années 1940, assigne à la forme la tâche de mettre en ordre le chaos, ces poètes tentent de canaliser la violence du monde, intime ou générale, au sein des quatorze vers – ou plus, ou moins. La poétesse américaine imaginait le démon du désordre continuer à bouger au sein de son carcan poétique, et la forme-sonnet ne parvient pas tout à fait, chez Montale, Desnos ou Emmanuel, à demeurer ce cadre strict : le chaos influence la forme qui le transcende.

Certains de ces sonnets de Fuller parmi les plus pessimistes, ou les plus lucides, peuvent ainsi être considérés sous une toute autre lumière : ils témoignent qu'il est possible d'employer le sonnet dans un projet inverse – il est étonnant de constater que chez Fuller, les deux usages coexistent dans ses poèmes de guerre ; on verra que Desnos s'y essaie également, à une unique reprise.

Chez d'autres poètes en effet, la forme dite fixe ne sert plus à conférer un ordre à un monde en proie au chaos, mais bien au contraire à prendre acte de celui-ci, souvent en faisant entrer le désordre dans les limites de la forme ordonnée. Ce n'est pas le moindre des paradoxes appliqués à cette forme poétique, longtemps liée elle-même au paradoxe, que d'en employer les rigoureuses lois pour rendre compte d'une absence fondamentale d'ordre dans le monde, absence que révèle la catastrophe de la guerre et ses conséquences intellectuelles et spirituelles.



## Troisième temps – Le sonnet engagé : une forme en lutte(s)

Theodor Adorno a souligné<sup>489</sup> après-guerre que même la conception d'une poésie lyrique dégagée, vierge de l'idéologie, s'inscrivait dans un cadre culturel, et était donc lié à des idéologies qui elles-mêmes définissaient variablement ce « lyrique ».

Cette redéfinition de la poésie à l'aune des sciences sociales, polémique en elle-même, est indiscutable dès lors que celle-ci s'inscrit explicitement dans un contexte de lutte. Le sonnet, en particulier, eu égard à son histoire qui comprend de nombreux cas de participation à une poésie de combat, s'avère un vecteur possible de la poésie engagée, durant une Seconde Guerre mondiale qui sollicite considérablement les poètes allemands ou français, ou dans une moindre mesure italiens ou britanniques (cf introduction).

Les sonnets qui s'ancrent dans les luttes contemporaines constituent ainsi l'une des modalités de la confluence de l'éthique dans le poétique qu'évoque Henri Meschonnic dans « Rimer, trahir le monde »<sup>490</sup> ; il faut donc se pencher sur leur inscription, volontaire ou non, dans le cadre d'une poésie engagée. À l'inverse, les sonnets relevant d'une écriture « dégagée »<sup>491</sup>, pour reprendre le terme de Jean-Yves Debreuille, constituent un choix, celui de ne pas prendre de parti dans le cadre de l'écriture, et doivent être analysés à la lumière de cette notion de sonnet pris dans une lutte qu'il refuse – auquel cas, il entre en lutte avec la définition dominante du présent.

On proposera que ce combat doive être évoqué comme étant multiple : si la poésie rentre dans l'arène, il peut lui arriver de délaisser son dessein poétique – de travail sur le langage, porté à une autre dimension – pour devenir du discours militant. Il ne faut donc pas perdre de vue qu'à la lutte entre diverses factions ou nations se superpose une lutte entre rhétorique et poésie : dans un temps où le sonnet est tenté ou sommé d'entrer dans l'une, il se trouve d'une manière ou d'une autre pris entre deux feux, politiques et poétiques.

---

<sup>489</sup> ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature (Noten zur Literatur, 1958, traduction Sibylle MULLER)*. Paris, Flammarion, 1999, pp48-49.

<sup>490</sup> Henri MESCHONNIC, « Rimer, trahir le monde », dans *La Rime et la vie* (1989). Paris, Gallimard, 2006, p.235.

<sup>491</sup> Jean-Yves DEBREUILLE, « Poésie engagée et poésie dégagée », dans *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne 1940-1945*, dir. Bruno CURATOLO, François MARCOT. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp223-232.

### III – 1. La pointe du sonnet polémique

Ainsi que le remarquait déjà Colletet<sup>492</sup>, sonnet et épigramme sont, au moins dans l'apparition de leur acception moderne, étroitement liés ; à ce titre, le sonnet polémique apparaît comme une catégorie du genre-sonnet seconde uniquement au sonnet amoureux, et égale, au moins en quantité et en histoire, à celle du sonnet mystique, qu'elle a pu recouper durant les troubles religieux de la fin de la Renaissance.

Tout autant que le sonnet, l'épigramme, avec laquelle il a pu se confondre, demeure une modalité difficilement définissable de la poésie occidentale : ainsi que Dominique Buisset ouvre l'ouvrage magistral qu'il lui consacre,

*L'épigramme n'est pas une forme, il n'est pas sûr qu'elle soit un genre, et celui de son nom est grammaticalement incertain.*<sup>493</sup>

Le sonnet et l'épigramme sont en effet, au moins autour de la Méditerranée, deux termes très proches : l'on sait qu'au XVI<sup>e</sup> siècle « épigramme » sert à désigner n'importe quel petit poème – ainsi les dizains de la *Délie*, dès les vers que Scève lui dédie en introduction – de la même manière qu'un sonnet est, au Moyen-Âge ou au début de la Renaissance, un petit poème qui sonne. En 1548, Sébillet écrit dans sa poétique que « quand tout est dit, sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien »<sup>494</sup> : la confusion règne. C'est pour cela que, lorsqu'apparaît en France la notion malherbienne de « sonnet régulier », qui à cause de Banville et en dépit des efforts de Jacques Roubaud persiste encore aujourd'hui, « épigramme » devient un terme servant à désigner un sonnet considéré comme irrégulier – ainsi chez Maynard, comme le relève<sup>495</sup> D. Buisset ; une pensée comparable est notable chez Gryphius, qui dans ses épigrammes inclut des poèmes de douze vers ressemblant à des sonnets, mais incomplets.

En 1648, Baltasar Gracián emploie indifféremment les deux termes, dans son *Agudeza y arte del ingenio* ; en Italie, Laurent le Magnifique les associe dès 1480 dans le *Comento sopra i miei sonetti*, et les deux sont également liés par le Tasse, Varchi ou Pigna.

---

<sup>492</sup> COLLETET, Guillaume. « Traité du sonnet », p.4, dans *L'Art Poétique* (1658). Genève, Slatkine Reprints, 1970, [pas de pagination générale].

<sup>493</sup> BUISSET, Dominique. *D'Estoc et d'intaille. L'épigramme : essai de lecture et d'anthologie*. Paris, Les Belles Lettres, 2003, p.15.

<sup>494</sup> SEBILLET, Thomas. *L'Art poétique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancés en la poésie françoise*. Paris, Gilles Corrozet, 1548, p.43.

<sup>495</sup> Dominique BUISSET, *D'Estoc et d'intaille*, p.231.



En Angleterre, en revanche, la distinction sémantique commence à opérer plus tôt : dès le début du XVII<sup>ème</sup> siècle, le courtisan, traducteur de l'Arioste – et inventeur de la chasse d'eau, dont il détaille les mérites dans *A New Discourse upon a Stale Subject: The Metamorphosis of Ajax*, un traité pseudo-scientifique qui est en fait une attaque contre l'atmosphère de la cour, qu'il qualifie ainsi d'excrémentielle – John Harrington en compare les mérites, dans sa « Comparison of the Sonnet and the Epigram »<sup>496</sup>, en associant le premier au sucre et le second au sel ; toutefois les deux possèdent des points communs, comme le prouve Spenser, qui lorsqu'en 1591, publie une seconde édition de sa traduction de Du Bellay, transforme en sonnets les « epigrams » de la première édition.

Dominique Buisset va même jusqu'à évoquer une ambivalence définitoire de l'épigramme – entre l'épigraphe et le poème satirique – cristallisée au XVII<sup>ème</sup> siècle autour de la notion de pointe, et qui aboutit par contrecoup à une redéfinition du sonnet, auquel la pointe est très souvent également associée :

*Tel Hèraklès mis en demeure de choisir entre le vice et la vertu  
(...) la frivole épigramme, incapable de se décider, aura donné, par  
scissiparité, naissance à deux genres nouveaux : l'un choisit le sentier  
qui mène vers les cimes de la forme fixe – on applaudit le sonnet –,  
l'autre, se refusant à la rigueur, mais gardant le nom de leur premier  
parent, s'enfonce avec une gaieté ingénue dans les abîmes ferrailleurs  
de la pointe et de la hargne.<sup>497</sup>*

De manière concomitante, dans sa recension des formes de la poésie polémique du second XVI<sup>ème</sup> siècle, au sein duquel il analyse le rôle important et la prégnance du sonnet dans la satire poétique, Henri Weber résume l'histoire du sonnet polémique en déplorant la dégradation de la satire en calomnie au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle, et sa quasi-disparition lors de la floraison nouvelle que connaît la forme au XIX<sup>ème</sup>. Il note également que « les poètes de la Résistance, sans négliger entièrement les possibilités du sonnet, ne lui ont pas accordé une place importante »<sup>498</sup>, avant de relever l'œuvre éditoriale d'Aragon au début des années 1950, et son incitation à imiter les poètes du XVI<sup>ème</sup> siècle : la réactivation du sonnet polémique en Europe, en particulier dans la France de la Seconde Guerre mondiale, se fait sous l'angle du retour à une tradition d'invective.

---

<sup>496</sup>HARRINGTON, John. *The Letters and Epigrams of Sir John Harrington, Together with the Trayse of "Private Life"*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press / Londres, Oxford University Press, 1930, pp162-163.

<sup>497</sup> Dominique BUISSET, *D'Estoc et d'intaille*, p.39.

<sup>498</sup> Henri WEBER, « Poésie polémique et satirique de la Réforme sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.10 (1958), n°1, p.105.

### III – 1.1. Le sonnet contre le totalitarisme

Le sonnet contient donc une force charge épigrammatique, que les poètes opposés aux totalitarismes de l’Axe réactivent durant la Seconde Guerre mondiale.

C’est peut-être en Allemagne que ce procédé est le plus visible. Il y existe une grande tradition de sonnet politique, ancré dans une pensée d’ordre nationaliste : durant la Guerre de Trente Ans, Weckherlin ou Gryphius en composent, appelant à l’unité des peuples germanophones. Avec le XIX<sup>ème</sup> siècle, ce nationalisme prend un tour plus offensif : si cela se comprend aisément dans le cas des *Geharnischte Sonette*, de Rückert, qui forment en 1814 le premier recueil de sonnets politiques et polémiques anti-napoléoniens, le devenir du sonnet politique prend un tour plus agressif, avec « Für Schleswig-Holstein » de Gebel, ou « An die Tiroler » d’Eichendorff. Mönch conclut<sup>499</sup> (ref p.191) de sa revue de cette lignée qu’elle ne produit guère de poèmes réussis ; des poètes à peu près inconnus en France comme Hagelstange, ou dans une moindre mesure Schneider, démontrent néanmoins que le sonnet polémique n’a pas qu’une importance historique, mais bien une qualité poétique réelle, dans le cadre de la résistance verbale au régime nazi.

Reinhold Schneider (1953-1958) est l’un des plus farouches écrivains s’opposant à Hitler, qui parvient à rester en Allemagne : Hans Dieter Zimmermann discute<sup>500</sup> ou Ralf Schuster affirme<sup>501</sup> son appartenance à l’*Innere Emigration*, ce terme forgé par le journaliste et romancier Frank Thiess après la défaite allemande de 1945 pour désigner le mouvement de retrait intellectuel d’un monde devenu fou, d’exil intérieur – à la fois à l’intérieur de la Grande Allemagne, et de soi-même. Ce n’est pas tant lié à ses activités littéraires elles-mêmes, indiscutables, qu’à un jugement moral porté sur elles et sur la décision de demeurer en Allemagne – principe extralittéraire au cœur de la notion d’*Innere Emigration* dont on sait qu’il a fait lui-même débat<sup>502</sup> dès l’immédiate après-guerre et la querelle entre Thomas Mann et

---

<sup>499</sup> MÖNCH, Walter. *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*. Heidelberg, F.H. Kerle, 1955, p.191.

<sup>500</sup> Hans Dieter ZIMMERMANN, « Reinhold Schneider – Ein Dichter der Inneren Emigration? » dans *Schriftsteller und Widerstand: Facetten und Probleme der "Inneren Emigration*, dir. Frank-Lothar KROLL und Rüdiger von VOSS. Göttingen, Wallstein, 2012, pp353-367.

<sup>501</sup> SCHUSTER, Ralf. Antwort in der Geschichte, Zu den Übergängen zwischen den Werkphasen bei Reinhold Schneider. Tübingen, Gunter Narr, 2001, p.181.

<sup>502</sup> Il ne sera pas question ici d’y abonder : non seulement la distinction entre *Widerstand*, *passiv Widerstand* ou *Innere Emigration* et la discussion de ces termes appartient plus à l’histoire, militaire ou des mentalités, qu’à l’analyse littéraire, mais l’inscription de l’écriture poétique dans ces concepts pose problème davantage

Frank Thiess. Quel que soit l'angle choisi, Schneider n'en représente pas moins aujourd'hui l'un des artistes les plus érigés en exemple d'opposition au nazisme : certaines villes de la *Bundesrepublik* nomment des rues en son nom, et l'Allemagne réunifiée émet en 2003 un timbre à son effigie. Son œuvre, rééditée par Suhrkamp durant les années 1980, entre ainsi dans le canon littéraire moderne ; des études critiques, y compris en anglais, portent sur lui jusqu'aux années 2000.

Il faut dire que la constance biographique et poétique<sup>503</sup> du poète impressionne : il combat la déchéance morale et la violence qu'incarnent le nazisme dès le début des années 1930, composant de plus en plus de sonnets à mesure que la situation dégénère vers la guerre, et demeure en Allemagne, tant la crise morale que représente la dictature hitlérienne lui semble une urgence à combattre sur son propre terrain. Ouvertement réticent envers le nazisme, il devient l'une des principales figures intellectuelles du catholicisme allemand, constituant ainsi un soutien aux réseaux de résistance ou d'opposition au régime : Schneider est l'un des mentors de Von Halem (cf I – 2.3.) ou des comtes Helmuth von Moltke-Kreisau, que Albrecht Haushofer cite parmi ses compagnons (cf I – 2.3.) et Peter von Wartenburg, futur complice de von Stauffenberg, ou Karl Ludwig von Guttenberg, éditeur du journal d'opposition catholique *Weißer Blätter* arrêté après le coup d'Etat du 20 juillet 1944, pour être emprisonné comme Haushofer *Lehrterstraße* et exécuté une nuit après lui.

Il est notable que Schneider, qui n'est pas alors pas poète – il ne publie aucun poème avant 1937 – et cesse de l'être à la fin des années 1940, en vient à la poésie au détriment des ouvrages de prose savante en cherchant à toucher efficacement son lectorat.

Et il est d'autant plus notable que de tout l'éventail des formes, ou des non-formes, que présente la parole poétique, ce soit vers le sonnet qu'il se tourne en grande majorité : ses recueils ne rassemblent que de sonnets, et quoiqu'il en compose dès 1927, c'est à partir du préambule de la guerre qu'il les rend publics : le premier, *Sonette*, paraît en 1939 à Leipzig. Durant la guerre paraissent *Dreißig Sonette*, en 1941. Puis, ses publications deviennent clandestines à partir de 1941, alors qu'il est totalement interdit de publication :

---

encore : quels seraient les facteurs pour déterminer de l'intention, et évaluer l'action effective, de tel ou tel poème ? De plus, la discussion de ces termes découlant d'un jugement d'ordre moral, on courrait le risque, depuis un point de vue français contemporain, de porter un regard faussé sur une myriade de situations individuelles complexes, toutes prises dans la difficulté extrême – mais composite – d'une période très particulière de l'histoire humaine. Néanmoins, on essaiera d'esquisser les modalités de composition et de lecture du sonnet, afin d'éclairer les conditions de la lutte par le sonnet.

<sup>503</sup> Voir sa biographie : BAUMER, Franz. *Reinhold Schneider*. Berlin, Colloquium, 1987.

*Jetzt ist des Heiligen Zeit* en 1943 lui vaut des poursuites de la Gestapo, à laquelle il oppose un comportement apparemment parfait. Suivent d'autres recueils clandestins : *Die Waffen des Lichts* en 1944, *Das Gottesreich in der Zeit*, et *Die letzten Tage* en 1945. Schneider n'échappe à un ordre d'arrestation signé par Martin Bormann en personne – l'ancien secrétaire de Hitler et chef de cabinet de Heß devient le relais du Führer auprès du NSAPD, et demeure dans son cercle restreint, jusqu'au bunker – que parce que les Alliés atteignent Fribourg avant l'ordre.

Après-guerre il rassemble les sonnets qu'il a dû se contenter de faire circuler dans quatre recueils: *Apokalypse*, *Erscheinung des Herrn*, *Ave crux spes unica* et *Die neuen Türme*. On trouve également des sonnets qui ne sont plus relatifs à la guerre, en particulier dans le recueil *Stern der Zeit*, de 1945, qui constitue un recueil de sortie de guerre.

Dès *Sonette*, qui paraît l'année de la guerre, Schneider s'en prend à Hitler au moyen d'un imaginaire biblique, et dans l'étude détaillée qu'il consacre à Schneider, Ralf Schuster le définit<sup>504</sup> comme l'un des sonnets les plus importants de l'œuvre de combat du poète :

*Der Antichrist*

L'Antéchrist

*Er wird sich kleiden in des Herrn Gestalt,  
Und seine heilige Sprache wird er sprechen  
Und seines Richteramtes sich erfreuen  
Und übers Volk erlangen die Gewalt.*

Il aura pour habits la forme du Seigneur,  
et il en parlera le langage sacré,  
et sa magistrature prétendra usurper,  
et au-dessus des foules aura les honneurs.

*Und Priester werden, wenn sein Ruf erschallt,  
Zu seinen Füßen ihr Gerät zerbrechen,  
Die Künstler und die Weisen mit ihm zechen,  
Um den sein Lob aus Künstlermunde hallt.*

Et des prêtres viendront, sur sa sommation,  
briser leurs objets liturgiques à ses pieds,  
l'artiste et le sage boiront à ses côtés,  
afin de propager l'éloge qu'ils en font.

*Und niemand ahnt, dass Satan aus ihm spricht  
Und seines Tempels Wunderbau zum Preis  
Die Seelen fordert, die er eingefangen;*

Et personne ne sent que Satan parle en lui,  
et que son temple exige en prix de ses miracles  
les âmes – et que déjà il les a saisies !

*Erst wenn er aufwärts fahren will ins Licht,  
Wird ihn der Blitzstrahl aus dem höchsten Kreis  
Ins Dunkel schleudern, wo er ausgegangen.*

C'est lorsque vers le jour il voudra remonter  
Que l'éclair venu du haut cercle viendra l'abattre  
Jusqu'aux ténèbres d'où il avait émergé.<sup>505</sup>

<sup>504</sup> Ralf SCHUSTER, *Antwort in der Geschichte*, p.168. pp167-170.

<sup>505</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Sonette* (1939), dans *Gedichte* (1981). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987, p.26 (traduction personnelle ; la distribution rigoureuse du sens selon les strophes m'incite à transformer la ponctuation semi-forte de la fin du v.11, où la relative se trouve repoussée pour en accentuer la gravité, en point d'exclamation).

Composé en 1938, ce poème vise le Hitler non seulement de la prise de pouvoir, mais surtout de l'annexion des Sudètes et de l'Autriche ; l'actualité de 1939 le rend d'autant plus saisissant, puisqu'il paraît l'année de l'invasion de la Pologne, et de la déclaration de guerre à la France.

Ici, le vocabulaire christique permet bien évidemment à Schneider un double-sens qui relève plus de la contrebande que de l'*Innere Emigration* ; derrière la figure antéchristique peut se lire un portrait de Hitler, dont Ralf Schuster souligne<sup>506</sup> que les discours abondaient en terminologie biblique : l'une des raisons du choix de la figure antéchristique, plutôt qu'un démon, est l'attaque contre l'usurpation spirituelle entreprise par le nazisme. On peut suggérer que derrière celle des prêtres ralliés au démon se trouve une critique soit des cultes néopaïens qui fleurissent dans les hauts cercles nazis, soit plus probablement du mouvement des *Deutsche Christen*, actif dans les églises protestantes – méthodistes et opposants de la *Bekennende Kirche* mis à part – qui, liant nationalisme et protestantisme comme définitions de l'identité allemande, acceptent leur réunion au sein d'une *Reichskirche*, dont le néo-païen Ludwig Müller est censé prendre le contrôle durant les années 1930 – les résistances à tous les échelons furent nombreuses, et eurent raison de ce pan de la *Gleichschaltung*, la nazification des institutions<sup>507</sup>.

Il pourrait même s'agir, chez ce catholique rendu intransigeant par la guerre qu'est Schneider, d'une attaque contre les compromissions de la hiérarchie ecclésiastique avec le Troisième Reich, qu'il s'agisse du soutien réitéré à l'effort de guerre par les évêques allemands<sup>508</sup> ou de l'acceptation en 1933 de l'article 16 du *Reichskonkordat* par le Cardinal Secrétaire d'État – et futur Pie XII – Eugenio Pacelli : l'article stipule que les prêtres catholiques doivent prêter allégeance à l'État allemand et au Land où ils officient, en échange d'une liberté de culte – qui ne leur évitera en fait pas des persécutions relatives. Quant à la mention des artistes, on peut y lire soit une attaque contre le ralliement de certains – Emil Nolde, ou plus durablement le sculpteur Arno Breker en sont des exemples fameux – à Goebbels et le dévoiement de l'art en propagande, soit une manière de flétrir ceux qui, dès les années 1930,

---

<sup>506</sup> Ralf SCHUSTER, *Antwort in der Geschichte*, p.168.

<sup>507</sup> Voir à ce propos THALMANN, Rita. *Protestantisme et nationalisme en Allemagne de 1900 à 1945*. Paris, Klincksiek, 2000, ou bien la référence allemande sur le sujet : SCHOLDER, Klaus. *Die Kirchen und das Dritten Reich*. Berlin, Severin und Siedler, 1981-2001.

<sup>508</sup> Voir le livre de John Conway, l'un des premiers (en 1968) à examiner méthodiquement les ambiguïtés, les contraintes et les persécutions de l'Église Catholique allemande : CONWAY, John. *The Nazi Persecution of the Churches 1933-45*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968, pp 234-235.

ont laissé faire – de même que Karl Kraus reproche<sup>509</sup> à Felix Salten, président du PEN Club, et juif, sa complaisance à l'égard d'une délégation nazie. C'est la collaboration – ou, compromission moins flagrante, l'absence de révolte – spirituelle autant que politique que désigne Schneider dans ce brûlot, dont la dynamique montre la figure corruptrice dans le huitain, centré sur ses victoires, avant d'en révéler la nature au sizain, occupé par une préoccupation spirituelle : ce faisant, il ramène à leur nature terrestre la soumission des gens de l'esprit de la première moitié du poème.

Chaque moitié joue sur une binarité entre dimensions terrestres et spirituelles : le premier quatrain montre les honneurs rendus par les foules à cet antéchrist, le second le ralliement des hommes de l'esprit, tandis que le premier tercet typographique insiste sur ses victoires, et le second sur sa défaite finale. Chaque moitié du sonnet constitue ainsi une progression vers la spiritualité, inversée au huitain, rétablie au sizain : la forme du sonnet sert directement la polémique, en la tirant vers la victoire à venir.

Dans sa prison de Moabit, Albrecht Haushofer lui-même emploie le sonnet pour y développer un récit polémique. Chez ce poète peu habitué à la pensée théologique, le récit correspond bien plus que chez Schneider aux codes de l'apologue classique :

XL. – RATTENZUG

*Ein Heer von grauen Ratten frißt im Land.  
Sie nähern sich dem Strom in wildem Drängen.  
Voraus ein Pfeifer, der mit irren Klängen  
zu wunderlichen Zuckungen sie band.*

*So ließen sie die Speicher voll Getreide –  
was zögern wollte, wurde mitgerissen,  
was widerstrebte, blindlings totgebissen -  
so zogen sie zum Strom, der Flur zuleide ...*

*Sie wittern in dem Brausen Blut und Fleisch,  
verlockender und wilder wird der Klang –  
sie stürzen schon hinab den Uferhang – –*

*Ein schriller Pfiff – ein gellendes Gekreisch:  
der irre Laut ersäuft im Sturmgebraus ...  
Die Ratten treiben tot ins Meer hinaus ...*

XL. – L'INVASION DES RATS

Une armée de rats grisâtres ravage le pays  
et dans une poussée sauvage s'approche du fleuve.  
Un joueur de fifre les précède, et ses accents déments  
leur imposèrent d'étranges convulsions.

Ainsi abandonnèrent-ils les greniers comblés de grain :  
qui hésitait était emporté,  
qui résistait, aveuglément déchiqueté...  
Ils se ruèrent vers le fleuve, pour le malheur des campagnes.

Ils flairent chair et sang dans la tourmente,  
la mélodie se fait plus ensorcelante et farouche :  
les voilà qui se précipitent du haut de la berge...

Un sifflement strident... une clameur perçante :  
la chanson folle se noie dans les tourbillons du fleuve...  
les rats morts sont rejetés vers la mer...<sup>510</sup>

<sup>509</sup> KRAUS, Karl. *Dritte Walpurgisnacht* (1934 ; 1989). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, pp116-119.

<sup>510</sup> HAUSHOFER, Albrecht. *Sonnets de Moabit* (1946), traduction Jacques REBERTAT. Paris, Seghers, 1954, pp60-61.

Le poète captif réinvestit le conte fameux du joueur de flûte de Hamelin, popularisé par les frères Grimm, pour dresser un parallèle entre l'attrapeur de rats et le Führer du nazisme. Toutefois, l'apologue opère un glissement ontologique : le joueur de flûte devient ici une figure infernale, et la magie de sa musique est montrée pour ce qu'elle est : un charme dangereux, « verlockender und wilder » à mesure qu'il passe par la ville, jusqu'à devenir « irre Laut », loin des harmonies heureuses que le poète captif voyait comme illusoire dans « Fidelio » (cf I – 3.2.). L'inversion de valeurs se prolonge dans ses conséquences, qui mènent non à l'extirpation du mal, mais à son triomphe momentané dans une cacophonie démente : il est difficile d'attribuer le « schriller Pfiff » à la flûte ou à la horde de rats, à la fin du sonnet, mais celui-ci aboutit à un « gellendes Gekreisch » collectif.

Les rats eux-mêmes ne sont plus la source des maux de la ville, mais une allégorie de ses habitants, fascinés par la mélodie irrationnelle comme les foules conquises par le magnétisme personnel de Hitler : la polémique vise ici autant le Führer que la part de la population allemande qui renonce à sa raison et sa conscience pour le suivre – dans l'abîme, comme à la fin du portrait antéchristique de Schneider, qui se conclut sur la même catastrophe.

Ces deux poètes emploient de manière comparable le sonnet pour sa valeur polémique, qui se retourne dans une pointe montrant que l'ennemi court à sa propre perte – ce qui en fait véritablement l'ennemi de l'Allemagne, et du genre humain chez le poète chrétien qu'est Schneider. Néanmoins, là où celui-ci emploie la dimension métaphysique pour dresser un tableau infernal empli d'une charge polémique religieuse, Haushofer se concentre sur le potentiel narratif du sonnet, dont la pointe équivaut à la chute d'un récit, alors que Schneider emploie la dynamique de manière plus statique, juxtaposant les dimensions terrestres de la domination adverse, pour mieux la miner avec la pointe du sonnet, qui prend une dimension téléologique sur laquelle il faudra revenir.

Loin de la métaphysique ou de l'allégorie, le combat mené par le sonnet peut être bien réel : dans son anthologie des poèmes composés par des Britanniques combattant durant la Seconde Guerre mondiale, on en trouve de nombreux qui portent la lutte verbale sur le

terrain de l'action militaire. Ainsi, un sonnet de Charles McCausland, composé en Égypte, en 1942 :

*Suns wheel in silence,  
Dip and flatten on the desert's western rim.  
Cassiopeia, the Great Bear and the dim Pole-Star,  
A huge and chimeless clock, turn our little time.  
We are the subjects of the mad Khamsin,  
Swept sandgrains eddied in the whirlwind  
Passive as the old white snail-shells  
Buried in sand that was limestone.*

*But we also impose our will:  
In the cool morning the air vibrates.  
Shells stream cleanly through the orchestrated air  
As one by one  
Our guns sing  
In resilient steel baritone.*

Egypt, 1942

Des soleils tournent en silence,  
Plongent et s'aplatissent sur l'essieu occidental du désert.  
Cassiopee, la Grande Ourse et la faible Étoile du Nord,  
Une énorme horloge sans carillon, font tourner notre  
[petite aiguille.

Nous sommes les sujets du *khamsin* fou,  
Un tourbillon de grains de sable qu'emporte la bourrasque,  
Passifs comme les vieilles carapaces d'escargot blanches  
Enterrés dans le calcaire pulvérisé.

Mais nous aussi nous imposons notre volonté :  
Dans le frais matin l'air vibre.  
Un torrent d'obus à travers l'orchestre des airs  
Comme un par un  
Nos canons chantent  
D'un ferme baryton d'acier.

Égypte, 1942<sup>511</sup>

Ici, McCausland emploie les thèmes et l'esthétique vers-libriste du futurisme, pour les retourner contre les troupes de Rommel l'année des batailles d'El-Alamein, et du premier tournant de la Seconde Guerre mondiale : la fin du sonnet donne véritablement à entendre le rythme saccadé des canons, et le sonnet devient ce « resilient steel baritone », cette arme sonore par laquelle le poète-soldat combat l'armée de Rommel.

Le sonnet comme dynamique sonore vers la victoire est, dans un autre registre, une caractéristique que l'on retrouve chez le principal auteur français de sonnets polémiques, Robert Desnos, qui emploie le sonnet polémique pour attaquer l'administration française, en annonçant la défaite finale.

Les six sonnets de « À la caille », que le poète confie à Jean Lescure pour sa revue *Messages* quelques jours avant son arrestation du 22 février 1945 et qui y paraissent en avril, Desnos étant à Royallieu, en sont les plus évidents : rédigés en argot, ils puisent dans une veine populaire pour attaquer Pétain (renommé « Maréchal Ducono ») ou Hitler, entre autres cibles :

---

<sup>511</sup>*Poems of the Second World War*, Denis BUTT, Victor SELWYN ed. Walton-on-Thames, Nelson & The Salamander Oasis Trust, 1992, p.54.



### Le bon bouillon

*Le grand sorcier peut bien bonir pour les moujiques.  
La paix ! Le pet ! pour le gnière aux tifs pointus.  
Les vingt-deux sont sonnés, vla les flics ! vla la trinque !  
C'est deux fois l'heure du bouillon pour le têtù.*

*Car à Wagram, à la Popinque ou aux Vertus  
Il n'est pas un fauché pour endosser son drinke,  
Il faudrait être cloche ou fada ou tordu  
Pour mettre un seul linvé sur les hitlo-germinques.*

*Hitler, mon patelin te porte au sinoqué.  
Tu l'as voulu, tu l'auras pas, tu vas raquer,  
Tu ne t'en iras pas en faisant Charlemagne.*

*Car, frère mironton, si tu vas au pétard  
Tu peux te suicider, à la dure, au pétard,  
Mais je crois que plutôt tu en tiens pour le bagne.<sup>512</sup>*

Alain Chevrier a livré une analyse détaillée<sup>513</sup> de ces poèmes en argot, que l'on reprend ici pour en prolonger l'étude littéraire : ici, Hitler est présenté comme un « grand sorcier », qui ne s'avère qu'un bonimenteur – terme qui partage la même racine que le verbe argotique « bonir » – s'adressant aux enfants, les « moujiques ». Desnos vise à faire descendre le Führer de son piédestal, puisqu'il n'est qu'un simple « gnière », un type, défini par sa mèche de « tifs pointus ». Cette banalité explique pourquoi personne ne saurait miser juste un franc – vingt sous, le chiffre en louchéhem<sup>514</sup> « linvé » – sur ses chances, et dont « pas un fauché » ne saurait accepter les subsides, le « drinke » (« Dring-gelt » signifiant pourboire ; « endosser » signifie à la fois « accepter », le pourboire donc, ou dans l'argot des courses hippiques, « parier sur », ce qui concorde avec le « bouillon » du titre, qui désigne une perte au jeu) parmi les compagnons de Desnos à Paris – représenté par les différentes artères de la ville, riche avenue de Wagram nommée d'après une victoire napoléonienne contre l'Autriche d'où vient le dictateur, ou surtout populaires rues Popincourt ou des Vertus, nommée par antiphrastique en référence aux prostituées qui y exerçaient.

L'attaque prend bien un tour spécifiquement parisien, en s'ancrant dans des activités populaires comme les jeux, et rabaisse le commandant suprême allemand en le

<sup>512</sup> DESNOS, Robert. *Œuvres*. Paris, Gallimard, 1999, pp1234-1235.

<sup>513</sup> DESNOS, Robert. *Poèmes en argot*, éd. Alain CHEVRIER. Paris, Nizet, 2010.

<sup>514</sup> L'argot des bouchers des Halles parisiennes (étendu à l'argot parisien entier, puis à la langue française dans le cas de quelques mots comme « loufoque »), qui consiste à remplacer la première lettre d'un mot par L et la transposer à la fin, suivie d'une terminaison fantaisiste : « louchéhem » est ainsi le louchéhem de « boucher ».

présentant repoussé même par les prostituées, signe de son infamie morale autant que de son extranéité à la faune nocturne dont le poète reprend la langue.

Desnos qualifie Hitler de « cloche », « fada », « tordu », et enfin de couard, en soulignant à la fin du sonnet que Hitler n'aurait sans doute pas le courage de se suicider, et serait envoyé au « bagne ». Il joue sur l'antanaclase de « pétard », qui signifie au v.12 « danger », comme dans « le pet » au v.2, et au v.13 « pistolet », avec lequel s'ôter la vie. Bien entendu, Desnos se trompe factuellement – Hitler se suicidera bien le 30 avril 1945, en prenant du cyanure ou en se faisant sauter la cervelle, les rapports diffèrent – mais le sonnet de lutte n'a pas forcément vocation à dessiner ou prophétiser la réalité du monde, mais à attaquer l'adversaire : ici, le poète remet en cause les qualités de force et de bravoure revendiquées par les nazis, et ramène le dictateur au statut d'un simple bagnard.

Plus liés encore à la nature de la langue poétique sont les atrocités de l'Occupation évoquées de manière directe dans *Calixto*, où le premier sonnet, évoqué [II – 4.] lie constellations, tortures ou fusillade. Il faut néanmoins fortement nuancer même cet usage politique du sonnet : les plus allégoriques, ceux de *Calixto* et de *Contrée*, n'ont pas été lus du vivant de Desnos – sans quoi l'attaque de Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des Poètes* se serait heurtée à ce puissant contre-exemple d'une poésie engagée, mais qui ne renonce pas à une recherche verbale extrême – et n'ont été republiés qu'en 1962, sans grand écho, avant d'être enfin édités en poche en 2013.

Quant à celui qui a probablement touché le plus grand public, dans le cadre de la poésie de la Résistance, il n'a pas paru sous son nom. Il s'agit du sonnet « Le legs », publié le 14 juillet 1943 dans *l'Honneur des poètes* sous le pseudonyme Lucien Gallois, témoigne de l'engagement virulent auquel peut se prêter le sonnet :

#### *Le legs*

*Et voici, Père Hugo, ton nom sur les murailles !  
Tu peux te retourner au fond du Panthéon  
Pour savoir qui a fait cela. Qui l'a fait ? On !  
On c'est Hitler, on c'est Goebbels... C'est la racaille,*

*Un Laval, un Pétain, un Bonnard, un Brinon,  
Ceux qui savent trahir et ceux qui font ripaille,  
Ceux qui sont destinés aux justes représailles  
Et cela ne fait pas un grand nombre de noms.*

*Ces gens de peu d'esprit et de faible culture  
Ont besoin d'alibis dans leur sale aventure.  
Ils ont dit : « Le bonhomme est mort. Il est dompté. »*

*Oui, le bonhomme est mort. Mais par-devant notaire  
Il a bien précisé quel legs il voulait faire :  
Le notaire a nom : France et le legs : Liberté.<sup>515</sup>*

Comme dans les sonnets de « À la caille », Desnos cherche à dévaloriser le nazisme et la collaboration, en montrant les meneurs comme un gang issu de la « racaille », intéressés par leur bien-être trivial (ils « font ripaille »). Le sonnet porte le combat sur le plan culturel : nazis et collaborationnistes sont définis comme « gens de peu d'esprit et de faible culture », et Desnos cherche à leur disputer l'héritage de Hugo : on sait<sup>516</sup> qu'en 1942 les autorités d'occupation lancent une campagne d'affichage à Paris, placardant les murs de citations de Jeanne d'Arc, Hugo, Clémenceau... de manière à représenter une identité culturelle et politique française compatible avec ce qu'en attend l'Allemagne. Début 1943, c'est une affiche représentant Hugo, assortie d'une citation qui joue ce rôle :



Source : [http://www.histoire-fr.com/troisieme\\_republique\\_seconde\\_guerre\\_mondiale\\_3.htm](http://www.histoire-fr.com/troisieme_republique_seconde_guerre_mondiale_3.htm)

(voir l'affiche originale sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531277687>, que sa notice dans le catalogue donne comme datant de 1942 ; dernières consultations le 14 août 2017)

<sup>515</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1245.

<sup>516</sup> ROSSIGNOL, Dominique. *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp64-65.

L'enjeu concerne l'héritage de la culture européenne, d'où le titre « Le legs ». La lutte se fait ici au moyen de la valeur intertextuelle du sonnet : quoique Hugo n'en a pas composé beaucoup, et quoique ce sonnet d'alexandrins n'en compte qui proprement hugolien (le v.4), la forme vaut ici pour son rôle d'intensificateur de tradition.

Il faut noter que Victor Hugo continuera de constituer un enjeu politique dans le champ littéraire de l'après-guerre, opposant des figures majeures de la Résistance : Aragon, soucieux de fusionner tradition française et obédience communiste, compose en 1952 un *Avez-vous lu Hugo ?*, qui reprend le titre du livre de Mounin sur Char, dont Aragon épingle l'hermétisme ; Aragon s'y indigne notamment de la disparition de la statue de Hugo place du même nom, dans le XVI<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, fondue par les autorités d'Occupation en 1942, signe de l'enjeu mémoriel fort que constitue l'auteur des *Châtiments*.

Michel Murat a rappelé la culture d'autodidacte d'un Desnos échappé de l'enseignement à la fin du primaire, qui n'est pas informé directement par la « culture des humanités, celle qui *fait* un écrivain »<sup>517</sup> dans une conception élitiste de l'écriture ; Hugo, eu égard à sa popularité, est au confluent des deux cultures, l'élitiste et la populaire : ce n'est pas un hasard si c'est lui que Desnos choisit de convoquer ici : le sonnet se trouve à nouveau lié à la dimension de souvenir scolaire, qui transforme certains poètes en icônes politiques.

À rebours, dans *Calixto* le poète pousse davantage vers l'abstrait sa réflexion sur l'articulation entre poésie polémique et allégorique, qui correspond aux modalités de la langue, tour à tour argotique et claire mais teintée d'hermétisme. Les passages en argot du recueil délaissent en effet rapidement le tour hermétique s'opposent à l'usage d'une langue ouvertement inspirée de la poésie de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, dans un rapport dialectique que l'on évoquera plus loin. Dans le sonnet « Que fureur soit ton cri !... » où Desnos livre une réflexion sur cette hybridation, en un poème qui résume sans doute ce pan de sa poétique :

*Que fureur soit ton cri ! Les laves et les neiges  
Se mêlent dans ce cœur vomissant les rayons,  
Les dents mordant la langue et tranchant le bâillon  
Plus dures qu'à ta chair les mâchoires du piège.*

*Et tournant et ruant autour de ton manège,  
Soleil d'algèbre et son moyeu de tourbillons  
Et tire et brise et scelle un à un les maillons  
D'une chaîne enserrant les membres du cortège.*

---

<sup>517</sup>MURAT, Michel. *Robert Desnos, les grands jours du poète*. Paris, José Corti, 1988, p.10.

*Rôle, à quoi bon les cris, la bave et le salpêtre  
Un sommeil de mangeaille et de pourpre renaître  
Tu, vous, les autres, nous, clames, clamez, clamons,*

*Trois serpents plein la gueule et l'averse d'ordure  
Qui tombe sur tes yeux et dans ta chevelure.  
Le jour qui t'effaça disperse les démons.<sup>518</sup>*

Le poème se concentre sur le « cri » de l'ourse ici furieuse, sur sa gueule éructant un verbe qui incarne la parole libératrice autant que douloureuse, « dents mordant la langue et tranchant le bâillon » ; son cri est composé d'éléments antithétiques « les laves et les neiges » dans la tradition du sonnet des contraires ou la destruction et la reconstruction de la « chaîne » du second quatrain. L'ensemble du sonnet est ainsi construit sur un système de tensions qui culmine à la pointe sur l'aube, qui voit la disparition simultanée de l'ourse-constellation et des « démons » nocturnes, comme pour mettre en scène la victoire de la parole engagée sur ses cibles, et son extinction conséquente. Là où le sonnet de Brecht incitait à une victoire de la parole didactique, dans un cadre terre-à-terre (« Grube und Fabrik », la mine et l'usine), Desnos emploie le sonnet dans un registre métaphysique traditionnel, où c'est le combat mythologique de la nuit et du jour qui figure la Guerre mondiale.

Quant à la syntaxe du sonnet de Desnos, son rôle est plus ambigu : dépourvue d'indicatifs nets dans les vers 3 à 13, elle confine à l'hermétisme, rendant ainsi poreuses les frontières supposées entre volonté du polémiste d'être compris par le plus grand nombre, et complexité du langage poétique qui, en dépit de la méfiance de Desnos envers Mallarmé, manifeste dans les notes à *Calixto*, emprunte fortement au sonnet mallarméen : les vers 9 et 10 rappellent le premier quatrain du « Tombeau de Charles Baudelaire ». Chez Desnos comme chez Brecht, « clamer » est nécessaire, mais là où le dramaturge allemand utilise le sonnet pour appeler à l'usage des hauts-parleurs, l'ancien surréaliste juxtapose les voix – c'est au vers 11 la parataxe des formes conjuguées de « clamer » – pour faire de son sonnet lui-même l'équivalent d'un haut-parleur. La différence entre les deux projets est donc celle du dire et du faire, celle de la prescription et de l'action ; néanmoins, l'hermétisme consécutif à cette polyphonie, chez Desnos, le rapproche autant des vertigineuses déclinaisons syntaxiques des sonnets rapportés de la Renaissance que du modernisme d'un Aragon cherchant à faire entrer

---

<sup>518</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1223.

le son de la radio dans la « Petite suite sans fil » (cf IV – 2.1.), et fait de *Calixto* un projet poétique où l'urgence de la lutte est tiraillée par l'hermétisme.

Bien entendu, cette réflexion sur la force du verbe en temps de guerre ne se trouve pas que dans un seul camp : dans le paysage culturel et idéologique d'une Allemagne nazie obsédée par un droit métaphysique de son peuple à la supériorité, et par l'usage de la force en tant qu'accomplissement d'une rénovation de l'humanité que cette destinée manifeste légitime, la poésie autorisée est traversée par le thème d'un verbe en lutte.

C'est le cas chez Eleonore Lorenz, poétesse de Dresde, qui fait publier en 1944 un recueil intitulé *Gott ist die Kraft*, contenant de nombreux sonnets.

*Gott, gib mir Kraft, daß ich die Menschen zwingen  
zu deinem Wort, daß sie nicht weitergehen,  
gib mir die Kraft, daß ich mit Flammen dringe  
an ihre Herzen und sie staunend stehn,*

Dieu, donne-moi la force, que je soumette les hommes  
à ton Verbe, qu'ils ne s'enfuient pas ;  
donne-moi la force d'atteindre par les flammes  
leurs cœurs, et qu'ils s'arrêtent d'étonnement,

*daß aus dem Wort posaunenrufend klinge  
der stolzen Engel starkes Flügelwehn,  
daß groß daraus die ganze Schöpfung singe –  
gib ihnen das. Und mich laß untergehen.*

que résonne par ce Verbe, haut appel de clairon,  
le fort battement d'ailes des anges en majesté,  
et que gonflé par lui la Création entière ce chant entonne  
accorde-leur cela. Et, moi, laisse-moi sombrer.

*Ich will nur Werkzeug sein in deinen Händen,  
von dir gespeist, damit ich Gabe bin.  
Du sollst als Rufer mich im Streich entsenden,*

Je ne veux être qu'un outil entre tes mains,  
alimentée par toi, pour je sois don.  
Tu dois m'envoyer prêcher d'un coup,

*ich gebe mich an deine Kündigung hin,  
und willst du dich durch mein Vergehen spenden –  
hier bin ich, Gott. Dann war ich großer Sinn.*

je m'abandonnerai aux mains de ton héraut,  
et si par à travers faute il t'agréait de prodiguer tes dons,  
je suis là, Dieu. Alors un sens plus grand m'emplit.<sup>519</sup>

Ici, la mise en avant du verbe, divin et poétique, va de pair avec l'exaltation de la force qui donne son titre au recueil. Une guerre a forcément au moins deux camps, et chacun peut employer la poésie pour le souder : ce qui est notable ici est qu'Eleonore Lorenz emploie la forme du sonnet pour exalter l'élévation de la poétesse investie par la parole divine au huitain, avant de présenter, à partir du milieu du v.8, une humilité soudaine, un anéantissement du « moi » mystique devant la divinité. Toutefois, si l'on se rappelle que l'idéologie nazie promeut l'abandon de la raison dans l'amour du Führer, et que celui-ci se pose en aboutissement suprême des actes exécutés par ses sbires, alors cet anéantissement de l'ego, corrélé à l'exercice de la force dès le premier vers, devient nettement plus inquiétant.

<sup>519</sup>LORENZ, Eleonore. *Gott ist die Kraft*. Stuttgart, Georg Trüdenmiller, 1944, p.7 (traduction personnelle).

Le sonnet se fait ici coup de « Posaune », littéralement le trombone, derrière lequel il faut entendre les trompettes angéliques du héraut qu'appelle la poétesse en attente d'un message divin, ce « Kündigung », qui précise les « stolzen Engel » du huitain ; on a choisi de le traduire par « clairon », car « posaunen » peut avoir le sens de « claironner », et la mystique de Lorenz relève davantage d'un resserrement des rangs militaire, que d'un élèvement vers la transcendance : la prière de la poétesse consiste en un appel à l'autorité supérieure, de manière à pouvoir à son tour affirmer celle-ci sur des sujets inférieurs. Le sonnet sert donc ici moins de cheminement de l'âme, que d'une chaîne de commande justifiée par la mystique.

Hanna Leitgeb mentionne Eleonore Lorenz<sup>520</sup> dans le cadre de son étude des prix littéraires allemands, soulignant la compatibilité de son lyrisme mystique avec le nazisme ; elle obtient le prix de la ville de Dresde, et est proposée pour le prestigieux Lessing-Preis de Hambourg en 1940, finalement non-attribué.

---

<sup>520</sup> LEITGEB, Hanna. *Der ausgezeichnete Autor, Städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland, 1926-1971*. Berlin, deGruyter, 1994, p.208-210.

### III – 1.2. Le sonnet, un tract de contre-propagande ?

*Das war schon fast, als habe Gutenberg umsonst gelebt.  
Jeder schrieb ab, was ihm gefiel, mit der Hand oder mit der  
Schreibmaschine, und machte es seinen Freunden zugänglich.<sup>521</sup>*  
– Werner Bergengruen.

L'un des intérêts du sonnet, dans un contexte militant, est sa brièveté. Elle le rend facile à recopier, à transmettre, à imprimer en de nombreux exemplaires : proche en cela du tract, la forme en a également la valeur de périssabilité, puisque sa valeur mémorielle permet de détruire le support, tout en étant capable à peu de frais d'en restituer le texte.

Reinhold Schneider est sans doute le plus emblématique des poètes allemands à avoir employé la poésie comme un tract. Le poète revendique explicitement avoir recours à la forme pour sa brièveté : l'auteur d'études historiques – *Das Leiden des Camoes* en 1930, *Die Hohenzollern* en 1932 – dans lesquelles il épingle certains des présupposés sur lesquels se fondent l'idéologie nazie, telle la glorification du sang, de la race – et surtout du roman de 1937 *Las Casas vor Karl V*, aux fortes positions anti-impérialistes, change d'avis alors que l'urgence augmente – et que lui-même se trouve de plus en plus directement visé par la censure. Dans une lettre écrite de Paris en 1939 à son ami berlinois Jochen Klepper, Schneider confie que c'est l'époque qui l'amène vers le sonnet :

*An große Bücher denke ich nicht mehr; nur an möglichst eindringliche  
Symbole.<sup>522</sup>*

Le temps n'est plus à la longue analyse ainsi qu'il a pu la pratiquer dans ses études historiques, mais bel et bien à la condensation de la parole, destinée à se charger d'intensité sous le signe autant du prêche que de la prière.

Certains de ses sonnets constituent de virulentes attaques contre le régime nazi :

---

<sup>521</sup> BERGENGRUEN, Werner. *Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940 bis 1963*, t.3. Munich, Oldenbourg, p.168 (« C'était comme si Gutenberg avait vécu en vain. Chacun recopiait, à la main ou à la machine à écrire, ce qui lui plaisait, et le partageait avec ses amis », traduction personnelle).

<sup>522</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Gesammelte Werke*, tome 5. Francfort-sur-le-Main, Insel, 1981, p.417 (« De longs livres, je n'y pense plus, mais seulement à des symboles les plus insistants qui soient. », traduction personnelle).



*Nun baut der Wahn die tönernen Paläste,  
Und läßt sein Zeichen in die Straßen rammen;  
Er treibt das blind verwirrte Volk zusammen  
Vom Lärm zum Lärme und von Fest zu Feste.*

Maintenant la folie bâtit des palais d'argile,  
et laisse sa marque s'apposer violemment sur les rues,  
elle rassemble le peuple aveugle et confus,  
de tapage en tapage et de fête en fête.

*Schon reißt der höllische Schwarm verruchter Gäste  
Die Letzten mit, die besserer Art entstammen.  
Und tanzend in des Hasses grellen Flammen,  
Entweihn sie noch der Toten arme Reste.*

Bientôt la nuée infernale d'invités débauchés entraîne  
Les derniers issus d'une espèce meilleure.  
et dansant dans les flammes crues de la haine,  
ils profanent encore les pauvres restes des morts.

*Jetzt ist die Zeit, das Kreuz des Herrn zu lieben  
Und auszufüllen jeden unsrer Tage  
Mit Opfer und Verzicht und heißen Bitten.*

Le temps est venu d'adorer la croix du Fils,  
et de remplir chacun de nos jours  
de sacrifices, de renoncement, de chaudes prières.

*Es wird das Wahnreich über Nacht zerstieben  
Und furchtbar treffen uns des Richters Frage,  
Ob Stund' um Stunde wir Sein Reich erstritten.*

Le royaume des fous se dissipera du jour au lendemain,  
et la question du juge viendra terriblement à nous, de savoir  
si heure après heure nous avons lutté contre Son empire.<sup>523</sup>

Ce sonnet, composé en 1937, est l'un de ceux qui circulent durant la guerre<sup>524</sup> ; sa violence polémique, directement liée à l'idéologie raciste nazie d'une « besserer Art », en empêche la publication officielle : il faut attendre 1944 et la parution de *Die Waffen des Lichts* chez un imprimeur de Colmar, près de Fribourg-en-Brigau où Schneider vit jusqu'en 1939, pour qu'il voie le jour.

Cet ouvrage rassemble certains des sonnets les plus violents de Schneider, dont celui-ci, composé en 1937, mais qui ne peut évidemment être publié dans les premiers recueils de Schneider, aux apparences plus innocentes :

*Der Getriebene*

Celui que l'on mène

*Er kommt auf heißen Rädern hergeflogen,  
Vom Wahn gepeinigt und vom Wahn gefeit,  
Indes ihn aufgeregtes Volk umschreit,  
Aus dem er gierig seine Kraft gesogen.*

Il vient en voltigeant sur des roues brûlantes,  
Par la folie tourmenté et par la folie immunisé,  
pendant qu'une populace en furie l'entoure de cris,  
duquel il a sucé avec avidité sa force

*Und niemand kennt ihn, der die trüben Wogen,  
Die alle füllen, trinkt und widerspeit:  
So steht er schwankend als der Fürst der Zeit,  
Betrügend heut und morgen selbst betrogen.*

Et personne ne le connaît, lui qui boit et qui recrache  
les flots troubles qui remplissent chacun;  
Ainsi se tient-il vacillant en tant que Prince du Temps,  
dupant aujourd'hui et demain par lui-même dupé.

*Um seine Stirne fliehn Dämonenschwärme  
Und treiben ihn, die selbst er angetrieben,  
in seines Schicksals Abgrund ohne Halt.*

Autour de son front volent des nuées de démons,  
qui le poussent, qu'il a lui-même animés,  
sans halte dans l'abîme de son destin.

<sup>523</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Die Waffen des Lichts* (1944), dans *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort, 1987, p. 109.

<sup>524</sup> Voir Peter STEINBACH, « „Distanz – ein bändigende Kraft“ », dans *Die Macht der Wahrheit: Reinhold Schneiders „Gedankwort zum 20. Juli“ in Reaktionen von Hinterbliebenen des Widerstandes*, dir. Babette STADIE. Berlin, Lukas, 2008, p.25.

*Nur seine irre Seele ist im Lärme  
Und Flitter seiner Allmacht arm geblieben  
Und birgt verzweifelt ihre Ungestalt.*

Seule son âme démente est dans le tumulte,  
et reste, pauvres éclats de sa toute-puissance,  
et cache son infirmité désespérément.<sup>525</sup>

Dans ce sonnet satirique, Schneider donne à voir non pas un « Führer », mais un « Getriebene », non pas celui qui guide, mais celui qui est mené.

Ce contrepied systématique de l'héroïsation du dictateur aboutit à la présentation d'un Hitler non pas extralucide, mais pris par la folie, et non pas synthèse des ambitions prétendues d'un peuple entier, mais vampire en suscitant et en absorbant les pires instincts. Son âme est « irre », démente comme la musique du *Rattenfänger* de Haushofer (cf III – 1.1.) : le culte nazi de l'irrationnel collectif, qui doit aboutir à la foi aveugle et aimante dans le Führer, est présenté par Schneider comme un irrationnel individuel, qui fait du chef suprême un criminel. Celui-ci est d'ailleurs présenté en lien avec la punition métaphysique liée à ses crimes : il apparaît dès le début du sonnet non comme un bourreau, mais comme un condamné du Tartare antique – comme Ixion il tourne sur une roue enflammée – autant que comme un damné de l'Enfer chrétien, puisque celui qui croit mener un peuple est mené par des démons dans l'abîme qu'il a lui-même créé.

On sait pourtant que les sonnets que Schneider rassemble en clandestinité sont ceux qu'il fait circuler ; dans ses souvenirs, l'écrivain suisse Josef Rast raconte à quel point la pensée de Schneider circulait dans les milieux catholiques, où les sympathisants nazis n'étaient pas susceptibles d'être très nombreux :

*Auf kleinen Zetteln gingen die Deutungen und Aussagen Schneiders von Hand zu Hand: in den Brandnächten, in den Konzentrationslagern, in den Verliesen der Verlorenen. Sie lagen auf der Brust derer, die über Kasernenhöfen zur Exekution schritten, steckten in den Jacken der Frontsoldaten. Und allen brachten sie Hoffnung, Vertrauen und Mut.*<sup>526</sup>

Une explication possible est que le sonnet, dans son acception rigide, constitue une forme de soutien : soutien de la pensée, vacillante dans l'irrationnel prôné par le régime nazi, et soutien de la mémoire, en particulier, puisqu'on sait que ses sonnets circulaient, dans

---

<sup>525</sup> Reinhold SCHNEIDER, *Gedichte*, p. 110.

<sup>526</sup> RAST, Josef. *Der Widerspruch. Das doppelte Antlitz des Reinhold Schneider*. Cologne, Hegner, 1959, p.47 (« Les exégèses et les témoignages de Schneider passaient de main sur des petits bouts de papier : dans les nuits d'incendies, dans les camps de concentration, dans les oubliettes des réprouvés. Ils se posaient sur le sein de ceux qui dans les cours des casernes écrivaient en attendant l'exécution, s'enfonçaient dans les poches des soldats envoyés sur le front. Et tous ces bouts de papier leur apportaient l'espoir, la confiance et le courage », traduction personnelle).

l'Allemagne en guerre, au sein des milieux catholiques, où ils étaient appris par cœur et récités autant que transmis de main en main et détruits au moindre risque.

On a déjà évoqué cette dimension mémorielle du sonnet : ici, moins que l'absence de support comme chez Cassou, c'est son intermittence qu'il faut relever. En dépit de la surveillance dont Schneider est l'objet, le sonnet se prête bien à la communication discrète : le poète en fait apprendre par cœur à ses visiteurs, qui peuvent aisément les retranscrire sur des petits formats, moins susceptibles d'attirer l'attention. Les « große Bücher » sont plus dangereux que les sonnets, et Schneider vise à ce que ceux-ci atteignent en particulier les soldats de la Wehrmacht.

Un soldat, touché par ces poèmes, en atteste. Dans une lettre datée du 25 août 1941 et écrite à Cologne où il se trouve en garnison, Heinrich Böll raconte à sa fiancée Annemarie Cech comment, revenant épuisé de son tour de garde et moralement très affecté par les contraintes de la vie de garnison, éloignée de toute justification militaire, il a puisé du réconfort dans un sonnet de Schneider :

*nahm ich – fast unwillentlich – aus meinem Spind dieses Buch von Reinhold Schneider und schlug diese schöne Sonett auf. Es hat mich sehr getröstet, fast geheilt von meiner ewig quälend Ungeduld und Lust, zu leben und frei zu sein.<sup>527</sup>*

Le sonnet en question, « Irland », est un tableau d'une communauté religieuse, sans guère de contenu polémique ; quel que soit le thème du sonnet, sa simple forme permet une circulation qui est en elle-même un instrument du combat littéraire. Cette convergence entre la forme-sonnet et le support-samizdat est notable chez Schneider, qui après la guerre ne compose plus que quelques rares poèmes : la forme est dans l'ensemble liée à l'urgence.

La comparaison entre le sonnet et le message léger du tract, publicitaire ou de propagande, est fréquente : de Benjamin Péret<sup>528</sup> qui le reproche aux auteurs publiés dans *L'Honneur des poètes* à Werner Bergengruen, dans ses souvenirs relatifs à la condition d'écrivain pendant la guerre, jusqu'à la critique contemporaine, tel Michel Murat<sup>529</sup> qui compare le sonnet de Desnos aux feuillets anonymes ronéotés sur des presses clandestines et

---

<sup>527</sup> BÖLL, Heinrich. *Briefe aus dem Krieg*, vol.1. Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2001, pp245-246 (« je pris dans mon casier, presque sans le vouloir, ce livre de Reinhold Schneider, et l'ouvris sur ce beau sonnet. Cela me réconforta beaucoup, remédiant presque à l'impatience qui me torturait chaque jour un peu plus ainsi qu'à mon désir de vivre, et d'être libre. », traduction personnelle).

<sup>528</sup> PERET, Benjamin. *Le Déshonneur des Poètes* (1945). Paris, Pauvert, 1965, p.82.

<sup>529</sup> Michel MURAT, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, p.169.

passés de main en main, la perception du sonnet comme tract est prégnante lorsque l'on aborde la question du poème de propagande.

Directeur de la revue poétique engagée *Messages* et coéditeur, avec Paul Éluard, de l'anthologie de poésie de Résistance *L'Honneur des poètes*, Jean Lescure articule clairement entreprise poétique et tractage, dans un entretien paru en 1985 où il raconte avoir dû convaincre les poètes rassemblés dans le recueil de se plier aux contraintes de l'exercice, contraintes doubles, esthétiques et pragmatiques :

*La deuxième difficulté qu'a rencontrée Paul Éluard c'est que, établi le contact avec un poète qui ne se soumettait pas, il fallait encore le séduire à une poésie anonyme et qu'il pouvait croire de propagande. Vaincre en somme la résistance de poètes à la poésie à sujet, à la versification. (...) Et ne sous-estimons pas l'obstacle de l'anonymat. Je suis sûr qu'il y a des poètes qui auraient préféré signer leur œuvre et en mourir plutôt que de consentir à ne pas être connus comme l'auteur de cette œuvre.<sup>530</sup>*

Lescure reconnaît le risque de convergence entre l'œuvre de propagande et la poésie ; dans le premier recueil, en 1943, de nombreux poèmes engagés voient la limite entre les deux dimensions du langage se brouiller. Ainsi, tel de Loys Masson, signé Paul Vaillé :

*Les mots État français remplaceront République française*

*Nos villes sous les pas du barbare se sont  
creusées profond, comme un caveau de famille,  
je recompte les os de mes frères. Prisons  
où le sang de mille martyrs s'égoutte et brille*

*entre les bottes des soudards, clairs horizons  
ployant sous les gibets, otages qu'on fusille  
héros traqués fauchés ainsi qu'une moisson  
Telle va ma patrie... Mais l'Étoile scintille*

*déjà glissant des brumes douces du Volga  
vers mes villages envahis, l'étoile-mère  
rouge du sang rouge de ceux qu'on égorgea ;*

*Pour chacun que massacra en ses geôles l'État  
Français, c'est un soviet qui monte à la lumière  
vainqueur ensemencant de justice ma terre.<sup>531</sup>*

---

<sup>530</sup> LESCURE, Jean, LANDES, Gerhard. « Entretien avec Jean Lescure », dans Gerhard LANDES, *"L'Honneur des poètes", "Europe", Geschichte und Gedichte, Zur Lyrik der Résistance*. Giessen, Focus, 1985, p.137.

<sup>531</sup> *L'Honneur des poètes*, Paul ÉLUARD dir. Paris, Minit, 1943, p. 32.

La volonté de contre-propagande est perceptible dès le titre, qui reprend la formule pétainiste enterrant la III<sup>ème</sup> République : Loys Masson enchaîne avec la réalité de cette mort politique, en montrant les morts effectifs comme un fossoyeur révélant la nature bien concrète de ce programme politique. Progressivement, toutefois, la contre-propagande cède la place à l'appel à la lutte pour la « justice », réalisée par des « soviets » nés des exécutions : de l'illégalité des massacres ordonnés d'en haut par un « État » derrière lequel il est facile de reconnaître l'État Français de Vichy, doit naître une légalité par le bas, que ce soit politique puisque les soviets émanent du peuple, ou métaphorique puisque la contestation qu'ils ordonnent « monte à la lumière » depuis les profondeurs du « caveau » sur lequel s'ouvre le huitain. L'adhésion dialectique à l'U.R.S.S. n'occupe que trop peu de place, à la pointe du sonnet, pour constituer un discours de propagande réelle, en particulier à l'aune du rôle objectivement central de l'Armée Rouge, qui progresse depuis la « Volga » de Stalingrad, dans la défaite nazie – on verra que ce n'est pas le cas chez certains poètes exilés, qui consacrent davantage d'espace à la rhétorique communiste.

Affichant son obédience communiste, ce sonnet témoigne, sonnet de manière assez paradoxale, d'un peu plus d'invention métrique que les poèmes d'auteurs plus connus tels Desnos ou Tardieu, qui contribuent également au recueil, eu égard à sa *volta* avancée, aux jeux sur la césure (sur proclitique au vers 5, lyrique aux vers 4 ou 11, débordant à l'italienne sur le deuxième hémistiche au vers 9, enjambante aux vers 10 ou 12) autant qu'à son usage des rejets et contre-rejets ; cela y affaiblit également la rime – souvent pauvre, dans « Volga / égorgea » ou « sont / prisons / horizons / moisson ». Sans doute faut-il y voir le désir d'une langue simple, et une tension vers l'oralité qui se manifeste dans cet affaiblissement à la fois essentiel et structurel de la rime. Quant aux deuxième et douzième vers, ils sont boiteux, sauf si dans celui-ci l'on élide le e final de « geôles », au prix d'un hiatus disgracieux, mais qui participe peut-être d'une recherche, justement, d'oralité.

*L'Honneur des poètes* n'ont guère été utilisés comme tracts de propagande à grande échelle : Pierre Seghers raconte<sup>532</sup> que le recueil circule plutôt de main en main, quelques exemplaires en sont entreposés chez des libraires parisiens dignes de confiance... C'est en fait dans le sens inverse que le lien entre édition et tract s'établit : Seghers se

---

<sup>532</sup> SEGHERS, Pierre. *La Résistance et ses poètes, France 1940-1945* (1974). Paris, Seghers, 1975, p.269.

souvent<sup>533</sup> que « La Ballade de celui qui chantait dans les supplices », d'Aragon, a d'abord été diffusé en tract anonyme avant d'être inséré au recueil.

Anecdote amusante, Jean Lescure raconte<sup>534</sup> avoir tracté lui-même – en tandem, avec sa femme : chez ce futur cofondateur de l'Oulipo, la Résistance prend un tour burlesque – des poèmes extraits de l'anthologie, sans préciser lesquels.

Dans son anthologie de poésie clandestine de la résistance italienne, Marta Bonzanini relève<sup>535</sup> le cas de *La Stella alpina*, journal de la vallée de Valduggia, au nord du Piémont : les compagnies de résistants des environs le fondent fin 1944, et le font passer de main en main, d'une vallée l'autre, en utilisant son grand format pour le coller aux murs et ainsi recouvrir ou concurrencer les affiches de la république mussolinienne de Salò, ou de l'Allemagne qui la soutient, durant la guerre civile qui suit l'armistice ouvrant l'Italie aux Alliés.

#### *Nostra primavera*

*In alto, sulle vette biancheggianti  
muta e deserta è la montagna ancora,  
ma d'indistinto verde e si colora  
lungo le prode dei torrenti erranti.*

*Su le ventose rupi, di stellanti  
fiori il burron, ripido s'inflora  
e tra gli abeti neri, nell'aurora  
ripassa il vento stormeggiando, avanti!*

*Giù nella valle, che la primavera  
ha ridestato col venir d'aprile  
dormono i morti della nostra guerra...*

*Ma in alto, sopra delle nostre file,  
il sole splende e invita alla severa  
ultima lotta per la nostra terra.*

#### Notre printemps

En haut, sur les sommets qui blanchissent,  
la montagne est muette et déserte encore,  
mais prise d'un vert indistinct et prend des couleurs  
au long des berges des torrents vagabonds.

Sur les rochers venteux, ravin de corolles  
en constellations, abruptement il se fleurit,  
et par les sapins noirs, dans l'aurore, en tempêtes,  
accourt à nouveau le vent – en avant !

En bas, dans la vallée, que le printemps  
a réveillée avec la venue d'avril,  
dorment les morts de notre guerre,

Mais en haut, au-dessus de notre cortège,  
le soleil resplendit et invite à la dernière  
et dure lutte pour notre terre.

Renzo

Renzo<sup>536</sup>

<sup>533</sup> Pierre SEGHERS, *La Résistance et ses poètes*, p.257

<sup>534</sup> Gerhard LANDES, « Entretien avec Jean Lescure », pp141-142.

<sup>535</sup> *Con le armi e con la penna*, Poesia clandestine della Resistenza, éd. Marta BONZANINI. Novara, Interlinea, 2009, p.58.

<sup>536</sup> *La Stella Alpina*, n°7-8, 20 avril (1945), p.2; cité dans *Con le armi e con la penna*, Poesia clandestine della Resistenza, éd. Marta BONZANINI, p62 (traduction personnelle).

L'appel à la lutte est clair ici, et le cycle des saisons annonce évidemment la victoire des partisans : l'usage du paysage est semblable à celui de Loys Masson, sans la référence communiste – les étoiles auxquelles font songer les fleurs n'ont guère à voir avec « l'Étoile » qui est, rouge, celle du drapeau soviétique. La « lumière » à laquelle montent les « soviet[s] » de Loys Masson trouve un équivalent dans le soleil planant au-dessus des troupes de guérilleros dans ce sonnet de « Renzo ». Celui-ci fait preuve d'une recherche poétique ambivalente : d'une part il emploie des mots rares (« stormeggiare » désigne des tempêtes qui se rassemblent pour déferler, et plus généralement signifie accourir tempétueusement), des tours syntaxiques complexes (le deuxième vers repousse le sujet postposé « il vento » après le deuxième verbe qu'il distribue), et d'autre part il tire un slogan de ce « vent » tant attendu, transformant cette attente grammaticale et sémantique en simple ordre de marche ; surtout, le schéma du sizain est inhabituel, avec quatre rimes en « -er(r)a » pour seulement deux en « -ile ». La forme est certes traditionnelle, mais le respect de la tradition compte moins que l'efficacité de la parole, objectif concret auquel s'inféode la recherche poétique, parfois précieuse, du huitain. La dynamique du sonnet correspond bien à cette extraction de la contemplation d'une nature apparemment hostile pour marcher en armes, dans un rapport rendu clair de symbiose allégorique avec le renouveau du paysage printanier.

Destiné à être transporté à pieds d'une vallée à l'autre, dans un journal collé nuitamment aux murs des bourgs alpins, ce sonnet accomplit sa fonction, qui est de galvaniser les gens connaissant intimement ce paysage ; le passage-clé où du « vento » le poète tire « avanti » témoigne bien du risque à engager la poésie dans l'arène de l'opinion publique, puisque le moment de tension poétique et de travail sur la langue maximal se résout en slogan, devenant cet écueil de la propagande dont Lescure craint qu'il ne provoque le refus des poètes. Le risque est donc plutôt ici que la poésie, conçue comme contre-sape face aux mensonges de la propagande, ne tombe lui-même dans un dévoiement du discours poétique, si ce n'est politique.

Sans être le seul, ni même forcément le meilleur format de poème pour le diffuser comme tract, ou comme affiche – on sait que Tzara<sup>537</sup>, par exemple, fait circuler ses vers libres

---

<sup>537</sup> Voir Pierre SEGHERS, *La Résistance et ses poètes*, pp631-633.

de la sorte – le sonnet s’inscrit donc de manière cohérente dans les contraintes et modalités de la lutte verbale contre la propagande de l’ennemi.



### III – 1.3. La parodie et l'imitation comme arme

On a déjà vu que le sonnet contient une charge mémorielle forte : recourir à la forme signifie s'inscrire dans une tradition longue et heurtée, qui est celle du sonnet lui-même. En cela, composer un sonnet implique, à un degré variable, se référer au passé ; ce n'est pas autre chose que dit Jacques Roubaud lorsqu'il affirme que « tout sonnet est un sonnet de Pétrarque »<sup>538</sup>.

Dès lors, un sonnet qui imite un sonnet précédent se réfère doublement à la poésie du passé. Cet usage de la forme en confirme ainsi l'importance : le double cadre du sonnet et de la mémoire collective du patrimoine littéraire permet, dans son recours à la culture commune – retransmise en particulier dans le cadre de l'enseignement primaire – d'obtenir des poèmes profondément ancrés dans la culture commune.

L'une des principales modalités de cette imitation est la parodie, qui ne cherche pas à dissimuler l'influence reçue mais au contraire à la mettre en avant ; ce faisant, elle établit un rapport d'ironie avec l'original. La parodie devient<sup>539</sup> une composante majeure de la poétique du sonnet dans l'histoire du sonnet français à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, des zutistes qui l'intègrent à leur œuvre de manière indémêlable – celle de Verlaine est douce-amère, celle de Rimbaud revendicative et celle Corbière moqueuse – jusqu'à constituer un sous-genre, illustré en particulier par *La Négresse blonde*, de Georges Fourest.<sup>540</sup> Il faut noter que cette irrigation parodique de la littérature la plus radicale s'effectue à mesure que l'instruction publique s'implémente dans la construction sociale française, et que se construit une mémoire de plus en plus large de la poésie, c'est-à-dire un lectorat plus susceptible de reconnaître l'œuvre parodiée et d'en goûter le détournement. Pourtant, cas particulier exceptés – comme les poètes prestigieux cités ci-dessus – le sonnet parodique en tant que tel est dans l'ensemble négligé par la critique, amoureuse des aspects les plus glorieux ou élevés

---

<sup>538</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), repris dans *'le grand incendie de Londres'*. Paris, Seuil, 2009 p.1424.

<sup>539</sup> ou bien redevient ? Le sonnet des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles n'est pas dénué d'une dimension parodique, que l'on pense à Shakespeare moquant le blason, Papillon de Lasphrise la langue courtisane...

<sup>540</sup> En Allemagne, il existe une dimension parodique à l'expressionisme d'un Zech ; au Royaume-Uni, chez le Rupert Brooke d'avant-guerre... Une histoire de la poésie parodique, considérée à travers le prisme si particulier du sonnet, reste à écrire.

de la forme : André Gendre ne consacre que quelques lignes<sup>541</sup> au visage satirique du sonnet verlainien, et uniquement dans son aspect introspectif, quand François Jost l'ignore tout à fait.

Ce sonnet parodique, dans le cadre d'une lutte verbale qui vise à s'inscrire dans un cadre collectif, trouve un nouveau visage durant la Seconde Guerre mondiale et amène de manière notable à une utilisation presque généralisée de la forme dans un dessein polémique – le versant rimbaldien

En effet, s'il est difficile d'inventer une forme pertinente, et plus difficile encore de trouver des mots dans un emploi poétique, l'imitation et le détournement sont des tâches à la portée du grand public.

On trouve ainsi des parodies composées par des amateurs, telle celle trouvée par Anne Bervas-Leroux dans le Jura, composée par un anonyme, en début 1941 selon elle, et qui réinterprète « Les Conquérants » de Heredia, en gommant la dimension grandeur que le poète parnassien accordait aux conquistadores pour ne conserver des conquérants contemporains que la rapacité et les basses origines :

*« Les Conquérants »*

*Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal  
Fatigués des ersatz qui nourrissent à peine  
De Brême et de Hambourg, rouliers et capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.*

*Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
Dont Londres et Paris gardaient leurs caves pleines  
Et de brusques défis vibraient dans leurs antennes  
Quand le Führer parlait au monde occidental.*

*Chaque soir, espérant des lendemains épiques,  
Les rives de la Manche et les ports atlantiques  
Enchantaient leur sommeil d'un rivage doré*

*Jusqu'au jour où, brisés dans leur noire envolée  
Ils virent s'éployer dans un ciel ignoré  
Signe du Jugement, la bannière étoilée.<sup>542</sup>*

Présenté sans sources ni détails de recherches, on peut légitimement douter, si ce n'est de l'authenticité du poème, tout du moins de sa datation : au début de 1941, les États-

<sup>541</sup> GENDRE, André. *Évolution du sonnet français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.216.

<sup>542</sup> Anne BERVAS-LEROUX et Bruno LEROUX. *Au nom de la liberté, Poèmes de la Résistance*. Paris, Flammarion, 2000, pp83-84.

Unis ne semblent pas prêts à entrer en guerre, l'attaque japonaise sur Pearl Harbor n'ayant lieu que le 7 décembre de cette année-là. On peut néanmoins supputer que l'apparition du drapeau états-unien, à la fin du sonnet, ferait référence aux livraisons d'armes à la Grande-Bretagne et la France libre – ainsi qu'à l'URSS et la Chine – au moyen du programme dit *Lend-Lease*, qui prend effet le 11 mars 1941 ; on sait aussi que l'entrée en guerre des Etats-Unis, si elle n'était pas garantie, était espérée par la France Libre et la Grande-Bretagne : dès son discours du 4 juin 1940, au dernier jour de l'Opération Dynamo, le Premier Ministre du Royaume-Uni Winston Churchill, conclut son appel à la continuation de la lutte après le désastre de la Bataille de Belgique par l'évocation d'une intervention nord-américaine, attendant que le « New World, with all its power and might, steps forth to the rescue and the liberation of the old »<sup>543</sup>.

Plus faciles à tracer, d'autres sonnets parodiques émanent des zones colonisées, enjeu majeur de la première moitié de la guerre. Leur auteur, Jean Gaulmier est une figure de la France Libre en Méditerranée orientale, qu'il sert à Alep ou Beyrouth ; de Gaulle le charge en particulier de la radiodiffusion dans la région<sup>544</sup>.

Il fait paraître un recueil de parodies, au Caire, en 1942 (le 1<sup>er</sup> avril !), avant de les diffuser au travers de l'Empire colonial au moyen de la revue *France-Orient*, dont le numéro de décembre 1942 contient ces poèmes. On compte parmi ceux-ci de nombreux sonnets ; dans ce cas précis, la brièveté de la forme présente l'avantage d'être facilement imitée – réécrire « Booz endormi » ou « Le Bateau ivre » demanderait bien plus d'efforts. Les poèmes sont accompagnés du nom du poète imité, parfois d'un faux titre et d'un pastiche de présentation à la manière d'un manuel de littérature pour petites classes.

La forme du sonnet se prête particulièrement bien à cet exercice, une fois médiatisée par le prisme d'un auteur fameux : immédiatement reconnaissable, il s'inscrit dans une continuité culturelle largement partagée ; de petite taille, il est aisément publiable en revue ; dynamique, il appelle une chute qui correspond à la pointe de l'épigramme. Il n'est guère étonnant, chez cet auteur engagé dans la France Libre, que ce lien avec l'épigramme tire la poésie vers le combat : on en cite quelques-uns, les plus animés par la flamme

---

<sup>543</sup> CHURCHILL, Winston. *War speeches*. Londres, Cassel, 1951, p.196 (« Nouveau Monde, de tout son pouvoir et sa puissance, s'avance pour sauver et libérer l'Ancien », traduction personnelle).

<sup>544</sup> « Le pastiche littéraire comme arme de résistance », Fondation de la France Libre, url : <http://www.france-libre.net/pastiche-arme-resistance/> (dernière consultation le 26/04/2016).

polémique, à commencer par un détournement général de l'imaginaire supposé de Heredia, dans un sonnet qui relève davantage du pastiche que de la parodie :

**J. M. de Hérédia**

Dans une série de sonnets intitulée *Les Catastrophées*, J. M. de Hérédia [*sic*] évoque, selon les règles de l'esthétique parnassienne, les grands événements de 1940. Voici le premier de ces sonnets.

*Par la horde ennemie et la détresse interne,  
Poussé du Nord au Sud vers le sol aquitain,  
Un grand peuple affolé que traque son destin  
A fui. L'orage gronde et le ciel rouge est terne.*

*Chez les plus fous l'espoir est mort. Nulle lanterne  
N'éclaire la nuit sombre où s'enfonce Pétain.  
Plus de soldat hardi ni d'officier hautain :  
Le deuil est sur Bordeaux que la terreur consterne.*

*Et chaque soir la foule, attendant les pillards,  
Allait au bord du fleuve, enfants, femmes, vieillards,  
Troupeau morne devant l'implacable avalanche.*

*Tous anxieux de voir, accouru de Paris,  
Les dents et le sourire également pourris,  
L'auvergnat au front brun et sa cravate blanche.<sup>545</sup>*

Il n'y a pas dans *Les Trophées* de modèle précis à ce sonnet ; il s'agit plutôt d'une réécriture de la grandeur antiquisante de Heredia, adaptée à la situation contemporaine. Les trois premières strophes constituent un résumé de l'Exode ; Pétain apparaît comme une figure légendaire, et déjà entachée d'obscurité au moment de la capitulation. La pointe du sonnet constitue la partie proprement polémique : alors que Pétain est dépeint comme un commandant dans le tort, qui « s'enfonce » dans les ténèbres comme une figure tragique, et que la désintégration de la chaîne de commandement (« Plus de soldat hardi ni d'officier hautain ») est évoquée avec une sobriété d'où semble absent tout jugement moral, en accord avec la pensée gaulliste d'un pays entier trahi par une poignée de dirigeants, les deux derniers vers sont occupés par une attaque *ad hominem* contre Laval, « l'auvergnat » et sa fameuse « cravate blanche », qui porte autant sur son physique que sur sa moralité, puisqu'il a « les dents et le sourire également pourris ». L'adjectif « pourris » contient la connotation de « corrompu », et la description physique du « front brun » renvoie à la couleur des chemises

---

<sup>545</sup> GAULMIER, Jean. *À la manière de..., ...1942*. [Le Caire] Éditions du scribe égyptien, 1942, p.141.

brunes nazies : la blancheur de la cravate et du sourire ne sert qu'à cacher la décomposition que Gaulmier décrit dans les trois premières strophes.

Cette attaque contre l'appareil de direction vichyste est prolongée dans une parodie de Sully Prudhomme :

### **Sully Prudhomme**

#### **Un songe**

*Le Maréchal m'a dit en songe : « Sois plus fier,  
Vive la République ! Et reprends ton courage ! »  
Pierre Laval m'a dit : « Sortons de l'esclavage ! »  
Et l'Amiral m'a dit : « Je retourne sur mer ! »*

*Et je voyais alors une autre guerre-éclair :  
Les Français ranimés par ce mâle langage  
Délivraient le pays jusqu'au moindre village  
Et massacraient sans fin tous les suppôts d'Hitler.*

*J'ouvris les yeux, doutant si c'était bien l'aurore :  
Mes héros, à Vichy, collaboraient encore,  
Les prisons regorgeaient et le ciel était noir.*

*Je connus mon malheur et que la vieille Gaule  
Sous ces chefs impuissants allait au désespoir...  
Et c'est de ce jour-là que j'ai suivi de Gaule.<sup>546</sup>*

Gaulmier renverse la méditation aristocratique sur la collectivité de Sully Prudhomme, qui rêve que les artisans et paysans lui intiment de subvenir à ses propres besoins, avant de se réveiller dans un monde où ils demeurent à son service, et d'en tirer de l'amour pour une vie commune où chacun travaille pour les autres : ici, la cohésion est rêvée au huitain.

Le premier quatrain reprend les prétentions patriotiques des figures majeures de la collaboration, tout en leur prêtant des intentions opposées à ce qu'ils incarnent aux yeux de la France Libre : dans ce sonnet, le maréchal fossoyeur de la Troisième République célèbre ce régime, Laval qui vassalise la France en prônant une coopération étroite avec l'Allemagne nazie refuse ici l'esclavage, et Darland, davantage préoccupé de sa carrière politique à Vichy, où il devient chef du gouvernement en avril 1941 jusqu'à fin 1942, que d'organiser la continuité de la lutte après ce qui n'est qu'un armistice, prétend ici prendre la tête de la Marine, exsangue après sa politique de collaboration avec Hitler, évidemment bien mal

---

<sup>546</sup>Jean GAULMIER, *À la manière de..., ...1942*, p.145.

récompensée. Plutôt que d'aboutir dans le deuxième quatrain à l'abandon du poète seul sur terre, condamné au travail – ce qui semble à Sully Prudhomme un sort digne du Juif Errant – Gaulmier rêve de la communauté telle qu'elle devrait être en temps de guerre : engagée dans le combat, avant que le réveil au sizain ne lui confirme l'abandon effectif de ses supérieurs, plutôt que la solidarité – pour ne pas dire le service – des travailleurs en-dessous de lui.

La dynamique du sonnet fonctionne de façon assez basique, en répartissant le songe, c'est-à-dire ce que devraient être ces dirigeants, et la réalité de leur attitude de part et d'autre de la *volta*. La pointe aboutit tout de même à l'idée d'une communauté soudée, mais en thématissant l'existence de celle-ci en-dehors du territoire français métropolitain : le dernier vers du sonnet propose un dépassement de ces « chefs impuissants », dans un tour de propagande qui leur substitue le général de Gaulle. La rime avec « vieille Gaule », évidemment très facile, sert l'idée gaulliste d'une France dont la véritable identité se trouve en-dehors de ses frontières, en légitimant par l'homonymie l'autorité du chef de la France Libre. Dans une parodie de Baudelaire, Gaulmier étend encore le champ de l'attaque parodique au champ européen :

### **C. Baudelaire**

#### *Correspondance*

*L'Europe est devenue un étrange maquis  
Abondant en bourbiers ainsi qu'en pourritures,  
Et le filet sanglant des folles dictatures  
S'est abattu partout sur les peuples conquis.*

*Comme des longs échos qui de loin se confondent,  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Maréchal, Fuehrer et Duce se répondent.*

*Il est des dictateurs mal vêtus, tortueux  
À la voix rauque ainsi qu'un cri de girouette  
Et d'autres corrompus, riches, majestueux.*

*Adorant le képi, la dorure ou l'aigrette  
Et discourant sans fin du haut de leurs balcons :  
Mais, gras ou maigres, tous sont également...*

(extrait de : Les fruits du Mal)<sup>547</sup>

---

<sup>547</sup> Jean GAULMIER, *À la manière de..., ...1942*, p.103.

Ici, les « correspondances » plurielles et métaphysiques de Baudelaire deviennent « correspondance » singulière et politique entre les dictateurs ; le plus notable dans ce sonnet polémique est que le deuxième quatrain est presque entièrement repris tel quel de l'original, au prix d'une certaine artificialité. Le contraste entre le registre métaphysique de cet emprunt et la chute, digne d'une chanson paillardes, n'en est que plus fort, et souligne la difficulté de l'opération parodique.

Un dernier sonnet, imité de Du Bellay, témoigne au contraire de ce qui fait une parodie réussie :

**J. Du Bellay**

*Comme on voit des palais*

*Comme on voit des palais, dressant leur front hautain  
Et des antiques murs retomber en poussière  
De leur cendre engraisser la glèbe nourricière,  
Nés de terre un moment pour y rentrer demain ;*

*Du Cloaque Maxime au Cachot Mamertin,  
Le clos que fit Romule, assassin de son frère  
Rome fut d'animaux féroces un repaire  
Dès avant les beaux jours du triomphe latin.*

*Ores, en ce pays, vestige d'un empire  
Qui fit trembler jadis mais aujourd'hui fait rire,  
Reigne le Mussolin, courbé sous l'Allemand.*

*Ses prisons, ses archers, ses feux et ses polices,  
Affligeant les Romains des plus cruels supplices  
Montrent que tout retourne à son commencement.*

*(Sonnet, extrait du recueil  
Antiquités de Rome, XXXIII)<sup>548</sup>*

Dans celui-ci, Gaulmier pousse le plus loin la relation parodique, en reprenant et actualisant le thème de la décadence romaine ; le sonnet n'est pas une parodie, mais un pastiche, plus proche de l'écriture de Du Bellay que dans la réécriture de Heredia. L'ouverture « Comme on voit » est belle et bien reprise des *Antiquitez de Rome*, en début de strophe à chaque fois – la deuxième du quatorzième, les deuxième et troisième du seizième – avec diverses anaphores. Un adjectif antéposé comme « antiques » appliqué au paysage romain, le « triomphe latin » qui fait songer au « triomphe Romain » du sonnet quatorze – qui semble

---

<sup>548</sup> Jean GAULMIER, *À la manière de..., ...1942*, p.5.

avoir servi de référence principale – ou la référence au Cloaque Maxime, qui apparaît au cent-neuvième sonnet des *Regrets*, participent davantage d'un imaginaire de Du Bellay que d'une réécriture directe, contrairement à « Correspondance » ou « Un songe ». Comme dans tous les poèmes du recueil, la charge polémique de l'original se trouve surtout réinterprétée dans un contexte contemporain, et le sonnet constituerait plus une réécriture qu'une parodie, n'étant l'appareil paratextuel explicitant l'emprunt. Il est notable toutefois que Gaulmier s'inscrit ici dans le sillage d'un Du Bellay châtiant la décadence d'une Italie qui rêve de la grandeur antique sans en avoir l'ampleur : les grands thèmes de la polémique des *Regrets* ou des *Antiquités de Rome* sont réactualisés, dans une continuité avec le poète de la Pléiade, mais appliquée à la prétention fasciste de rétablir un *imperium* méditerranéen, en laquelle il voit une vanité comparable à celle qui traverse l'Italie papale visitée par Du Bellay.

Sans doute cette relation entre immédiateté polémique et ancrage patrimonial est-elle déséquilibrée : une fois le court terme passé, la référence est trop lourde à porter pour le sonnet parodique, qui tombe dans l'oubli – à l'inverse de l'original, dont on peut même supposer que son souvenir a été réactivé, et sa prééminence renforcée, par la réécriture. C'est ce que Daniel Sangsue nomme le « sacre parodique »<sup>549</sup>, la confirmation par l'imitation moqueuse du statut de référence l'œuvre parodiée : fût-ce par la dérision, ces sonnets s'inscrivent dans le recours à la tradition qu'Aragon ou Desnos illustrent plus sérieusement.

Gaulmier ne dit pas autre chose, qui dans son avant-propos explique aimer ce qu'il moque, et revendique explicitement le caractère militant que revêt cet ancrage en lui-même :

*Les pages qu'on va lire sembleront peut-être un jeu. (...)  
Elles voudraient constituer une invitation à relire les grandes œuvres de la littérature française.  
Aux prises avec l'épreuve actuelle, rien ne peut être plus reconfortant pour un Français que de reprendre contact avec les écrivains et les penseurs qui ont illustré la culture de son pays. Quelles qu'aient été leurs opinions particulières et à travers toutes les époques, les écrivains français ont tous eu au suprême degré le goût de l'indépendance d'esprit qui est la condition essentielle de la création artistique. Tous ont eu le désir de travailler à la connaissance psychologique, morale et sociale de l'homme. Tous enfin ont œuvré pour construire un monde où la vie valût la peine d'être vécue.  
Dans un temps où semble triompher une doctrine barbare qui prétend annihiler l'homme devant un État hypertrophié, la littérature française nous apporte une juste fierté pour le passé, une consolation pour le présent et une immense espérance pour l'avenir.*<sup>550</sup>

<sup>549</sup> SANGSUE, Daniel. *La Relation parodique*. Paris, José Corti, 2007, p.116.

<sup>550</sup> Jean GAULMIER, *À la manière de...*, ...1942, pp.1-2.



La lutte contre l'ennemi se redouble ainsi d'un combat pour la culture française, perçue comme menacée : le sonnet parodique constitue une réponse marginale, et implicite, mais non moins sincère et efficace, à l'interrogation hölderlinienne du rôle des poètes en *dürftiger Zeit*.

La référence polémique peut également opérer dans le registre de l'hommage, comme on l'a vu avec « Le Legs », de Desnos ; un autre exemple, plus générique, est un sonnet inversé de Marcel Thiry, poète belge ami d'Éluard, qui paraît dans *Les Lettres Françaises* clandestines en novembre 1943 :

*Nos soirs au Rhin*

*Nos soirs au Rhin reviennent ce soir en silence  
Aussi, nous accordons encore notre enfance  
A des quais noirs pour écouter l'eau légendaire ;*

*Le vol des mouettes erre encore, et balance  
Des vents marins mêlés au nom d'Apollinaire,  
Sur la proue en granit où vient finir Coblenz ;*

*La neige de l'Eifel encore impolluée  
Rebleuit puis remeurt dans le siècle baissant,  
Et, grandes orgues qui se déchirent, les cent  
Musiciens-dieux nous font adieu dans la nuée.*

*Car il y a la France étendue en son sang,  
Il y a l'Italie ivre et prostituée,  
Mais l'autre humaine aussi d'avant l'ogre et le sang  
L'Allemagne notre aussi qu'on nous a tuée.<sup>551</sup>*

Ce sonnet inversé est intéressant pour le jeu sur les rythmes de l'alexandrin : au vers 4, par exemple, la diérèse sur « mouettes » force à une césure lyrique, dont l'artificialité est renforcée par la liaison du pluriel, et correspond bien à l'errance dont il est question, à la rémanence d'une Europe rêvée, refoulée dans « l'enfance », qui est celle d'Apollinaire. Le poète de la guerre de 1914 est plutôt évoqué pour ses « Rhénanes », évidemment ; pour le tableau d'un fleuve de légendes, mais qui ne soit pas dévoyé par le nationalisme frénétique. C'est le sens de la chute du sonnet, allongée par la forme inversée qui dit bien que le continent marche par-dessus-tête : le rythme irrégulier du dodécasyllabe final, qu'il faut prononcer en 7 + 5 syllabes, achève de donner le sentiment sonore du désordre présent. Thiry emploie la

---

<sup>551</sup> cité par Pierre SEGHERS, *La Résistance et ses poètes*, p.301.

référence poétique pour dire son attachement aussi au pays d'en face, en refusant de l'essentialiser dans l'image qu'en donnent les nazis. La forme ici sert pour sa charge intertextuelle – et peu importe que les « Rhénanes » ne contiennent pas de sonnet – qui permet un geste double, nostalgie et constat de son caractère illusoire.

Un dernier auteur de pastiches est Boris Vian, qui au début de la guerre compose un recueil aujourd'hui appelé *Cent sonnets*, qu'il envisage un temps de nommer *Cent infâmes sonnets*. Devenu fameux en tant que romancier à scandale et musicien germanopratin, il conserve ce recueil par devers-lui jusqu'à sa mort, sans jamais les publier jusqu'à ce que Noël Arnaud, ancien résistant du groupe d'inspiration surréaliste La Main à Plume et membre de l'Oulipo, les fasse paraître en 1984.

On connaît<sup>552</sup> le contexte biographique de composition des sonnets : Vian, qui n'est pas mobilisé à cause de sa santé fragile, demeure loin du conflit, soit qu'il suive Centrale à Angoulême, soit que, rentré à Paris, il préfère aux querelles intellectuelles de l'existentialisme naissant et au dilemme de l'engagement les soirées ludiques de Ville-d'Avray, passées avec famille et amis en bouts-rimés ou autres jeux littéraires. Rencontrée pour obtenir plus d'informations sur cette période, sa première femme, Michelle Léglise raconte que souvent le jeune couple demeurait à Ville-d'Avray, faute de trains du soir, et que les soirées de ce que leur cercle amical et familial appelle « bourrimés » étaient une manière de passer le temps en se reposant sur l'esprit uniquement.

La consultation du dossier des *Bourrimés*<sup>553</sup>, dans les archives de Boris Vian, conservées dans son appartement montmartrois par Nicole Bertolt de la Cohérie Vian, permet de proposer que la pratique du vers régulier et de formes traditionnelles – quatrains, distiques, dizains, et un sonnet – émane de ces soirées, où la contrainte n'est qu'un gage, à la manière de la poésie des salons du début du XVII<sup>ème</sup> siècle. Les consignes peuvent se croiser : ainsi l'écriture de tel monostique sur mot final imposé – « carnage », ce qui n'est pas innocent en temps de guerre – se double-t-elle de la nécessité de pasticher un auteur connu – Boris

---

<sup>552</sup> On se référera aux nombreuses biographies existantes de Boris Vian ; outre les biographies critiques de M. Rybalka et M. Lapprand, on pourra par exemple consulter PLAS, Claudine. *Boris Vian à 20 ans*. Vauvert, Au Diable vauvert, 2010.

<sup>553</sup> VIAN, Boris ; VIAN, Michelle ; VIAN, Paul ; VIAN, Léo, et autres. *Bourrimés*. Dossier de feuillets épars, non-numérotés, souvent non datés [1940-1943 ?], fonds Cohérie Vian, Paris.

Vian choisit Leconte de Lisle, signe d'une irrévérence envers les plus traditionnels des poètes du cursus scolaire.

Dans cet esprit ludique d'une poésie pratiquée au quotidien, de manière à faire rire ou discuter ses proches, Vian compose une série de pseudo-sonnets, qu'il appelle « en forme de ballades » afin de les intégrer au recueil hypothétique des *Cent sonnets*. Il s'agit effectivement de ballades au sens de Christine de Pizan ou de François Villon, qu'il pastiche abondamment. Ces poèmes témoignent de la plus grande gravité de tout ce recueil plutôt léger, ainsi que de la plus grande charge parodique que l'on y trouve. La « Ballade pessimiste » déplore ainsi la disparition des mets, fruits, viandes... indisponibles sous le régime des tickets de rationnement ; la « Ballade des marchés obscurs » attaque le marché noir ; la « Ballade de l'an quarante » évoque la défaite et l'Exode...

Il n'est toutefois pas innocent que, dans son expérience potache sur les formes dites fixes, Vian associe la plus forte charge polémique, comique ou satirique la plus répétitive d'entre elles. C'est également le cas de la charge parodique, tant Villon est repris : les refrains « Il n'y a plus de jazz en France » ou « Plats d'autrefois, mes compagnons / Il n'en est plus un seul en France » font écho à la ballade que Marot nomme en 1533 « contre les ennemis de la France ». Un exemple de « sonnet en forme de ballade », selon la nomination dérisoire de Vian, qui utilise la parodie pour alimenter la verve polémique est celui dédié aux trafiquants du marché noir :

*Ballade des marchés obscurs*

*À vous, messers les proufcteurs de guerre  
Les mercantis, les villains traffiquans  
Les fabricans de gasteaux à la terre  
Voleurs, pillards, tous effrontés croquans  
J'aymerais voir au col de lourds carcans  
Craignez qu'un jour le peuple vous punisse  
Allez, feignez des regrets convainquans !  
Et, priant Dieu que la guerre finisse  
Priez Satan que dure cent cinq ans.*

(...)

*Mourez de faim, nos enfans et nos meres  
Roulez sur l'or taverniers fabriquans  
De tord-boyaux à cinq louis le verre  
Tombez, blessez, infirmes claudicans  
Tombez toujours, nul emploi n'est vacant*

*Pour l'innocent que déguste le vice  
Et vous, volez, volez en vous moquant  
Mais, priant Dieu que la guerre finisse  
Priez Satan que dure cent cinq ans.*

*Envoy*

*Prince, vous estes riche en escroquant  
Mais j'attendray longtemps l'heure propice  
Pour vous crevez ce ventre provocant  
Donc, priant Dieu que la guerre finisse  
Priez Satan que dure cent cinq ans.<sup>554</sup>*

Le refrain des trafiquants évoque celui des pendus de « L'épitaphe Villon » demandant « priez Dieu que tous nous vueille absouldre »<sup>555</sup>, pendaison qu'ici Vian souhaite aux affameurs.

Cette omniprésence de Villon comme référence de la parodie est sans doute due au fait que, bien plus qu'Eustache Deschamps, Charles d'Orléans ou Christine de Pizan, Villon est le principal et le plus fameux des auteur-e-s de ballades, qu'un élève de la moyenne bourgeoisie comme Vian peut connaître grâce à son éducation scolaire et dont il pouvait penser qu'il serait immédiatement reconnaissable : à l'inverse, le sonnet dispose d'une pluralité de modèles à parodier.

---

<sup>554</sup> VIAN, Boris. *Cent sonnets* (1984). Paris, Christian Bourgois, 2005, pp159-160.

<sup>555</sup> VILLON, François. *Poésies complètes* (1533). Paris, Librairie Générale Française, 1972, pp 235-237 pour la ballade « contre les ennemis de la France », et pp269-271 pour « L'épitaphe Villon ».

### III – 1.4. Le sonnet contre la guerre

De manière inattendue, Vian n'est pas qu'un compositeur de pastiches potaches, mais également l'un des principaux poètes antimilitaristes de la période de la guerre. Certes, comparé à d'autres sonnettes contemporains pour qui l'esprit est un secours, Aragon ou Schneider, Haushofer ou Cassou – sans parler de la figure iconique d'un René Char à la tête du maquis de la Durance – Vian fait pâle figure, en termes d'héroïsme. Ses préoccupations sont plus individuelles : fin des études et départ du foyer familial, surprise parties et apprentissage du jazz, mariage avec Michelle Léglise et naissance de leur premier enfant... Ses sonnets sont à cette image, et n'ont pas trait à des vérités essentielles ; ainsi que l'écrivait Michel Déon au sujet de son théâtre ultérieur, la poésie d'Occupation de Vian est « à la gloire de ceux qui ne sont pas à la hauteur des circonstances ».<sup>556</sup> Son antimilitarisme force l'étude du sonnet engagé à sortir des dichotomies « résistance / collaboration » ou « engagement / tour d'ivoire ». Michelle Vian rappelle à quel point, pour leur modeste couple, qui ne sortait ni ne fréquentait guère les cafés, la présence des Allemands était peu visible, se réduisant parfois à de simples bruits de bottes la nuit, rue du faubourg Poissonnière où ils demeuraient. Il est, dès lors, d'autant plus tentant de considérer le sonnet vianien, la légèreté de son ton et la gratuité de sa contrainte, comme le vecteur approprié de la superficialité du Vian d'alors.

Néanmoins, Boris Vian, même jeune et tenté par le calembour obscène, n'est pas n'importe quel poète du dimanche : Marc Lapprand a livré une analyse synthétique<sup>557</sup> du recueil, pour montrer qu'y abondaient de nombreux enjeux poétiques, y compris à l'aune de la situation littéraire et militaire de la France au début des années 1940, analyse qu'il faut poursuivre ici à l'aune du sonnet même. Non seulement l'héroïsme, en dépit des appels d'Aragon à la Résistance, ne s'est pas imposé à tous, mais qui plus est, Boris Vian qui a pour l'armée la haine qu'il laissera éclater avec « le Déserteur », incarne en fait une figure de pacifiste pragmatique. Dans sa pièce de théâtre *L'Équarrissage pour tous*, écrite en 1946, il renverra violemment dos à dos Allemands, Alliés, soviétiques et Résistants ; dans son avant-propos de 1950, il rappelle que selon lui la guerre est un scandale, et qu'à ce titre « il est assez

---

<sup>556</sup> Michel DEON, « L'Équarrissage pour tous », *Aspects de la France*, 20 avril 1950, p.4.

<sup>557</sup> LAPPRAND, Marc. *Boris Vian, La vie contre*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993 (chapitre 1 : « La guerre occultée : les Cent sonnets », pp 4-22).

peu tolérable de combattre la guerre par la guerre, comme font certains ». <sup>558</sup> La position volontairement « dédagée » de Vian, pour reprendre le mot de J.-Y. Debreuille, n'est pas moins que l'engagement d'Aragon une forme de réaction violente à la guerre mondiale.

Cette position, qui est celle qui paraîtra publiquement – et en viendra à constituer l'un des visages les plus connus de Vian – à l'occasion du scandale de la chanson « Le Déserteur », se trouve déjà présente dans les *Cent sonnets*, dans la « Ballade de notre guerre » où le vers qui conclut chaque strophe est :

*La guerre, c'est fait pour tuer les gens.* <sup>559</sup>

Vian se moque également des prétentions militaires et patriotardes de l'entre-deux-guerres (on connaît l'adaptation en français de la chanson « We're Going To Hang out the Washing on the Siegfried Line » par Ray Ventura), dans sa « Ballade de l'an quarante » :

II

*Prismes nos lames de Tolède...  
Tout pour nos sénéchaulx mignons  
Ira comme sur Déroulède,  
S'il faut en croire l'opinion  
De Sainte Odile. Ha ! mon lorgnon !  
Nostre victoire fulgurante,  
Où es-tu ? Voués aux trognons,  
Souvenons-nous de l'an quarante*

(...)

III

*Nostre élan nous menoit en Suède  
Mais devant nous, le fanion  
Du général qui nous précède  
Penche plutôt vers Avignon...  
En une rare communion  
De pensées, nostre masse errante  
Fuit, chargée sur des camions.  
Souvenons-nous de l'an quarante...*

Envoy

*Prince, nous sommes par un guignon  
Tombés sur un ost, et, mourante,  
La France agite ses moignons...  
Souvenons-nous de l'an quarante...* <sup>560</sup>

<sup>558</sup> VIAN, Boris. *L'Equarrissage pour tous* (1950), in *Théâtre I*. Paris, Union générale d'éditions, 1970, p.46.

<sup>559</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.165.

<sup>560</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, pp163-5.

Pour tenter de dépasser l'esprit partisan et l'ornière de la poésie de propagande, certains poètes vont tenter de diriger la verve polémique non contre l'ennemi, mais contre la lutte qui crée des antagonismes elle-même.

En témoigne un poème violemment antimilitariste de John Warry, présenté par Selwyn comme un soldat ayant d'abord servi dans le régiment d'Essex, puis dans l'Intelligence Corps en Afrique du Nord, avant de devenir enseignant d'histoire militaire à l'université d'Alexandrie, à Chypre, en Libye et enfin à l'Académie militaire de Sandhurst, la plus prestigieuse du Royaume-Uni :

*War Graves*

Tombeaux militaires

*White galaxies of war graves chalk the way  
From Flanders southwards to the Libyan coast.  
Quiet neighbours dwell in the disputed clay  
And none of them now cares who won or lost.  
Young men who killed each other in the sky  
Share narrow churchyards under English yews.  
No rhetoric can reach them where they lie,  
No commentaries appended to the news.  
Yet why should I declare them innocent  
And lay the blame upon authority  
With eulogies of general extent  
Slyly contrived to cover you and me?  
We are all guilty. Only don't forget  
That they have paid and we have not - not yet.<sup>561</sup>*

Les tombes blanches pavent une voie lactée depuis les Flandres jusqu'à la côte libyenne ; voisins, ils occupent la glaise contestée sans qu'à aucune victoire ou défaite n'appartienne. De jeunes gens qui se tuèrent dans le ciel s'entassent sous les ifs derrière des églises anglaises, à l'abri de toute rhétorique, dispensés de devoir commenter les nouvelles. Mais faut-il pour autant les juger innocents, victimes des autorités seules en faute, dans l'éloge funèbre où, généralisant, l'orateur ingénieux oublie exprès la nôtre ? Nous sommes tous coupables. Gardons juste à l'esprit Qu'eux ont déjà payé : nous, sommes en sursis.

Étonnant chez un homme qui consacra sa vie à la pensée militaire et dont le nom évoque un pseudonyme guerrier plus ou moins satirique (« Warry » semble formé du radical « war », la guerre, et du diminutif péjoratif « -y »), ce poème antimilitariste emploie la dynamique ternaire du sonnet pour rassembler tout d'abord les morts des premières batailles de la guerre, quel que soit leur camp – la mention des ifs dans les cimetières à l'arrière des églises anglaises fait penser à la Bataille d'Angleterre – avant de dépasser la description pour questionner après la *volta* la valeur de tout combat, à l'aune de la mortalité humaine.

Ce sonnet, prenant sur la guerre la perspective baroque de l'omniprésence de la mort, en vient à nier toute utilité au conflit ; la conclusion finale, dévastatrice (« We are all guilty »), est soutenue par la forme du distique élisabéthain qui offre une réponse nihiliste à

<sup>561</sup> *Poems of the Second World War*, p.142 (traduction personnelle).

la question contenue dans le troisième quatrain, et se trouve à peine tempérée par une pensée charitable envers les morts, minée par le final « not yet », qui confère à l'attente baroque de la mort un aspect d'autant plus sentencieux qu'il rime avec « don't forget » : les deux éléments rimant constituent chacun un *memento mori*.

Le sonnet peut même servir à exprimer une détestation ou un effroi de la guerre chez des poètes appartenant à une extrême-droite à la fois origine et profiteuse du conflit, en Europe occidentale ; ainsi, un sonnet de Robert Brasillach apparaît dans l'édition de 1944 de ses *Poèmes* :

*Noël de guerre.*

*Canon sourd comme un coup au cœur  
Qui doubles les bruits de la nuit,  
Voici, bizarre visiteur,  
Que je t'écoute dans la nuit.*

*Le jardin que borde le givre,  
N'est plus à Monsieur le Pasteur.  
L'avenir laissera-t-il suivre  
Les bruits que faisait notre cœur ?*

*Au-delà des quais du sommeil,  
Demain viendra, couleur de terre.  
Tout est loin de notre avant-guerre,  
Image, maison ou soleil.*

*Voici, bizarre visiteur,  
Le canon comme un coup au cœur.*

*Noël 1939.*<sup>562</sup>

Dans ce recueil, contenant des textes datés de 1929 à 1943 – ceux de 1939-1940 évoquent la drôle-de-guerre, et l'on y trouve également des poèmes de la captivité en Oflag – et rangés par ordre chronologique, on ne trouve qu'un seul sonnet ; la forme sera également absente des *Poèmes de Fresnes*, composés durant l'incarcération de 1945. La tonalité mélancolique, verlainienne, de ce poème, ne doit pas oblitérer la nuance satirique – au deuxième quatrain – ni le désespoir sourd sur lequel s'ouvre la troisième strophe, dans laquelle l'avenir ne promet qu'une mise en « terre ».

---

<sup>562</sup> BRASILLACH, Robert. *Poèmes*. [Paris], Balzac, 1944, pp.47-48.



À l'autre extrémité du spectre politique, c'est Desnos qui a recours au « cœur » pour s'opposer à la guerre elle-même, dans le titre même d'un de ses poèmes de l'époque les plus fameux, « Ce cœur qui haïssait la guerre » ; les deux sonnets composés durant la même année, ne constituent toutefois une opposition à la guerre : « Le Legs » ne répugne pas au combat, et « Printemps », composé au camp de Drancy, n'a guère à voir avec la polémique – le « peuple de muets d'aveugles et de sourds » s'inscrit au moins autant dans une lecture allégorique du sonnet relative à l'incompréhension du monde, que dans une satire de la passivité de la France occupée.

La veine satirique est plus présente encore dans les rangs des combattants anglais, qui ne sont pas comme les français démoralisés par la capitulation pétainiste, et qui combattent sur trois continents pendant toute la durée de la guerre. Parmi les nombreux poèmes rassemblés par Victor Selwyn dans ses anthologies de poésie de la Seconde Guerre mondiale figurent de nombreux sonnets épinglant les mœurs de l'armée ; parmi ceux-ci, on peut citer un portrait d'un instructeur militaire<sup>563</sup>, composé par un certain Herbert Corby :

*Armament Instructor*

*Drysouled, he mumbles names of working parts,  
watching the clock and book, scared lest he vary  
system laid down. Never gay or merry,  
his words, like cherries, each have solid hearts,  
and he spits them to the airmen, deft by habit,  
circumscribed by fear of losing tapes.  
If any fidgets, or if another gapes,  
he pops with frightened temper like a rabbit.  
Museumpiece himself, he grabs and snatches  
at information twisted, vague, uncommon,  
and doles it at the men like mud, in patches.  
Sometimes, despite his fear, he's almost human,  
and leaving guns, to human things he looks,  
and natters of glory, and honour, both from books.*

Instructeur de tir

L'âme asséchée, il marmonne des noms de composantes,  
en surveillant l'horloge et le manuel, effrayé à l'idée de varier  
le système inscrit là. Jamais enjoué ou joyeux,  
ses mots, comme des cerises, chacun ont un cœur dur,  
qu'il crache aux hommes de l'aviation, habile par habitude,  
contenu par la peur de perdre des galons.  
Si l'un remue, ou l'autre reste bouche bée,  
il éclate d'une colère pleine d'effroi comme un lapin.  
Pièce de musée lui-même, il s'empare et saisit  
d'éléments d'information déformés, vagues, baroques,  
et les jette aux hommes comme de la boue, par poignées.  
Parfois malgré sa peur il semble presque humain,  
et délaissant les fusils, vers les choses humaines il se tourne,  
et bavasse de gloire et d'honneur, qu'il ne connaît que par  
[les livres].<sup>564</sup>

Lorsque le portrait à charge de cet instructeur brutal et couard à la fois – qui craint de perdre des galons, « tapes » étant un mot d'argot militaire britannique pour « stripes » – a

<sup>563</sup> Les terminologies militaires britannique et française ne correspondent pas : en France, un ISTC (Instructeur de Tir de Combat) enseigne le maniement des armes autant que leur utilisation, tandis que la formule anglaise « armament » se concentre sur la dimension mécanique de l'entraînement.

<sup>564</sup> *More Poems of the Second World War, the Oasis selection*, éd Victor SELWYN. Londres, J.M. Dent and Sons, 1989, p.26 (traduction personnelle).

semble prendre un tour plus tendre, la pointe du sonnet épingle ses idéaux, qu'il n'a jamais mis en pratique lui-même. Les vertus de la guerre sont ainsi absentes de ceux qui sont censé en inculquer les pratiques, dans ce sonnet qui ne montre de la guerre que ce qui est le plus déconnecté du combat, dans sa préparation. L'instructeur est présenté comme associé à un savoir livresque mal digéré : il distribue des informations fragmentaires qui lui viennent à l'esprit de manière aléatoire – il les « grabs and snatches » sans méthode – et « mumbles names » en suivant un « system » posé sur le papier ; la référence finale aux idéaux chevaleresques fait de lui un Don Quichotte, qui applique de manière inadaptée des matériaux verbaux mal compris, mais sans que Corby cherche à faire éprouver compassion ou admiration pour lui : cet instructeur n'est même pas lié au combat d'une quelconque manière.

Dans le registre de la guerre elle-même, la satire cède le pas à une observation moins chargée de critique, mais où le pathétique peut occuper une place importante, servant à miner la charge héroïque de la poésie de l'aviation. L'anthologie des *Poems of the Second World War* recense deux sonnets qui ont trait à la bataille de l'Angleterre proprement dite, sans chercher à glorifier à outrance ce moment-clé de la guerre, et de la conscience nationale anglaise ébranlée par la défaite en Belgique et l'évacuation de Dunkerque. Le premier est un sonnet de J. M. Collard, qui peut encore participer de l'éloge de la guerre – dont on sait que sa phase aérienne, sur le front Ouest, a surtout lieu au-dessus des comtés méridionaux de l'Angleterre comme le Kent :

*Death of a Man of Kent*

*Now he could see the fields that lay below,  
The tiny chequered towns, the London train  
Just steaming into Canterbury with slow  
And sinuous movement. Then the steel rain  
Of bullet after bullet seemed to tear  
His Hurricane in pieces. As he fell  
He thought he heard come to his dying ear  
Church bells from Wingham out his knell.*

*The land he loved stretched out her arms to meet him,  
The land he'd sought to save now called him home;  
The smiling fields of Kent were there to greet him,  
And to his graveside all his neighbours come;  
Men with bowed heads, and girls dissolved in tears,  
As if he'd died in bed and full of years.*

Mort d'un homme du Kent

Maintenant il pouvait voir les champs au-dessous,  
Les minuscules tâches des villages, le train  
De Londres dont la vapeur entrainait lentement,  
Sinueuse, dans Cantorbéry. La pluie d'acier,  
Balle après balle, ensuite parut déchirer  
Son Hurricane de toutes parts. En tombant,  
Il lui sembla entendre en ses derniers moments,  
En son propre glas, les cloches de Wingham sonner.

La contrée qu'il aimait étendit les bras pour l'accueillir,  
La contrée qu'il avait voulu sauver le rappelait au foyer ;  
Les champs du Kent étaient venus le saluer de leur sourire  
Et au bord de sa tombe était venu tout son voisinage :  
Les hommes tête basse, les filles de pleurs submergées,  
Comme s'il était mort dans son lit sous le poids de l'âge.<sup>565</sup>

<sup>565</sup> *Poems of the Second World War*, p.86 (traduction personnelle).

Le traitement de l'héroïsme demeure assez univoque, ici : la mort de l'aviateur est directement raccordée au pays qu'il sert, et dont il est originaire, et ce lien est formalisé par la dynamique du poème, qui le montre dans le ciel au huitain, puis met l'accent sur la terre sur laquelle il retourne dans un sizain qui progresse de l'accueil métaphorique du Kent à celui, réel, de ses habitants venus au cimetière. Sans verser dans l'idéalisation prométhéenne que l'on verra à l'œuvre chez un Magee Jr, ce sonnet exalte la lutte sans chercher à en dissimuler les dangers. Mais sur le même thème de l'aviateur disparu, un autre sonnet de John Bayliss témoigne bien de la bascule qui s'opère dans certains sonnets de la Seconde Guerre mondiale :

*With broken wing they limped across the sky  
caught in late sunlight, with their gunner dead,  
one engine gone, – the type was out-of-date, –  
blood on the fuselage turning brown from red:*

L'aile brisée ils titubèrent dans le ciel,  
pris dans un dernier rai de soleil, leur mitrailleur  
mort et – c'était un modèle obsolète – un moteur  
éteint ; du sang passait du rouge au brun sur l'aile ;

*knew it was finished, looking at the sea  
which shone back patterns in kaleidoscope  
knew that their shadow would meet them by the way,  
close and catch at them, drown their single hope:*

ils se savaient finis, et regardaient la mer  
sur laquelle jouaient des moirures éclatées ;  
ils savaient que leur ombre en chemin attendait,  
qui les poursuivrait pour leur ôter l'espoir :

*sat in this tattered scarecrow of the sky  
hearing its cough, the great plane catching  
now the first dark clouds upon her wing-base, –  
patching the great tear in evening mockery.*

assis dans ces lambeaux d'épouvantail céleste,  
ils écoutaient sa toux comme l'avion plongeait  
son aile dans le plancher des nuages noirs,  
raccourant en vain le grand accroc du soir.

*So two men waited, saw the third dead face,  
and wondered when the wind would let them die.*

Et les hommes, dévisageant le mort, attendaient,  
Se demandant quand le vent les laisserait choir.<sup>566</sup>

Non seulement la forme du sonnet n'est plus une contrainte rigide – chaque quatrain contient au moins un distique non-rimé, tandis que dans le couplet final, Bayliss découple typographie et schéma rimique : les deux mots-rime vont chercher leur équivalent dans le quatrain précédent, et jusqu'au vers 9 pour « die » au vers 14 – mais une ironie tragique envahit peu à peu le sonnet. Dès le premier vers, les aviateurs « limp across the sky », dans une métaphore qui annihile toute les idées reçues de grâce et d'aisance du vol : le boitement ramène les pilotes à leur condition humaine. La proximité du ciel n'est plus positive, comme on la verra chez Magee, mais inquiétante. L'avion lui-même, présenté comme un modèle périmé dans une pique contre le militarisme, n'est plus le véhicule qui permet de s'élever hors du champ de la vie quotidienne, comme chez Collard, mais un « tattered

<sup>566</sup> *Poems of the Second World War*, p.86 (traduction personnelle).

scarecrow of the sky », un épouvantail céleste si abîmé qu'il ne peut plus que planer.

Ces trois aviateurs, dont un mort, pilotent un bombardier ; or, les Messerschmitt Bf 110 sont les chasseurs-bombardiers de taille intermédiaire<sup>567</sup> les plus répandus durant toute la Seconde Guerre mondiale : il n'est donc pas impossible que Bayliss ait eu en tête des soldats ennemis, dans ce sonnet poignant. Quoiqu'il en soit, la mort qui les attend est présentée comme l'ombre même des aviateurs, image qui est peut-être moins abstraite qu'il n'y paraît, puisque soit la nuit – qui empêche de naviguer à vue, et de se poser – amène cette pénombre ; il est également possible de lire dans cette ombre qui les attend celle d'un chasseur ennemi : on sait que les pilotes pouvaient repérer leurs adversaires grâce à l'ombre que ceux-ci, arrivant par en haut comme il en est coutume dans le combat aérien, projetaient sur la mer. La description de cette « shadow », qui s'apprête à « close and catch at them », comme un chasseur engage un adversaire, tisse un lien étrange entre l'avion et sa perte, entre les aviateurs et leurs ennemis, comme si la charge de mort était contenue dans l'essence même de l'aéronef ; le fait que cette ombre leur soit attribuée, « their shadow », appuie encore cette image d'une fatalité tragique sur le point de rattraper les aviateurs. On verra (cf IV – 2.2.) que l'un des poètes britanniques majeurs de la Seconde Guerre mondiale, Keith Douglas, dépeint dans « Landscape with Figures » un pilote comme par définition sur le point de choir.

Bayliss, qui n'est pas un poète amateur comme Collard, collabore en même temps qu'il sert dans la Royal Air Force à trois anthologies durant la guerre : *The Fortune Anthology* en 1942 avec Nicholas Moore, du groupe des *New Apocalyptic*s alors en vogue, et les éditions de 1943 et 1944 de *New Road* avec le pacifiste Alex Comfort. La subversion poétique de l'héroïsme militaire est donc ici notable à bien des égards.

David Gascoyne pousse plus loin l'attaque contre la guerre elle-même, en la portant sur un plan, si ce n'est métaphysique, tout du moins mythique. Ce poète anglais, ami, disciple et traducteur de Jouve, est à bien des égards comparable au poète français : attiré et influencé par le surréalisme – qu'il cherche à implanter au Royaume-Uni avant de s'en détacher pour une brève adhésion au communisme – et témoin parisien de l'effondrement

---

<sup>567</sup> La plupart des bombardiers alliés demandent un équipage plus fourni, tandis que les chasseurs comptent un ou deux aviateurs seulement. Il ne s'agit que d'une hypothèse – l'histoire de l'aéronautique militaire est complexe – mais elle paraît plausible ; voir par exemple BREFFORT, Dominique ; JOUINEAU, André. *Les chasseurs bimoteurs Messerschmitt : 1939-1945*. Paris, Histoire & collections, 2009.

de la démocratie française, réfugié en pays plus sûr durant la guerre, il compose ou traduit des sonnets qui traitent du conflit à travers un prisme apocalyptique :

*Sonnet : The Uncertain Battle*

*Away the horde rode, in a storm of hail  
And steel-blue lightning. Hurlled by the wind  
Into their eardrums from behind the hill  
Came in increasing bursts the startled sound  
Of trumpets in the unseen hostile camp. —  
Down through a raw black hole in heaven stared  
The horror-blanchéd moon's eye. Across the swamp  
Five ravens flapped; and the storm disappeared  
Soon afterwards, like them, into that pit  
Of Silence which lies waiting to consume  
Even the braggart World itself at last . . .  
The candle in the hermit's cave burned out  
At dawn, as usual. — No-one ever came  
Back down the hill, to say which side had lost.*

Sonnet : La bataille incertaine

Au loin la horde chevauchait, dans un orage de grêle  
Et une foudre bleu acier. Poussé par le vent  
De dessous la colline venait à leurs tympan  
En rafales accrues le son alarmé  
Des trompettes de l'invisible camp hostile. —  
L'œil de la lune blanche d'horreur regardait fixement  
Par un trou vif et noir dans le ciel. Au-dessus du marais  
Cinq corbeaux donnaient des coups d'ailes ; et l'orage disparut  
Tout de suite, comme eux, dans cette fosse  
Du Silence attendant de se consumer  
Jusqu'à ce Monde fanfaron lui-même à la fin...  
La chandelle dans la cave de l'ermite s'éteignit  
À l'aube, comme d'habitude. — Nul jamais ne revint  
De la colline, pour dire quel parti avait perdu.<sup>568</sup>

Le syncrétisme des imaginaires de Gascoyne apparaît ici dès le premier vers : la « horde » initiale évoque autant une chevauchée barbare, que les cavaliers de l'Apocalypse dont résonnent les « trumpets » au v.5, ou le mythe germano-celtique de la *Wilde Jagd*, identifié par Jacob Grimm et devenu infernal dans les représentations du sabbat nocturne. Gascoyne rend plus explicite la dimension terrestre, voire politique, de l'allégorie : la guerre constitue un épuisement des forces humaines, également englouties dans l'horreur.

---

<sup>568</sup> GASCOYNE, David. *Poems 1937-1942*. Londres, Poetry, 1943, p.47 (traduction Yves DE BAYSER, dans David GASCOYNE, *Miserere*, [Paris], Granit, 1989, p.145).

### III – 2. Donner une dimension supérieure à la lutte

La poésie n'a pas pour fonction principale d'être discours, même si la capacité que peut avoir le sonnet à faciliter la mémorisation ou la diffusion le rendent précieux dans le quotidien d'une lutte par les mots. Certains poètes ont à cœur de dépasser cette dimension simplement politique de l'engagement pour faire du sonnet l'un des lieux d'une poésie engagée sur le plan verbal. La forme agit ainsi moins comme discours de lutte, qu'en tant que résistance contre l'entreprise de nivellement de la pensée des totalitarismes, dont le projet de redéfinition ontologique fait dire à Karl Kraus que l'Allemagne – et bientôt l'Europe entière – se trouve confrontée à l'« Aufrichtung einer Diktatur, die heute alles beherrscht außer der Sprache. »<sup>569</sup>

#### III – 2. 1. Satire morale et tableau de la dégradation morale en temps de guerre

L'une des premières manières de rehausser les enjeux de la lutte est de tirer la polémique sur le plan moral. Rudolf Hagelstange (1912-1984), reporter de guerre intégré à la Wehrmacht en France puis en Italie, qui sans témérité ne dissimule pas exactement son hostilité au nazisme, devient ainsi connu en faisant circuler ses sonnets dans les milieux militaires et intellectuels des Allemands installés en Italie – dont le nombre augmente après l'opération *Achse* de prise en main du théâtre méditerranéen par la Wehrmacht, occasionnée par le débarquement allié en Sicile de juillet 1943.

*Venezianisches credo*, imprimé clandestinement en avril 1945 à Vérone, circule dans leurs rangs, à l'heure où, après l'effondrement fin 1944 de la Ligne Gothique, les combats font rage dans la vallée du Pô, atteinte le 20 avril 1945 par les troupes alliées ; ce recueil de sonnets constitue une série de méditations sur la nature de la faute morale du peuple allemand, dont les soldats combattants en Italie sont aux premières loges pour voir les conséquences. Sur ce thème de la *Deutsche Schuld*, ou *Kollektivschuld*, que Thomas Mann martèle depuis son exil états-unien, Hagelstange développe une série d'attaques contre la déchéance morale qui a permis l'émergence du nazisme :

---

<sup>569</sup> Karl KRAUS, *Dritte Walpurgisnacht*, pp14-15 (« l'ascension d'une dictature, qui aujourd'hui domine tout, sauf la langue », traduction personnelle).

*Denn Furcht beherrscht seit langem Eure Tage,  
Furcht vor der Wahrheit. Eure Züge  
sind fahl von Heuchelei und Lüge.  
So wie das Zünglein an der Waage*

Car la peur gouverne depuis longtemps Vos jours,  
peur devant la vérité. Vos processions  
sont pâles d'hypocrisie et de mensonge,  
de même que l'aiguille de la balance

*den Gleichstand liebt, so sucht ihr zu verbergen,  
was euch bewegt. Ihr braucht die Nächte,  
um wieder Ihr zu sein: Verächter, Knechte,  
Liebhaber, Günstlinge, Verschwörer, Schergen.*

aime l'égalité, de même vous chercher à dissimuler  
votre attitude. Vous avez besoin de la nuit  
pour redevenir vous-mêmes : méprisants, serviles,  
concupiscent, courtisans, conspirateurs, prêts aux  
[basses œuvres.

*Ihr habt die Scham verraten, um in ihrem Kleide  
Das Licht zu täuschen, das die Wahrheit liebt,  
auf das es gleichfalls Eure Wege meide.*

Vous avez trahi la honte pour tromper,  
dans votre habit la lumière soucieuse de vérité  
pour qu'elle évite également Vos chemins.

*Ihr habt verwirkt einander Recht zu sprechen.  
Ihr ludet schreckliche Verbrechen  
Auf Euch. Ihr habt den Quell getrübt.*

Vous vous êtes mutuellement retiré le droit de parler.  
Vous chargez de crimes affreux  
votre propre dos. Vous avez souillé la source.<sup>570</sup>

Hagelstange, rappelant cette période de sa carrière, la place sous l'influence de Reinhold Schneider, dont évoque la circulation des brochures au sein des rangs de la Wehrmacht, qui étaient d'après lui les « geheime Wegbegleiter »<sup>571</sup>, compagnons de route secrets de bien des soldats. De Schneider, il emprunte ainsi en partie la position de fustigateur de la faiblesse morale et spirituelle allemande.

*Ihr glaubtet wohl, sie<sup>572</sup> wären Euch zu eigen,  
wie man ein altes Bild sein eigen heißt.  
Es hängt vergessen schon und halb verwaist  
in toten Räumen, doch man kann es zeigen,*

Vous pensiez fermement qu'elles vous revenaient de droit,  
comme on appelle sien quelque vieux tableau.  
Il est suspendu, déjà dans l'oubli et à moitié orphelin,  
dans des chambres mortes, mais on peut le montrer

*wenn Fremde kommen, und man kann sich rühmen,  
so edle, Gutes Herr und Freund zu sein;  
und wenn man feiert, fügt sich prächtig ein.  
Es ist geduldig und den ungestümen*

lorsque des étrangers viennent, et qu'on peut se féliciter,  
d'être si noble, si possesseur et ami du bien ;  
et durant les fêtes, c'est parfaitement dans le ton.  
Il a tant de patience, et pour les impétueux toasts

*Trinksprüchen ein so vorteilhafter Zeuge,  
ein Fürsprech, den es lauterer nicht gibt.  
Doch kaum ging schon das falsche Fest zur Neige,*

constitue un témoin si avantageux,  
on ne trouve nul avocat aussi sincère.  
Mais à peine la fausse fête a-t-elle tiré à sa fin,

*da hängt es unerkant und stumm und ungeliebt.  
Sein Atem friert. Und unter gleichem Dache  
gilt euer Wort und euere grobe Sprache.*

il est accroché là, ignoré, muet et méprisé.  
Son souffle se fige. Et sous le même toit  
C'est ce qui arrive à votre parole et votre langue grossière.<sup>573</sup>

<sup>570</sup> HAGELSTANGE, Rudolf. *Venezianisches Credo* (1945). Leipzig, Insel, 1946, p.15 (traduction personnelle).

<sup>571</sup> Rudolf HAGELSTANGE, « Die Form als erste Entscheidung » (1955), dans *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, dir. Hans BENDER. Munich, List, 1964, p.38.

<sup>572</sup> Hagelstange se réfère à des figures stellaires, donnant idée de l'infini, et qui se trouvent condensées dans l'œuvre d'art devenu symbole de propriété plutôt que de méditation et d'extase.

<sup>573</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.28 (traduction personnelle).

Ici, Hagelstange fustige le matérialisme d'une société qui réduit les arts au niveau de l'ornement : affirmant le pouvoir de la parole au moyen de laquelle il lutte contre l'aveuglement totalitaire, il place sous le sceau de la fausseté (« das falsche Fest », où l'on célèbre sans le comprendre un art « vergessen schon und halb verwaist ») une Allemagne qui se réclame de ses écrivains, tout en en reniant l'héritage humaniste.

Cette description de la dégradation morale amenée par la guerre et qui s'étend jusque dans les mots peut tout à fait prendre des atours comiques : c'est ainsi que Boris Vian, dans ses *Cent sonnets* potaches et burlesques, brosse un tableau faussement amusant de la France de l'Occupation. On y trouve des zazous, que Vian, grave sous son apparence de trublion, trouve superficiels : l'un d'entre eux, écho de l'« Oraison du soir » de Rimbaud, fume sa pipe dans un dancing et « rêve et songe en son rêve falot (...) Que la Craven est rare et l'époque écœurante »<sup>574</sup>, reproche bien mesquin à faire à l'Occupation que de la considérer au travers des pénuries des produits de luxe.

Une légèreté plus trouble sous-tend ses sonnets consacrés au marché noir, et à la fausseté des relations humaines :

### VIII. Marché noir

*Monsieur Marcel s'assied devant le haut comptoir :  
– « Alfred... Un quart Vittel... Oui, comme d'habitude... » –  
Alfred s'élance, et rapporte avec promptitude  
Un Pernod bien tassé, du sucre, et le crachoir.*

*Monsieur Marcel est beau. Sous un couvre-chef noir  
Il a fort grande allure et sa noble attitude  
Inspire un sentiment de pleine quiétude.  
– Alfred !... Hier Monsieur René vint-il me voir ? »*

*– Non ? C'est parfait. Donne-moi vite l'annuaire. » –  
Son doit suit la colonne et son regard s'éclaire.  
Il va téléphoner : – « C'est toi René ? D'accord,*

*Viens les prendre tantôt. » – Puis regagne sa place.  
Encor cinq cent louis qui rentrent sans effort.  
Il boit, sourit, et redemande un peu de glace.<sup>575</sup>*

---

<sup>574</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.54.

<sup>575</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.59.



Sous ses abords anodins, ce sonnet donne à voir cette partie de la France qui prospère sur le dos des restrictions, et que Vian lie directement à la guerre dans la « Ballade des marchés obscurs », à la verve nettement plus polémique – comme si le sonnet, forme brève permettant la narration d’une anecdote, se prêtait mieux pour Vian à la satire.

Le plus intéressant, dans ce sonnet volontairement anecdotique qu’est « Marché Noir », est le langage codé, qui témoigne d’une hypocrisie généralisée, sorte de contre-point de la contrebande résistante : le « quart-Vittel » est en fait un Pernod, et la « grande allure », la « noble attitude » et la « quiétude » qui caractérisent ce trafiquant – à ma connaissance le premier de la poésie française à figurer dans un sonnet, preuve de la flexibilité de la forme – sont en fait permises par sa bassesse morale.

Un sonnet anglais, collecté par Victory Selwyn, donne à voir une fausseté semblable, mais dans le contexte plus direct de la guerre. Composé par un certain Harry Beard, il se situe dans le monde des marins en relâche et de la faune qui y gravite :

*Bar Sonnet*

*But what is this that to'rds my table sails?  
Seductive undulations seem to bear  
her 'cross the floor. Bright auburn is her hair,  
cerise her lips, and crimson are her nails.  
Her gown is not unlike the seven veils.  
Her face is paled with powder, caked with care  
(concealing creases). Scents are in the air.  
God! Put this craft about with friendly gales!*

*Et Deus flebit, causing her to tack.  
She singles out a sergeant for her raid;  
A corporal's stripes might mean a trade too slack,  
And she's a very mercenary maid.  
But how I laugh behind the lady's back;  
Her sergeant's local, acting, and unpaid.*

*Malta, February 1940.*

Sonnet de comptoir

Mais que vois-je mettre les voiles vers ma table ?  
Des ondes de charme paraissent la porter  
à travers la pièce. Ses cheveux sont d’un auburn vif,  
ses lèvres rouge cerise, et ses ongles carmin.  
Sa robe a quelque chose d’une bayadère,  
son visage est pâle de poudre, fardé soigneusement,  
(cachant ainsi les cratères). L’odeur de la proie est dans l’air.  
Dieu, mène ce bâtiment par ici, de tes souffles bienveillants !

*Et Deus flebit*, la faisant virer de bord.  
Elle repère un sergent pour son attaque ciblée ;  
L’insigne de caporal promet sans doute transaction trop  
[négligeable  
Et il s’agit d’une demoiselle très mercenaire.  
Mais comme je ris dans le dos de la dame :  
Son sergent est d’ici, de comédie, et sans paie.

Malte, février 1940.<sup>576</sup>

Dans le « Bar sonnet », dont le seul titre accole l’élévation poétique et la trivialité troupière, se joue la rencontre entre la forme noble des *War Poets* de 1914-1918, et le

<sup>576</sup> *More Poems of the Second World War, the Oasis selection*, p.278 (traduction personnelle).

picaresque ; entre le pentamètre iambique et les tournures orales ; entre la citation théologique en latin et la commercialisation des faveurs sexuelles.

Le cas de Vian comme celui de Harry Beard amènent de manière plaisante à une crise du langage ou des signes en général, littéralement vidés de leurs sens, dont les deux poètes en se gaussent, là où le plus sérieux Hagelstange – mais la déchéance morale dont il parle a des conséquences plus terribles, et plus visibles – attaque de front ses adversaires, dont se figent les mots et la « grobe Sprache ».

Un cas intéressant de satire morale est celui d’Ugo Cinti. Ce poète, à peu près inconnu – on n’a trouvé de mention de lui que dans une bibliographie<sup>577</sup> de 1940 – fait paraître cette année-là *Mondo burocratico*, sous-titré « Sonetti umoristici », un recueil où il se moque des pratiques de la bureaucratie italienne. L’auteur, qui en avant-propos se présente<sup>578</sup> comme retraité de l’administration réglant enfin ses comptes, la donne à voir comme une masse peuplée de fonctionnaires vains, incompetents et corrompus :

*La gratificazione*

(parla un applicato)

*Son più giorni che sudo e m’arrabatto  
dietro a quei quattro miseri bajocchi :  
salgo, discendo, a tutti gli usci batto,  
ma non mi dan che polvere negli occhi.*

*Chi mi sogguarda languido e distratto,  
chi abbassa il volto sugli scarabocchi:  
– Non so... Vedremo... Forse... Non è esatto...  
Passi domani... – E simili balocchi.*

*Ma scovo infine un superior sincero,  
che mi svela di colpo il grand mistero,  
dicendo: – È tardi : il fonda è già esaurito.*

*Io m’inchino e rispondo – La focaccia  
fu già spartita? Allo buon pro’ vi faccia,  
e che Dio vi conservi l’appetito!*

La récompense

(c’est un secrétaire qui parle)

Cela fait plusieurs jours que je sue et m’efforce à pourchasser ces quatre pauvres sesterces je monte, je descends, je frappe à toutes les portes, mais ils ne me donnent que de la poudre aux yeux.

L’un, languide et distrait, me jette à peine un coup d’œil, L’autre baisse la tête sur des gribouillis : « Je ne sais pas... on verra... peut-être... C’est incertain... Repasse demain... » et pareilles babioles.

Mais je dénicher enfin un supérieur sincère qui me dévoile de l’affaire le grand mystère, en disant : « Il est tard : les fonds sont déjà épuisés.

Je m’incline bien bas et réponds : le partage du gâteau a déjà été fait ? grand bien vous fasse, et que Dieu conserve votre appétit entier !<sup>579</sup>

<sup>577</sup> *Il Libro italiano: rassegna bibliografica generale*, dir. Ministero dell’Educazione Nazionale e Ministero della Cultura popolare. Rome, Ulpiano, 1940, p.394.

<sup>578</sup> CINTI, Hugo. *Mondo burocratico, Sonetti umoristici*. Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1940, p.8.

<sup>579</sup> Hugo CINTI, *Mondo burocratico*, p.18 (traduction personnelle).

Dans ce sonnet, dont le sizain s'ouvre étonnamment sur un distique à la française, Cinti emploie des termes imagés (le *bajocco* est une petite monnaie de la Rome antique, qu'on a choisi de rendre ici par « sesterce ») ou régionaux (« uscio » vient du toscan), ce qui confère à certaines tournures un réel effet poétique : un « balocco » est un passe-temps, un jouet au sens de babiole ; de plus, le *paese dei balocchi* est une manière de désigner le pays de Cocagne, ce qui implique une dimension de fable, voire de faribole que ne contient pas la formule française, mais qui apparaît chez Collodi, dans *Pinocchio* où le pays des jouets s'avère plein de fausses promesses. La satire, portée par la voix du secrétaire d'administration servile, s'inscrit dans la dynamique du sonnet, qui au huitain développe l'impossibilité d'obtenir cet argent ni même confirmation verbale de sa disponibilité, embrouillée dans des discours creux, avant de dévoiler au sizain la réalité de l'affaire. La pointe consiste en ce que ce détournement révoltant suscite en fait l'approbation du secrétaire.

Il faut toutefois préciser que la charge polémique est biaisée, dans ces cent sonnets, publiés tout d'abord dans la gazette humoristique *Guerin Meschino*, n'ont pas la société contemporaine pour cible, mais la bureaucratie de l'époque de la Première Guerre mondiale et de l'immédiat après-guerre. En effet, Ugo Cinti a pour but avoué de justifier le fascisme en montrant ce que celui-ci prétend éradiquer :

*Si avverte però che molti di essi [sonetti], e forse i più espressivi, rispecchiano le condizioni deplorevoli in cui si trovava la burocrazia italiana nell'estremo periodo di decadenza del defunto regime democratico-liberale (...)*

*Oggidi, naturalmente, tutto è cambiato (...) Perciò i relative sonetti (...) comprovano indirettamente, con la rievocazione caricaturale di quei casi e di quei tipi, la grande Rivoluzione che anche nella burocrazia, come in ogni altro campo della nostra vita nazionale, si è laboriosamente concretata secondo la geniale volontà del Duce, e tuttora continua a perfezionarsi in base ai nuovi principi etici e in armonia con le nuove condizioni di esistenza create et potenziate dal Regime Fascista.<sup>580</sup>*

---

<sup>580</sup>Hugo CINTI, *Mondo burocratico*, pp 7-8 (« on prévient pourtant que beaucoup de ceux-ci [ces sonnets], et sans doute les plus expressifs, reflètent la condition déplorable dans laquelle se trouvait la bureaucratie italienne au moment de décadence extrême du défunt régime démocratique-libéral. (...) / De nos jours, évidemment, tout a changé (...) C'est pourquoi les sonnets relatifs confirment indirectement, avec la révocation caricaturale de ces cas et de ces types, la grande Révolution qui, dans la bureaucratie comme dans chaque autre champ de notre vie nationale, s'est concrétisée avec efforts selon la brillante volonté du Duce, et continue encore de se perfectionner en se fondant sur les nouveaux principes éthiques et en harmonie avec les conditions d'existence neuves, que le régime fasciste a créées et rendu possibles. » traduction personnelle).

La servilité qui entache cet avant-propos renvoie à celle du secrétaire moqué, et constitue un bon témoignage de l'instrumentalisation des failles des démocraties libérales par les totalitarismes ; l'absence de précision du recueil, qui ne donne jamais de détails de grades, de services, de projets... le fait même tendre vers le processus d'érection de ces failles en repoussoirs fantasmatiques, dont le vague permet d'accuser les régimes supplantés par les coups d'État, légaux mais brutaux, de l'avoir bien mérité.

C'est cela que Vercors donne à voir dans sa nouvelle de 1945, « L'imprimerie de Verdun », satire tragique de la pensée moutonnaire d'un ancien combattant dupé par la figure de Pétain, et qui cautionne la violence de l'extrême-droite française, allant manifester devant la Chambre des députés le 6 février 1934 :

*Petit patron mais, n'est-ce pas, patron. Il tenait énormément à cette qualité. Voilà sans doute pourquoi il était allé crier « à bas les voleurs ! » pour protester contre les impôts. Lesquels sont trop lourds parce que les Juifs s'engraissent, que les francs-maçons volent, que les « bolcheviks » sabotent.<sup>581</sup>*

Inutile de souligner l'hypocrisie à défendre un régime qui, s'il a bien mis fin à une république effectivement rongée par la corruption, l'a remplacé par la sienne propre, en dépit d'un mythe encore vivace en Italie.<sup>582</sup> Si l'on ajoute que le pouvoir mussolinien profite de l'assassinat du député même qui dénonçait cette corruption, Giacomo Matteotti, dès lors qu'il s'est tourné contre lui, la satire de Cinti prend un tour sinistre.

On pourrait croire à une antiphrase. Cela expliquerait le délai mis à publier ces sonnets, parus entre 1937 et 1938 dans la presse, qui seraient antidatés pour mieux épingle le régime fasciste ; un sonnet, intitulé « L'incorruttibile », dépeignant<sup>583</sup> un chef de service qui refuse un pot-de-vin, car celui-ci est trop léger, deviendrait alors une satire biseautée des prétentions fascistes à l'incorrupibilité. Toutefois, l'attaque que l'avant-propos contient contre la franc-maçonnerie, et la simple possibilité de recevoir l'*imprimatur* dans une ville comme Bologne, tenue par le fascisme, tendent à dissiper cette hypothèse : il est aisé

---

<sup>581</sup> VERCORS. « L'Imprimerie de Verdun » (1947), dans *Le Silence de la Mer et autres récits* (1951). Paris, Albin Michel / Le Livre de Poche, 2016, p.96.

<sup>582</sup> Voir CANALI, Mauro. *Il delitto Matteotti, Affarismo e politica nel primo governo Mussolini*. Camerino, Università degli studi, 1996 ; récemment, une enquête journalistique a commencé à faire la lumière sur le contenu des papiers personnels de Mussolini, dont une partie est rapatriée à Londres lors de la chute de la République de Salò : FASANELLA, Giovanni, CEREGHINO, Mario José. *Tangentopoli nera. Malaffare, corruzione e ricatti all'ombra del fascismo nelle carte segrete di Mussolini*. Milan, Sperling & Kupfer, 2017.

<sup>583</sup> Hugo CINTI, *Mondo burocratico*, pp 7-8.

aujourd'hui de percevoir les discours serviles d'approbation de Mussolini comme de l'ironie, mais sa figure de pourfendeur de la corruption, dont l'influence dure encore aujourd'hui, rend cette adhésion servile de Cinti tristement crédible. Quand bien même son projet serait ironique – mais il n'aurait rien laissé pour que la postérité le reconnaisse comme tel – il n'en abonderait pas moins aux stéréotypes vilipendant l'administration, sur lesquels le fascisme construit sa popularité.

Ces cent sonnets constituent donc la disqualification d'un temps révolu, ce qui en affaiblit la charge polémique : le nombre de cent, présent comme chez Vian, n'a plus guère à voir avec ceux du *Printemps* d'Aubigné, qui le définit<sup>584</sup> comme nombre du sacrifice et s'oppose au temps de réconciliation factice de Henri IV : la dégradation est consommée, dans ces recueils du XX<sup>ème</sup> siècle centrés sur la vie quotidienne la plus triviale, aussi loin de l'Holocauste contemporaine que de celle à Diane réalisée par le poète protestant dans son cycle traversé par la violence des guerres civiles. *Et Deus e soneto flebit* : plus de transcendance, mais uniquement du trivial dans ces cycles de cent sonnets de la Seconde Guerre mondiale, qui se centrent sur la corruption des esprits sur laquelle prospèrent populisme et totalitarisme.

La satire morale, même si elle est comique – ce qui n'est guère le cas chez Hagelstange – n'en est donc pas moins une affaire sérieuse : toute satire s'appuyant sur un ensemble de codes moraux sous-entendus, dont elle présente la transgression, le genre permet d'affirmer une conscience morale – celle-là même que hait le nazisme, que Hitler, dans ses entretiens avec Rauschning, non confirmés mais jamais démentis, aurait défini comme invention juive – c'est la formule tristement célèbre « *Gewissen ist eine jüdische Erfindung* ». <sup>585</sup> C'est cette conscience-là, et plus largement celle du lectorat, que le sonnet sonde, profondément ou légèrement, explicitement ou indirectement.

---

<sup>584</sup> Au sonnet XCVI de l'« Hécatombe à Diane » : « Je brusle avec mon ame & mon sang rougissant... », voir en particulier le deuxième quatrain, où le poète donne ses raisons d'avoir composé « cent sonnets d'amour » : « Pour ces justes raisons j'ai observé les cent: / À moins de cent taureaux on ne fait cesser l'ire / De Diane en courroux, & Diane retire / Cent ans hors de l'enfer les corps sans monument. », D'AUBIGNE, Théodore Agrippa. *Le Printemps*, dans *Œuvres complètes*. Paris, Lemerre, 1874, p.63.

<sup>585</sup> RAUSCHNING, Hermann. *Gespräche mit Hitler* (1939, *Hitler m'a dit*). Zurich, Europa, 1940, p.210.

### III – 2. 2. Un lieu de témoignage

Une autre manière d'élever la lutte contre l'atrocité de la Seconde Guerre mondiale réside dans le témoignage, dont Elie Wiesel, dans une conférence de 1977, remarquait la portée contemporaine, en la comparant au sonnet :

*[If] the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony*<sup>586</sup>

Quoique le survivant de Buchenwald conçoive le sonnet comme la forme-genre inventée par la Renaissance, il est notable que le témoignage puisse s'accorder avec ce cadre formel : sa condensation se prête mal à une narration un tant soit peu détaillée. C'est pour cela que le témoignage aborde la forme-sonnet de biais, que ce soit par l'expérience mystique ou lyrique, elle-même réduite à un fragment, une anecdote, ou la vision d'un paysage comme une vignette.

En effet, le combat par la poésie ne signifie pas automatiquement recours à une écriture polémique : d'un point de vue militaire, on peut lutter sans armes, par l'espionnage par exemple, et d'un point de vue de l'esprit ou de la morale, en rendant compte des horreurs perpétrées par l'ennemi – Wiesel ne parle pas pour rien du témoignage du génocide – ou de celle de la guerre en général.

Le sonnet sert donc également à rendre compte au moyen d'un poème de l'expérience du poète, confirmé ou occasionnel, pris dans le conflit mondial. Il ne s'agit bien entendu pas de la seule forme disponible, au contraire, mais elle est suffisamment récurrente, en particulier dans les anthologies des poèmes des combattant-e-s de Victor Selwyn ou Marta Bonzanini pour que ses spécificités soient examinées à la lumière des enjeux testimoniaux propres à la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, on trouve de nombreux sonnets composés par des auteurs soucieux de témoigner des conditions de survie au front, ou en terre occupée. On peut évoquer ainsi un sonnet écrit par John Buxton, sergent de l'Intelligence Corps, à Berlin, à l'hiver 1945 :

---

<sup>586</sup> Elie WIESEL, « The Holocaust as Literary Inspiration. », dans *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University* (1977). Evanston, Northwestern University Press, 1990, p.9 (« [si] les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains l'épître, et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé une nouvelle littérature, celle du témoignage. », traduction personnelle).

*Rest On Your Arms Reversed*

Sur vos armes renversées reposez

*The peace for which your comrades lived, you found:  
Found all alone while they were seeking wild,  
Tearing up hell for peace; true fortune's child,  
You stumbled on your prize of secret ground.  
Let them advance: you found your silent goal,  
Untroubled by your name, your rank, your birth,  
Uncalled on countless rolls; for you the Earth;  
Uncried the broken prison of your soul.  
Now let them cry you got their peace for them,  
Let them take post to trumpet what you won;  
Let them retire to live your gain undone –  
You shall not tire of what dull days condemn.  
When war-dreams fade, and fireside colonels fret,  
Yours not to weep when humdrum men forget.*

Berlin, Winter 1945

La paix pour laquelle tes camarades ont vécu, tu l'as trouvée :  
Trouvée seul pendant qu'ils cherchaient sauvagement,  
Retournant tout l'enfer en quête de paix ; vrai fils de la Fortune,  
En terrain secret tu as trébuché sur son objet.  
Laisse-les progresser : tu as trouvé ton objectif muet,  
Sans te laisser troubler par ton nom, ton rang, ton origine,  
Négligé par d'innombrables appels : à toi la terre ;  
Nul ne pleure l'emprisonnement rompu de ton âme.  
Maintenant laisse-les pleurer, à leur place tu as leur paix,  
Laisse-les prendre leur poste pour clamer qu'ils ont ton lot ;  
Laisse-les se retirer pour vivre défaits ce que tu as gagné –  
Tu ne te lasserai pas de ce que les jours mornes dévaluent.  
Lorsque disparaissent les rêves de guerre, et les colonels se  
[tracassent près du feu,  
Les tiens ne sont pas à pleurer, lorsque les hommes routiniers  
[oublient.

Berlin, hiver 1945<sup>587</sup>

Le titre fait référence au mouvement tournant d'un fusil mis le canon vers le sol, à la verticale, employé en particulier durant un enterrement militaire ; on peut y lire un jeu de mots sur « rest », qui signifie reposer en emploi transitif – mettre une arme au repos – autant qu'intransitif – être mort.

Buxton concentre son sonnet sur un paradoxe simple : le soldat mort a trouvé la paix au nom de laquelle les survivants combattent. Sur cette prémisse, il en construit un second – la guerre pour la paix, la descente en enfer pour atteindre le paradis – et développe au sizain une comparaison entre l'après-guerre de ceux-ci, marqués par le sceau d'une existence périssable, et la paix de celui-là, dénuée de *pathos*, dans une perspective épicurienne.

Il est notable que le dernier mot soit « forget » : l'oubli est ce qui menace les survivants, alors l'anonyme décédé au combat demeure, lui, dans une intemporalité enclose dans le sonnet, qui se donne pour tâche de lutter contre cette disparition mémorielle des morts, principe au cœur du témoignage.

Le témoignage ne porte pas que sur les compagnons de combat morts au front, mais également, dans ce sonnet de la résistance italienne – composé sous le pseudonyme

<sup>587</sup> *Poems of the Second World War*, p.109 (traduction personnelle).

« Giustino » par un résistant de la vallée de Brescia, retrouvé par Marta Bonzanini – à ceux qui sont emprisonnés, et qui pressent que leur captivité relève d’une expérience nouvelle :

*Internati*

*Cinti da siepi e da reticolati,  
pel mondo spersi, pur soli e senz’arma  
compiono il lor dovere di soldati,  
tanti fratelli: a lor io penso e parmi*

*che quei pianti, quei gemiti, e il dolor  
che orrore avrà a rinarrar la Storia  
non sian di sofferenza, ma sian cori  
di trionfo, d’amore e di vittoria.*

*Li rivedremo a noi tornare un giorno  
questi eroi puri, e sarà inosservato  
come le sofferenze, il lor ritorno.*

*Poiché il valor del sacrificio Iddio  
l’ha posto non nel plauso della gente  
mal nel silenzio e spesso... nell’oblio.*

*Giustino*

Internés

Ceints de haies et de grillages,  
dispersés par le monde, quoique seuls et désarmés  
ils accomplissent leur devoir de soldats,  
frères si nombreux: à eux je pense et il me semble

que ces plaintes, ces gémissements, et la douleur  
qu’aurait l’horreur à retracer l’Histoire  
ne sont pas dus à la souffrance, mais sont un cœur  
de triomphe, d’amour et de victoire.

Nous les reverrons nous revenir un jour,  
ces purs héros, et il échappera à la vue  
comme les souffrances, ce retour.

Puisque la valeur du sacrifice Dieu  
L’a déposée non dans les applaudissements de la foule,  
mais dans le silence et souvent... dans l’oubli.

Giustino<sup>588</sup>

En érigeant ces captifs en martyrs, victorieux par leur souffrance même, ce poète emploie la première définition du terme ; en leur rendant hommage, en dépit de l’« oblio » qui menace d’engloutir ces « eroi puri » même dans leur retour, il actualise la seconde, celle de « témoin ». Le sonnet se structure selon cette tâche de compensation de l’oubli : le huitain dépeint leur sort en captivité en le faisant progresser vers une victoire spirituelle, puis le sizain évoque leur retour ignoré des foules, en insistant sur la valeur de ce nouveau sacrifice, qui opère dans la reconnaissance et la mémoire ; ce faisant, il effectue le même mouvement dans chacune de ces deux parties, qui consiste à attribuer une gloire à la défaite. Bien évidemment, beaucoup des déporté-e-s d’Italie, sous une République de Salò mise en coupe réglée par l’Allemagne, ne reviendront pas : le sonnet s’en inscrit rétroactivement davantage dans une urgence mémorielle.

La connaissance du sort affreux qui attend les déportés est un sujet complexe : quoiqu’elle prête à d’amples débats<sup>589</sup>, il est possible de suggérer, en guise d’impossible

<sup>588</sup> *Giovani*, Brescia, n°4, 20 avril 1945, p.4; cité dans *Con le armi e con la penna*, Poesia clandestine della Resistenza, p.133.

<sup>589</sup> Le sujet est immense, complexe, variable selon les lieux et les moments de la guerre, et se lie à des querelles



consensus, que le grand public européen – à l'inverse du nord-américain, qui y est davantage sensibilisé – connaît ou peut connaître, durant la guerre, l'existence des camps de concentration (*Konzentrationslager*), mais guère la nature de la déshumanisation qui y sévit, non plus que la teneur exacte de l'extermination qui se déroule dans les *Vernichtungslager*.

Quelle qu'en soit sa nature exacte, ce flou aboutit, en poésie, à un pressentiment obscur ; ainsi l'expressionniste Kasimir Edschmid, réfugié en 1935 au Royaume-Uni avant de revenir s'installer en Bavière, compose ainsi un sonnet sur le sort d'enfants juifs rencontrés lors d'une randonnée à Ascoli Piceno, dans les Marches :

*Sono Ebrei*

*Da wo der Palmenhain sich mit den Herden  
romanischer Kirchen in dem Eifer misst,  
Meerheiterkeit zu künden den bewehrten  
Türmen der Vorzeit... wo Gefolgschaft ist*

*und Freund den Fischern der Olivenwipfel  
zärtliches Heer – da wo stets Wonne war,  
sahn singend ziehn wir zu der Rocca Gipfel,  
zum Dom, Picens fromme Kinderschar.*

*Allein wir dachten andrer, jener matten  
Fremdkinder, in der Rocca kaserniert.  
Hebräscher [sic] Kinder, die kein Heim mehr  
[hatten,*

*Vor deren Blick, aus dem die Angst noch stiert,  
Meeresblühen wird zu blutigen Schatten  
und Gott ein Dämon, der nur Schmerz gebiert.*

Ascoli Piceno, 1942

*Sono Ebrei*

Là où la palmeraie s'empresse de se mesurer  
aux troupeaux d'églises romanes,  
pour annoncer la gaieté de la mer aux tours  
d'antan, armées... là où est le cortège

et l'ami des pêcheurs des cimes d'oliviers,  
tendre armée – là où constamment était l'extase,  
nous vîmes, comme chantant nous montions au sommet de  
[Rocca,  
vers la cathédrale, une ribambelle de pieux enfants picéniens.

Nous étions seuls à penser à d'autres, à ces enfants  
épuisés, étrangers encasernés dans la Rocca.  
Enfants hébreux qui n'avaient plus de foyer,

Et dans leur regard, depuis lequel la peur vous regarde en face,  
la mer en fleurs se fait ombres sanglantes  
et dieu un démon, qui n'engendre que douleur.<sup>590</sup>

Ascoli Piceno, 1942

Ce sonnet ne fonctionne pas tant par oppositions, que par glissements : le paysage méditerranéen évoque par petites touches un sous-texte biblique – la palmeraie n'évoque

---

d'historiographie militaire (sur le bombardement des camps, ou la question de la priorité accordée à l'extermination durant la dernière année du régime nazi), géopolitique (sur le rôle du Vatican, des pays neutres, de la Pologne) ou du génocide lui-même (le débat entre intentionnalistes et fonctionnalistes, en particulier) ; voir quelques ouvrages emblématiques, classées par aire géographique : *Qui savait quoi ?*, dir. Stéphane COURTOIS, Adam RAYSKI. Paris, La Découverte, 1987 ; WIEVORKA, Annette. *1945 : la découverte*. Paris, Seuil, 2016 ; KERSHAW, Ian. *Hitler, the Germans and the Final Solution*. New Haven, Yale University Press, 2008 ; HILBERG, Raul. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish catastrophe, 1933-1945*. New York, Aaron Asher, 1992 ; WASSERSTEIN, Bernard. *Britain and the Jews of Europe 1939-1945*. Oxford, Clarendon, 1979 ; SARFATTI Michele, *La shoah in Italia. La persecuzione degli ebrei sotto il fascismo*. Turin, Einaudi, 2005 ; pour le grand public, on pense à la querelle entre Claude Lanzmann, Annette Wievorka et Yannick Haenel, liée à la mémoire du témoin polonais des camps, l'agent secret Jan Karski.

<sup>590</sup> EDSCHMID, Kasimir. *Italienischen Gesänge* (1947). Darmstadt, Darmstädter Verlag, 1965, p.30.

que peu la rive Nord de la Méditerranée, le « Freund den Fischern » fait songer à Jésus, allusion renforcée par les oliviers – mais contient également une dureté : la « Rocca » est l'un de ces bourgs fortifiés des sommets montagneux italiens, et les « romanischer Kirchen » ou le « Dom » côtoient des tours préhistoriques ou de la lointaine Antiquité, sans doute vestiges de la civilisation picénienne, soumise par Rome au III<sup>ème</sup> siècle avant J.-C, qui émaillent les Marches. Edschmid s'éloigne déjà de l'idéalisation de l'Italie d'un Carossa, que l'image aveuglante d'une Italie éternelle pousse en 1941 à ériger l'Italie en lieu d'un présent intemporel, à l'abri de la guerre et du totalitarisme au début de « Tag in München »<sup>591</sup>.

Le premier glissement majeur arrive bien à la *volta* : sous l'image réconfortante de la « Picanos fromme Kinderschar » qui semble associée au « Dom » se cache la misère qui attriste les randonneurs, celle d'enfants juifs, réfugiés ou emprisonnés dans cette même forteresse qui durcit le paysage. Sous l'apparence de pittoresque régionaliste – le cortège d'enfants de ce pays présenté comme pré-romain – se cache en fait le déracinement de ces enfants qui « kein Heim mehr hatten », et dont le sort provoque un renversement métaphysique : la lumière devient ombre, et la divinité, diablerie.

Robert Gernhardt analyse<sup>592</sup> le poème en soulignant que l'étonnant « Hebräscher », abréviation de l'adjectif « hebräischer », permet de conserver le rythme du pentamètre sans pour autant recourir à « judischen », tant Edschmid condamne l'emploi essentialiste et prolifique de ce mot par les discours de haine hitlériens ; on peut ajouter que la référence aux hébreux participe de la dimension biblique, qu'elle éclaire : il s'agit de souligner la situation de persécution et d'exil des enfants juifs vus ici. La référence à Jésus fait de ces enfants pieux des équivalents des Innocents ; la montée vers la forteresse fait songer à celle du Mont des Oliviers, cet arbre qui est évoqué au v.5. Le sonnet permet de discrètement ériger les promeneurs en témoins – ce qui, pour un écrivain allemand censuré par le régime<sup>593</sup>, n'est pas anodin : simplement écrire à propos de juifs constitue un acte suspect – en précisant que le « wir » anonyme, au début du sizain, est seul à se préoccuper du sort des martyrs à

---

<sup>591</sup> CAROSSA, Hans. *Aufzeichnungen aus Italien* (1946). Wiesbaden, Insel, 1947, p.161.

<sup>592</sup> Robert GERNHARDT, « Was bleibt ? », dans GERNHARDT, Robert. *Vorlesungen zur Poetik*. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2010, pp170-171.

<sup>593</sup> Sur cette période de la vie d'Edschmid, voir SCHLÖSSER, Hermann. *Kasimir Edschmid, Expressionist, Reisender, Romancier. Eine Werkbiographie*. Bielefeld, Aisthesis, 2007, pp272-280.

venir : en dépit des efforts de la résistance italienne en 1943, de nombreux juifs d'Ascoli Piceno sont déportés lors de l'annexion de l'Italie par l'Allemagne<sup>594</sup>.

Cette question du poète comme témoin, en particulier à travers le sonnet, sera centrale dans la poétique de Geoffrey Hill, pour qui le poète et le martyr, au sens étymologique de témoin, ont partie liée :

*Everybody has to find his or her own way of witnessing, and the only way I can effectively witness is by writing and by trying to write as well as I can. There are things one has to witness to. I return constantly to what I think is one of the major outrages of modern life: the neglect of the dead, and a refusal to acknowledge what we owe to them, and a refusal to submit ourselves to the wisdom of the dead and, indeed, to the folly of the dead and the criminality of the dead— simply a refusal to accept that the dead are as real as we are, probably more so.*<sup>595</sup>

Et l'on sait que ce thème du témoignage de l'horreur de la seconde guerre mondiale se trouve présent chez Geoffrey Hill dès les « Two Formal Elegies » de *For the Unfallen*, en 1959, dédiées aux juifs d'Europe, et dont le souvenir s'exalte dans le témoignage, prenant son ampleur par ce souvenir de leur mort dans un monde « spinning from Jehovah's hand »<sup>596</sup>.

Une autre manière de lutter contre la barbarie contemporaine est en effet de recourir à la martyrologie chrétienne, pour irriguer le présent du passé, fût-ce au prix d'apparences contresens politiques, comme lorsque Jouve dédie les quatorze vers qui clôturent son « Ode funèbre » à une « femme décapitée à la hache »<sup>597</sup> : il s'agit probablement d'Olga Bancic, une militante communiste roumaine du groupe Manoukian exécutée à Stuttgart le 10

---

<sup>594</sup> voir Costantino DI SANTE. *L'Internamento civile nell'ascolano e il campo di concentramento di Servigliano (1940-1944)*. Ascoli Piceno, Istituto provinciale per la Storia del Movimento di Liberazione nelle Marche, 1998.

<sup>595</sup> Geoffrey HILL, entretien avec Carl Phillips, dans *The Paris Review*, n°154, *Geoffrey Hill, The Art of Poetry*, Printemps 2000, url : <http://www.theparisreview.org/interviews/730/the-art-of-poetry-no-80-geoffrey-hill> (dernière consultation le 06/03/15 ; « Chacun et chacune doit trouver sa manière de porter témoignage, et la seule manière de porter témoignage pour moi est d'écrire et d'essayer d'écrire aussi bien que je peux. Je reviens constamment sur ce qui constitue à mon avis l'un des scandales majeurs de la vie moderne : l'absence de souci envers les morts, le refus de reconnaître ce que nous leur devons, et le refus de nous soumettre à la sagesse des morts, et en vérité à leur folie et à leurs crimes – simplement un refus d'admettre que les morts sont aussi réels que nous, et peut-être même plus », traduction personnelle).

<sup>596</sup> HILL, Geoffrey. *New & Collected Poems, 1952-1992*. Boston, Houghton Mifflin, 1994, p.19 (« envoyé en vrille par la main de Jehovah », traduction personnelle).

<sup>597</sup> JOUVE, Pierre Jean. *La Vierge de Paris* (1944). Egloff, Paris, 1945, p.270.

mai 1944. Mais dans la logique jouvienne, qui est métaphysique autant que politique, il n'y aurait pas de contresens à appliquer un prisme religieux à la résistance communiste, pas plus qu'il n'y en aura dans celle de De Gaulle, qu'il admire, s'affirmant chef d'une Résistance unie : l'idéal d'une France organique, débarrassé des références barrésiennes au génie de la nation, tolère et demande même ces synthèses visant à désamorcer les oppositions politiques hérités de l'entre-deux-guerres et mis en sourdine durant le conflit mondial.

Initialement paru dans la revue *Fontaine* à la fin du printemps ou au début de l'été 1944 – le numéro n'est pas précisément daté, mais on y trouve « La Liberté guidant le peuple », signé de juin 1944 par Max-Pol Fouchet, et prenant en compte la Bataille de Caen – ce poème suit donc d'assez près la nouvelle de l'exécution d'Olga Bancic ; que « Ode funèbre » lui soit effectivement dédié ou non<sup>598</sup>, il est impossible de ne pas y lire un commentaire de l'actualité de 1944. Néanmoins, il s'agit moins de vers de combat que d'acceptation de la mort, qui se trouve dépassée à mesure du poème : son maintien dans l'édition du *Mercure de France* de 1965 indique bien que Jouve considère que cette épitaphe dépasse le cas du simple poème de circonstances.

Sur une femme décapitée  
à la hache

*L'essence du courage est certes dans ton œil  
L'essence de l'amour circule dans l'artère  
De ton col ; ô merveille et statue sur le seuil  
Tu connais le plus beau baiser que l'homme austère  
Nourrit, le seul enfant qu'il lance en ton doux flanc  
Avec la joie où sa grandiose face est sous-marine,  
Oui tu connais ô sainte un tel fracas d'amour  
Et comme Catherine à Sienne tu vois tomber  
Sa tête souriante et noire en tes mains fines !  
Ô amour ! ô péché brûlé, absence emplie  
Et les murs noirs baisant aussi ce col uni  
Et désuni ce sein si fort  
Cette cascade de sourire à la patrie  
Cette cascade de ton rire si chrétienne.<sup>599</sup>*

Adressé à un « tu » flou, qui semble être la femme exécutée, jamais nommée et assimilée à une « sainte », ce poème où le schéma de rimes se dégrade peu à peu semble le

---

<sup>598</sup> Dans le triste état où se trouve alors l'Europe, les exécutions et rumeurs sont nombreuses : Pierre Seghers rapporte ainsi avoir entendu dire que Berty Albrecht, co-fondatrices de *Combat*, avait été ainsi décapitée (Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p.257).

<sup>599</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.270.

lieu d'un dédoublement. La femme décapitée devient en effet également martyre au sens étymologique du terme, à la fois victime et témoin de sa propre mise à mort ; c'est ainsi qu'il faut comprendre l'allusion à Catherine de Sienne, qui n'est pas une des saintes décapitées des premiers âges mais une religieuse du XIV<sup>ème</sup> siècle ayant assisté à la décapitation de Niccolo di Toldo, un adorateur du mal qu'elle réussit à convertir au christianisme. Ce dédoublement surprenant se traduit dans le texte par l'abandon de la rime aux derniers vers d'un poème qui s'éloigne ainsi de la forme du sonnet, et l'apparition de l'anaphore reflètent sans doute ce passage d'une sonorité finale à une initiale, d'une conclusion à un embrayeur : la dynamique interne du poème, dans son lien au sonnet, lui permet d'être le lieu où la lutte transcende jusqu'à la mort même.

Il n'est pas indifférent que l'élément anaphorique « Cette cascade » transmute la chute de la tête coupée en mouvement joyeux, associé au « sourire » et au « rire », et remplace la brièveté tragique de la chute de la tête coupée par la grâce et la durée d'une cascade, qui sans cesse renouvelée dure sans cesse : la fin du poème, tout en contribuant à déstructurer ce qui le rapprochait du sonnet, confère à l'horreur de la mort d'une résistante une dimension mystique. Sa défaite physique, caractérisée par l'abandon de la rime qui dans ses premières occurrences caractérisait le corps (« œil » et « artère »), devient victoire spirituelle, signifiée par l'anaphore et la culmination de la rime orpheline « chrétienne ».

On retrouve dans cette utilisation par Jouve des deux significations du mot « martyr », victime et témoin de l'exécution, l'obsession que Hill appliquera aux décédés de la Seconde Guerre mondiale ; Jouve thématise la notion dans la première section de *La Vierge de Paris*, dans le poème « Témoins » qui clôt la sous-section « Catacombes » en une référence aux premiers chrétiens. Là encore, la religion de Jouve s'avère idiosyncratique : plutôt que de pleurer la mort de Jésus et se réjouir de sa résurrection, ces témoins sont, dès l'entame du poème, ceux qui regrettent le Pêché Originel qu'il était venu racheter :

*C'est toujours sur l'essence du premier péché  
Qu'ils pleurent<sup>600</sup>*

Dans le réseau vertigineux d'allers-retours temporels, au sein desquels le commentaire d'actualité côtoie la perspective historique, Jouve privilégie la faute à une rédemption qui au plus fort de la guerre apparaît bien lointaine : c'est l'apparente éternité du

---

<sup>600</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.41.

Mal qui travaille le recueil entier, y compris dans les apparitions mystiques de la vierge titulaire, dans la dernière section. Le poète, même s'il peut articuler espoir et désespoir, doit avant tout rendre compte de celui-ci pour envisager d'atteindre celui-là.

La fonction de témoignage religieux du sonnet peut tout à fait se fonder sur un constat épisodique : ainsi ce sonnet, à caractère circonstanciel, d'un certain Edward Venn, recueilli par Victor Selwyn dans son anthologie des poètes de la Seconde Guerre mondiale – celui-ci se trouve dans la catégorie du « Home Front », du front intérieur, c'est-à-dire de l'implication des civil-e-s dans l'effort de guerre :

*Easter and the Broken Churches*

*Beauty and holiness have been destroyed!  
The lovely minsters with their spires that stood  
In hallowed spots, proclaiming constant good  
To all the city, busily employed;  
The churches, crosses and towers that once enjoyed  
The clarity of morning air, all so imbued  
With heaven-sent glory in their quietude;  
These things have fallen, and now lie devoid  
Of former loveliness, their stones awry;  
Altars and aisles are open to the sky,  
Their sanctity disturbed by godless scorn.  
Yet, like one other Temple once that died,  
They too shall rise upon an Easter morn  
Glorious, with all their wounds resanctified.*

26 April, 1943

Pâques et les Églises Brisées

La beauté, la sainteté ont été détruites !  
Les charmantes cathédrales dont les flèches se dressaient  
Dans les creux du terrain, clamant haut leur bien constant  
à toute la ville occupée de ses affaires ;  
Les églises, les croix et tours qui autrefois profitaient  
De la clarté de l'air matinal, toutes imprégnées  
Dans leur quiétude par la gloire que répand le ciel :  
Tout cela est tombé, et gît à présent privé  
De son charme d'antan, leurs pierres déchassées ;  
Les autels et les ailes s'ouvrent sur le ciel,  
Leur sainteté perturbée par un rejet impie.  
Pourtant, comme un autre Temple un jour détruit,  
Elles aussi se dresseront par un matin de Pâques,  
En gloire, toutes leurs plaies resanctifiées.

26 avril 1943<sup>601</sup>

Composé le lundi de Pâques, ce sonnet donne à voir de manière assez simple la ruine d'un symbole – la religion planant au-dessus de la vie mondaine – ainsi que sa reconstruction à venir, dont la rime finale « died / resanctified » est l'exemple le plus frappant. En plein cœur de la guerre, un poète anglais emploie le sonnet pour porter la lutte sur le plan spirituel, en montrant comment l'ennemi y porte également des coups, tout en assurant la venue prochaine d'une victoire, grâce à la dynamique de montée vers la transcendance de la forme.

<sup>601</sup> *More Poems of the Second World War, the Oasis selection*, p.324 (traduction personnelle).

Dans le recueil de Pierre Emmanuel *Jour de colère* qui paraît à Alger en 1942, chez Edmond Charlot, proche de la Résistance, tant sa dimension polémique en empêche la publication en France vichyste, on trouve un constant souci de cet enjeu du témoignage – qui porte par exemple sur les « Camps de concentration », le sort des « Juifs » ou des « Réfugiés », auxquels Emmanuel consacre un poème chacun. Un autre sonnet, moins naïf que celui d’Edward Venn, y présente également les ruines d’un lieu de culte paradoxalement consacré par sa destruction et ses « morts », c’est-à-dire consacré dans la dimension du témoignage :

*À une Église dévastée*

*Forêt gothique aux chapiteaux noircis de chant  
pierre poreuse au ciel et douce aux poumons d’homme  
louée sois-tu musique pure de ces murs  
et loué soit l’azur englouti par tes pierres !  
Qu’on mutile le sol et la sève et le ciel  
qu’on arrache de son orbite l’Œil sans borne  
Qu’importe ! cette masse hymnale encor debout  
malgré l’épaisse humidité de la ténèbre,  
L’œil simple en suit l’essor en l’Âme, jusqu’aux mains,  
des morts vertigineux qui cimentent la nef  
agenouillée aérienne en plein blasphème :  
haut, un doigt acéré ensanglantant l’éther  
au cœur de dieu trace le signe de la Terre.<sup>602</sup>*

Depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, le sonnet est l’objet de métaphores architecturales : dans ses leçons berlinoises de 1803-1804, Schlegel y voit<sup>603</sup> les quatre murs d’un temple, les huitains comme murs latéraux sévères et les tercets comme façade antérieure puis postérieure chaque fois plus ornée, et plus importante dans l’architecture protestante, Verlaine à la fin le compare à une « Fine basilique au large diocèse »<sup>604</sup> dans l’ouverture de *Jadis et naguère*.

Ici, le poème n’a que treize vers, comme une église au clocher détruit ; toutefois, la présence d’un distique final fait tendre « À une Église dévastée » vers la forme-sonnet dans sa thématization de l’imperfection même : Emmanuel donne en effet à voir la présence rémanente de l’église au sein de ses ruines, et la ruine de sa flèche comme un « doigt »,

<sup>602</sup> EMMANUEL, Pierre. *Jour de Colère*. Alger, Charlot, 1942, p.90.

<sup>603</sup> August Wilhelm SCHLEGEL, « Italianische Poesie » (1803-1804) dans *Vorlesungen über Ästhetik*, t.2. Paderborn, etc., Ferdinand Schöningh, 2007, p.166.

<sup>604</sup> VERLAINE, Paul. *Jadis et naguère* (1884). Paris, Gallimard, 1979, p.48.

accusateur ou témoignant de la violence terrestre, face à un tribunal céleste, puisqu'elle « trace le signe de la Terre » dans le « cœur de dieu », sans majuscule à la divinité vue depuis le monde matériel. C'est d'ailleurs ce qui accorde au lieu de prière sa pleine mesure de témoin, au sens de martyr : la dévastation subie se lit dans l'élévation même vers le plan métaphysique, qui consiste autant en un mouvement de l'esprit – ou de « l'œil simple » du poète témoin du martyr, comme Catherine de Sienne chez Jouve – qu'en un martyr physique.

Celui-ci se trouve transposé de manière sonore dans le poème, privé de ses rimes comme l'église a ses contours éclatés ; toutefois, des étais subsistent, qui indiquent que le poème non plus que l'église ne retournent à l'informe. Le premier de ceux-ci est l'alexandrin, très varié : le modèle classique (vers 4, 5, 9, 10, 12) voisine avec le type hugolien (vers 1, 8, 11, 13) qui sont parfois indistinguibles (vers 2, 3) et se prononcent au prix d'une césure enjambante (sur la seconde césure des alexandrins hugoliens 3 et 13 ; pour le premier, la rime interne « pure / murs » tend à y lire cette construction romantique), ou d'une diérèse osée (« aérienne », qui justement rend le mot aérien) et même parfois d'une réduction au dodécasyllabe, (vers 6, qui justement met en scène le paradoxe d'un infini, « œil sans borne », sorti de celles-ci, « son orbite ») : la métrique est aussi ravagée que l'église, mais ses contours demeurent, et chaque vers peut être prononcé en douze syllabes. Le second étau est le retour final de la rime : annoncé par l'inversion allitérative contenue dans l'assonance double « la nef / blasphem<sup>e</sup> », le distique final « éther / Terre » réunit rimes masculine et féminine en même temps que les deux dimensions de la vie chrétienne. Le sonnet maintient ainsi la tension d'élévation, fût-ce au travers du martyr et de la position finale de la « Terre », signe que même dans sa mutilation, le geste du sonnet conserve toujours son pouvoir poétique de témoignage.

La déréalisation de l'horreur contemporaine dont le sonnet rend témoignage va encore plus loin chez Schneider, qui pour des raisons bien compréhensibles ne peut se risquer à aborder de front les crimes du nazisme. Sa poétique dépasse cependant le cadre de la polémique, auquel il ne correspond jamais vraiment de manière univoque, pour deux raisons : la première étant que, ses textes étant publiés jusqu'en 1941, et ceux de 1943 ou 1944 paraissent dans des éditions semi-clandestines, telle Alsatia à Colmar, il ne peut prendre trop



de risques dans des ouvrages signés ; et la seconde, que la lutte contre le nazisme n'est pas politique avant tout, mais essentiellement théologique.

Peu convaincant par l'utilité effective ou par le bien-fondé moral de l'opposition armée, hanté par la vanité des efforts humains, Schneider se concentre sur la dimension spirituelle de l'exorde que constitue à ses yeux le nazisme. Il représente en cela, au sens le plus fort, celui qu'assène Geoffrey Hill, un martyr au sens de « témoin ». C'est pour cela qu'au fur et à mesure de la guerre, la subjectivité disparaît de ses sonnets : si l'enjeu de la lutte est celui du genre humain, oser mettre l'individualité relève de la vanité et de l'orgueil. Le sonnet de Schneider s'écarte donc très rapidement du lyrisme, associé au *moi* haïssable et qui ne peut être évoqué que sous l'angle de la mise à l'épreuve par la guerre, pour dépeindre à la place un conflit cosmique au sein duquel le lectorat clandestin doit trouver des allusions plus ou moins cryptées à la guerre en cours.

*Auf dem Palatin*

*Nun stürmt der Wahn und beugt die Völker nieder;  
Der Vorzeit Geister, die kein Haus gefunden,  
Sie hören gellend schlagen ihre Stunden  
Und ziehn die altverwehten Straßen wieder.*

*Und tote Adler spreiten ihr Gefieder,  
Und Feldherrn schweifen, matt von Todeswunden,  
Den Kränzen nach, die einst ihr Haupt umwunden,  
Und Schauer rinnen durch der Enkel Glieder.*

*Da stehn die Völker auf, durch fremde Zeichen  
Zu fremden Tun verwirrt von den Dämonen,  
Und taumeln todestrunken in die Schlacht.*

*Es hallt die Luft von unsichtbaren Streichen,  
Dann flieht das Geisterheer mit Wehr und Kronen,  
Und auf die Todgeweihten sinkt die Nacht.*

Sur le Palatin

Maintenant la folie s'abat et soumet les peuples ;  
Les spectres d'antan, qui n'ont pas trouvé de logis  
Ils entendent le passage strident de leurs heures  
Et hantent de nouveau les rues dissipées il y a longtemps.

Et des aigles mortes déploient leur plumage,  
Des généraux vagabondent, épuisés de blessures mortelles,  
A la poursuite des couronnes qui autrefois ceignaient leur tête,  
Et des frissons parcourent les membres de leurs petits-enfants.

Là se lèvent les peuples, à travers des signes inconnus  
vers des actes étrangers troublés par les démons  
et chancelants s'avancent ivres de mort, dans la bataille.

L'air résonne de coups invisibles,  
Alors l'armée des spectres fuit avec défenses et couronne,  
Et sur ceux consacrés par la mort s'abat la nuit.<sup>605</sup>

Le sonnet présente le Troisième Reich comme un royaume diabolique, où les peuples sont menés par « der Vorzeit Geister » vers « fremden Tun verwirrt von den Dämonen », est une transposition sur le plan métaphysique de la folie, « der Wahn », que Schneider voit à l'œuvre autour de lui : sa vision s'inscrit dans une lutte, développée aux quatre derniers vers, qui se résout par l'annonce d'une victoire divine, laquelle correspond à

<sup>605</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Jetzt ist des Heiliges Zeit* (1943), dans *Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987, p.102.

la téléologie du sonnet emmenant la parole vers le surpassement de la situation décrite au huitain.

Cette folie affligeant l'Allemagne et l'Europe, Schneider la donne à voir à de nombreuses reprises ; ici, il pointe la complicité entre le régime nazi et l'aristocratie militaire avide de pouvoir ou de revanche – les « Feldherrn » recherchant les « Kränzen » – collusion héritée de la structure politique prussienne du Deuxième Reich, intriquée au pouvoir et que le Traité de Versailles n'a pas déstructurée. La volonté impériale, et plus généralement la nostalgie d'un Saint Empire Romain Germanique fantasmé, est épinglée par les « tote Adler », qu'on choisit de traduire par un féminin désignant les aigles impériales, emblèmes, omniprésents dans l'Allemagne nazie, du nationalisme militariste. Cette nostalgie mortifère s'incarne dans les spectres du passé, « der Vorzeit Geister », dont Schneider donne à voir le retour. Le poète ne traite pas ici directement des victimes, mais bien plutôt de la pulsion de mort qui envahit la vie.

Un théologien d'ampleur, allemand également, le catholique Joseph Ratzinger, évoque le poète dans une conférence de 1972 devant la *Reinhold Schneider Gesellschaft* pour lier cette position de témoignage de la folie contemporaine, et le rôle de martyr spirituel. Selon lui, sous le totalitarisme, la conscience humaine se trouve anéantie – faisant de celui-ci un nihilisme – et dès lors,

*L'homme ne vit plus comme création mais comme produit de la sélection, et le pouvoir, qu'il avait auparavant voulu contrôler, devient son unique critère. L'homme est détruit dans son humanité. C'est la raison pour laquelle nous avons besoin de ces hommes qui persévèrent de manière exemplaire aux côtés de la pauvre et fragile jeune fille appelée « conscience », et incarnent le pouvoir de l'impuissance. Ces hommes ne protestent contre l'exploitation de l'homme qu'en souffrant la souffrance de l'individu martyrisé, et en se mettant du côté de la souffrance. C'est pourquoi les sonnets de Reinhold Schneider, et la « lyrique », constituaient un pouvoir que les dictateurs redoutaient, un pouvoir qu'ils considéraient comme une arme devant laquelle ils devaient trembler. Schneider a souffert dans sa conscience à cause du mauvais usage du pouvoir.<sup>606</sup>*

---

<sup>606</sup>RATZINGER, Joseph. « Das Gewissen in der Zeit: Ein Vortrag vor der Reinhold-Schneider-Gesellschaft » (1972), dans *Kirche, Ökumene und Politik. Neue Versuche zur Ekklesiologie*. Einsiedeln, Johannes, 1987; traduction Philippe JORDAN, Philipp-Ernst GUDENUS et Beate MÜLLER, dans *Église, Œcuménisme et Politique*, Paris, Fayard, 1987, p.228.

Ici, le prélat à la trajectoire célèbre – Archevêque de Munich, puis préfet de la Congrégation pour la Doctrine de la foi et Doyen du collège des Cardinaux, il est l'un des hommes-clé de la Curie romaine durant le pontificat de Jean-Paul II, auquel il succède en 2005 – associe les deux sens du terme « témoin », faisant de Schneider à la fois l'observateur de l'entreprise totalitariste d'anéantissement de la conscience individuelle, et le martyr moral de cette période, souffrant de cette perte générale de la conscience. Que le futur pape ait longuement médité sur la faute morale de l'humanité d'un point de vue allemand renforce le statut de Schneider

Il est difficile de considérer le poète comme un martyr physique de l'oppression hitlérienne ; quoiqu'il ait évidemment pris des risques considérables en composant ces sonnets, et ait de peu échappé à la Gestapo, ce n'est que dans la perspective théologique de la souffrance de la conscience d'un poète situé au carrefour des dynamiques morales d'une société que la lecture de J. Ratzinger devient pleinement valide.

Schneider conservera cette position de témoin chrétien rendant compte des errements, des exécutions et des sacrifices au sein du peuple allemand, en contribuant à l'anthologie de notes et de lettres rédigées en prison par les condamné-e-s à mort du régime nazi, *Du hast mich gesucht bei Nacht*<sup>607</sup>, parue en 1954. Le titre de cette anthologie, qui reprend le troisième verset du Psaume 17, « Tu m'as cherché dans la nuit », évoque autant le songe et la vision nocturne, sur laquelle s'achève le psaume dans l'attente du réveil, que la recherche de lumière depuis le fond des ténèbres. C'est à cet aller-retour entre les profondeurs enténébrées du désespoir et son resurgissement à la surface que vise le témoignage, et que le sonnet cherche à articuler, en amenant dans sa progression les preuves de la destruction terrestre, des corps ou des églises, jusque vers une dimension spirituelle ou morale, qui vise à chaque fois à empêcher que les crimes ou les morts ne tombent dans l'oubli.

---

<sup>607</sup> *Du hast mich heimgesucht bei Nacht: Abschiedsbriefe und Aufzeichnungen des Widerstandes 1933-1945* (1954), éd. Helmut GOLLWITZER, Käthe KUHN, Reinhold SCHNEIDER. Munich, Chr. Kaiser, 1960.

### III – 2. 3. Une lutte spirituelle

La lutte par le sonnet en vient ainsi à très largement dépasser le champ du conflit terrestre, pour se situer sur un plan spirituel. Rien d'étonnant, dans une forme dont la polémique et le sacré figurent parmi les principales modalités dès son origine, en France, en Angleterre ou en Allemagne : Jacques Roubaud, peu suspect de bondieuserie, ne baptise pas pour rien *Soleil du soleil* son anthologie fournie du premier siècle du sonnet français, en précisant que c'est du côté du sacré qu'on en trouve les plus grandes réussites.

Rudolf Hagelstange porte ainsi le combat sur un plan spirituel et littéraire à la fois : dans l'un des sonnets de son *Venezianisches Credo*, le poète allemand, très critique du Reich après en avoir suivi les armées en France et en Italie en tant que reporter de guerre, donne à voir une figure démoniaque, derrière laquelle il est tentant – c'est ce que font C. W. Hoffmann<sup>608</sup> et J. Thunecke<sup>609</sup> – de reconnaître Adolf Hitler :

*Er aber stand und schrieb in Feuer,  
er schrieb in Blut und schrieb in Wunden,  
er hielt nicht an, schrieb tausend Stunden,  
schrieb Jahr und Tag. Und ungeheuer*

*wuchs das Erschrecken aller Zeugen.  
Er schrieb in Jammer, Angst und Qualen.  
Ihn rührte nicht die Furcht der fahlen  
Gesichter, die mit nacktem Schweigen*

*es litten ohne jeden Widerspruch.  
Er schrieb verzückt, und immer wilder  
erstanden Zeichen, Zahlen, Bilder.*

*Er stand und schrieb, und seine Hand  
ward müde nicht. Ihn überwand  
kein heißer Haß, kein stummer Flucht.*

Mais lui se tenait et écrivait avec le feu,  
il écrivait en lettres de sang et de plaies,  
sans s'arrêter, il écrivait des centaines d'heures durant,  
écrivait des ans et des jours. Et à l'extrême

croissait l'épouvante de tous les témoins.  
Il écrivait en lettres de détresse, d'angoisse et supplices.  
Il n'était pas atteint par la terreur sur les visages  
blafards, qui d'un silence intégral

en souffraient chacun sans pouvoir rien dire.  
Il écrivait comme en extase, et toujours plus sauvages  
naissaient des esquisses, des nombres, des tableaux.

Il se dressait et écrivait, et sa main  
ne se lassait pas. La plus ardente haine,  
la fuite plus muette n'en triomphaient pas.<sup>610</sup>

<sup>608</sup> HOFFMANN, Charles Wesley. *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley, University of California, 1962, pp 41-42.

<sup>609</sup> Jörg THUNECKE, « „Dichtung kann, in gehemnisvolle Weise, tiefste Ohnmacht spüren lassen und letzte Mächte zugleich ausüben.“ Rudolf Hagelstanges Sonettenzyklus *Venezianisches Credo* (1945). » *Acta Universitatis Lodzianensis Folia Germanica*, n°11, Łódź, 2015, pp186-187.

<sup>610</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.21 (traduction personnelle).

Ce « er » demeure flou : dans l'économie semi-continue du recueil, où la plupart des sonnets prennent ou semblent reprendre un élément concluant le précédent, le pronom paraît renvoyer à « nicht ungesehen eines Fremden Hand /ihr Menetekel schrieb an eure Wand ». <sup>611</sup>

L'ennemi est défini comme étranger ; étranger à l'humanité, faut-il probablement comprendre, tant il s'ancre dans une dimension métaphysique : dès le début du sonnet, il ne fait pas qu'écrire en lettres de feu, mais « stand (...) in Feuer », il se tient dans les flammes, prenant des atours démoniaques, et dépasse les bornes temporelles humaines.

Le sonnet sert ici distribuer les plans sur lesquels se déroule l'opposition : chaque strophe contient « er schrieb », « il écrivait » : la première donne la mesure de l'œuvre diabolique, la deuxième l'absence de pitié, tandis qu'après la *volta* l'écriture se concentre sur la nature de ces écrits, des images et des nombres, comme pour ; la dernière strophe enfin revient sur l'aspect inlassable de l'œuvre de cet étranger, pour signifier que si ni la fuite ni la simple haine ne peuvent en venir à bout, c'est que le combat doit avoir lieu sur le plan de la conscience morale.

Il est possible en effet, en dépit de l'interprétation – plausible – de Hoffmann et Thuncke, que l'étranger écrivant en lettres de feu le destin sanglant des peuples ne soit pas, ou pas univoquement, une figure satanique. Au sonnet précédent, le *Mene Tekel Phares* qu'elle inscrit renvoie à un épisode biblique (*Daniel*, 5;5) où le roi babylonien Balthazar voit une main inscrire ces mots au mur de la salle où il festoie dans la vaisselle pillée au Temple de Jérusalem par son père Nabuchodonosor, mots que Daniel lui explique être l'annonce de sa chute et de celle de sa dynastie.

Hagelstange entretient le flou sur l'identité de ce scripteur, et comme souvent le continuum de *Venezianisches Credo* n'est pas forcément rigoureux : ici l'entité prend un progressivement un aspect diabolique. Les « Qualen » qu'infligent, ou que renferment, son écriture, pourraient encore constituer l'attribut d'un dieu vengeur, mais l'insensibilité laisse la place à une extase (« verzückt ») mortifère, bien plus proche d'une transe satanique : au sonnet suivant, « Es rann das Blut wie Wasser durch die Straßen », image sinistre non seulement des persécutions et exécutions perpétrées par le régime nazi – comme le relève

---

<sup>611</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.20 (« sans être inaperçue une main étrangère / écrit votre Mene Tekel sur votre mur », traduction personnelle).

Hoffmann<sup>612</sup>, Hagelstange préfère montrer les résultats de la barbarie plutôt que de l'insulter – mais également inversion de l'eucharistie : plutôt que de changer l'eau en sang dans le cadre d'un miracle, la figure écrivante fait couler le sang aussi facilement que de l'eau.

Bien entendu, dans ce recueil dont on verra qu'il est thématiquement par la nécessité de la prise de parole, s'opposer au sort horrible prescrit par cette main surnaturelle devient un combat de l'écriture ; à la continuité de cet écrivain surnaturel qui « schrieb tausend Stunden / schrieb Jahr und Tag » répond le pseudo-*continuum* du recueil, évidemment plus imparfait, mais qui porte la lutte spirituelle – Hagelstange vilipende la décadence morale et porte témoignage de l'horreur de son époque – sur un plan équivalent.

Chez Pierre Emmanuel, sans doute l'un des poètes le plus hanté par la convergence des deux dimensions de la lutte – obsédé par la dimension divine de la nuit tombée sur l'Europe et lié à la Résistance via le Comité National des Ecrivains, chrétien avec une sympathie pour les communistes français – le combat spirituel est permanent, quoique de nombreux niveaux de référence s'y superposent : combat intérieur lié à la foi et au doute, combat contre la barbarie politique, combat contre l'abattement suscité par l'Occupation...

L'un de ses poèmes qui se trouvent dans son recueil au titre évocateur, *Jour de Colère*, porte très explicitement pour titre « Combat spirituel » :

#### *Combat spirituel*

*Quand la vie étreignant avec fureur la Mort  
et pénétrant ses chairs avec dent, griffe et sexe  
quand la vie possédant la Mort et traversant  
le cadavre de son amour avec la Mort  
sortira de soi-même et de sa mort, couverte  
de sperme, de plasma sidéral et d'enfer,  
quand les ténèbres de la Mort seront derrière  
et la vie protégée de soi par l'épaisseur  
innombrable de toutes morts amoncelées,  
elle verra la Bête assise sur son dieu  
s'enfuir, abandonnant ses chairs avec ses armes  
ongles, cornes et crocs et jusqu'à l'affreux sang  
qui acérait les poils posthumes du Néant.<sup>613</sup>*

---

<sup>612</sup> Charles Wesley HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, p.43.

<sup>613</sup> Pierre EMMANUEL, *Jour de Colère*, p.46.

La dimension métaphysique du combat est évidente, entre lexique eschatologique, allégorie omniprésente - de la mort en particulier – et enjeu existentiel de la lutte entre forces vitale et mortifère. Mais le sonnet, dont l'unité organique – pas un seul saut de ligne ni signe de ponctuation forte en fin de vers : le sonnet est composé d'une seule phrase – rappelle le *sonetto monoblocco*<sup>614</sup> de Caproni, est également un combat dans les chairs : la vie est dotée d'attributs prédateurs (« dent, griffe et sexe ») et recouverte par les liquides liés à la naissance, « sperme » et « plasma », dans une lignée thématique qui est celle du Jouve de *Sueur de sang* – Emmanuel a découvert la poésie par ce recueil en 1935, et plusieurs fois rencontré le poète de *La Vierge de Paris* dont il suit en partie les pas. De plus, la « Bête » finale, tirée de l'Apocalypse selon saint Jean, est menaçante car incarnée – et ses « armes » sont mises sur le même plan qu'« ongles, cornes et crocs » par l'énumération – et est vaincue lorsqu'elle déserte la dimension charnelle, pour être réduite à son essence de « Néant ».

La situation de ce mot est sans nul doute signifiante, à la dernière rime d'un poème qui ne fait que se rapprocher du sonnet – le nombre de treize vers qui le composent semble témoigner soit de l'incomplétude de la lutte spirituelle, si l'on le lie aux quatorze moins un du sonnet comme dans « À une église dévastée » (cf III – 2.2.), soit d'une charge numérolgique sinistre, dont les superstitions liées au nombre treize sont les manifestations les plus évidentes. La rime « sang / Néant » à la fin du poème évoque en effet le distique de clôture d'un sonnet élisabéthain – on sait que Pierre Emmanuel lisait et parlait la langue de Hopkins, et était marié à Jeanne Crépy, professeure d'anglais – et opère un dépouillement progressif de la « Bête » mise en fuite par la pulsion vitale : la monstruosité biblique, au finale, se dépouille de ses attributs charnels non pour se faire pur esprit mais pour correspondre à son noyau de « Néant », puisque même le « sang » dont elle se débarrasse ne servait qu'à acérer « les poils posthumes du Néant », où l'adjectif qualificatif permet encore de reléguer la dimension tactile de la « Bête » dans une non-vie, une absence.

La progressivité du poème et son usage de rimes emprunté au sonnet épouse donc le dépouillement progressif de l'ennemi spirituel qu'Emmanuel y identifie, et combat : la forme, jusque dans son incomplétude, est autant le lieu de la lutte que le moyen de la dire.

Néanmoins, la question formelle demeure : Emmanuel semble distinguer clairement les poèmes de quatorze vers – dont il sépare les strophes par des sauts de ligne –

---

<sup>614</sup> Giorgio CAPRONI, « La Guerra penetrata nell'ossa », entretien du 24/01/1988, dans CAPRONI, Giorgio. *Era così bello parlare...* . Gênes, Il melangolo, 2004, p.163.

et ceux qui ne font que s'approcher du sonnet, qu'il conserve en un bloc comme « Combat spirituel » ; en cela il se situe d'ailleurs à l'opposé de Jouve, qui donne à des poèmes de dix, onze ou même seize vers des apparences de sonnet en maintenant des strophes typographiques.

Là où Emmanuel voit dans le combat spirituel un reflet de la lutte terrestre, Reinhold Schneider, qui vit sous une oppression bien plus profondément enracinée et contre laquelle une résistance armée durable est impossible, conçoit au contraire la lutte spirituelle comme une manière de sortir de la guerre physique :

*Schon leuchtet von der Wetterwolke Rand  
Ein fremdes Licht, und die in Waffen stehn,  
Sie fühlen bang ein Flüstern niederwehn  
Und wie ein Fremder greift nach ihrer Hand.*

Déjà brille à l'écart des nuages du vaste ciel  
Une lumière inconnue ; et ceux qui sont en armes  
Sentent avec inquiétude un murmure s'abattre  
Tandis qu'un étranger cherche à saisir leur main.

*Wer kämpft um Sieg? Wer kämpft um Macht und Land?  
Kein Auge hat die Gegner noch gesehn.  
Der Abgrund deckt ein Heer, und Stimmen gehn  
Und Waffen klirren von der Wolkenwand.*

Qui lutte pour la victoire ? Qui lutte pour du pouvoir ou  
L'adversaire n'a encore pas vu ces yeux. [des terres ?  
L'abîme couvre une armée, et les voix vont,  
Et les armes cliquètent du mur de nuages.

*So ist, mein Herr, Dein heiliger Tag entglommen;  
Es kämpfen Menschen um das Irdische nicht,  
Du selber kämpfst, verborgen in Deinen.*

Ainsi commence à brûler, mon Seigneur, Ton jour saint ;  
Il n'est pas d'homme en lutte pour les choses terrestres,  
Caché parmi les tiens c'est bien Toi qui combats.

*Verlorner Reiche Grund durchbebt Dein Kommen,  
Der Mächtigen Fahnen brennen zum Gericht,  
Und Deine Fahne wird Dein Volk vereinen.*

Le sol des royaumes perdus tremble sous Ta venue,  
Les drapeaux des puissants se pressent au tribunal,  
Et sous Ton étendard se rassemblera Ton peuple.<sup>615</sup>

Le dépassement de la dimension simplement militaire ou politique du conflit est évident au huitain : les hommes qui « in Waffen stehn » ne sont pas identifiés à un camp ou un autre, et le début du second quatrain montre que la lutte qui préoccupe Schneider transcende la « Sieg » terrestre, « Macht und Land ». Le sizain explicite la nature transcendante du combat dans sa première moitié, avant de promettre la victoire divine à sa seconde ; il n'est pas innocent que le dernier enjeu semble réhabiliter le lexique de la guerre, médiévale (« Fahne ») ou contemporaine (le « Volk » dont l'armée est l'émanation organique, depuis la Révolution Française et les analyses de Clausewitz) : l'enjeu est de détourner la rhétorique *volkisch* du nazisme, pour ne rappeler l'existence que d'un seul peuple, celui de

---

<sup>615</sup> Reinhold SCHNEIDER, *Gedichte*, p.65.



Dieu, dans une perspective chrétienne. Cette préoccupation verbale est l'un des points cruciaux de son lexique : dans un poème de *Jetzt ist des Heiligen Zeit*, il emploie la formule « Gewalten Todeskampf »<sup>616</sup> pour désigner ce qu'il estime se jouer dans la Seconde Guerre mondiale : la réappropriation de mots tels que « Heil » ou « Volk ».

C'est Jouve qui incarne le plus la déréalisation du conflit par la forme. Son recueil des années de guerre, *La Vierge de Paris*, n'a de cesse de mêler le lyrisme obsessionnel du Jouve de *Sueur de Sang*, le contexte apocalyptique de la Seconde Guerre mondiale, et des figures religieuses idiosyncratiques telle la Vierge titulaire.

Le conflit est en effet directement présenté comme la contrepartie matérielle d'un déchirement intérieur : le sonnet incomplet « La messagère d'un amour futur... » présente justement cette articulation entre les ténèbres de la guerre, et celles, métaphysiques, de l'intériorité :

*La messagère d'un amour futur  
S'est avancée : elle ouvre un gouffre noir  
De la très noire porte et elle entend  
Venir et revenir les oiseaux destructeurs*

*L'ennemi est partout dans l'espace et dans le cœur  
Quel âpre ennemi celui du voyageur,  
Cette nuit, errant dont les pieds se désespèrent  
Du sol de la lumière et de la terre !*

*C'est dans l'effort de la plus intime nuit  
Que je concentre un pas limpide et m'affranchis  
Dans l'horreur et vers les animaux très clairs.*<sup>617</sup>

Jouve emploie régulièrement cette forme, qui renvoie au sonnet sans en atteindre la complétude, et dont la dynamique est celle d'un sonnet en trois temps : le premier quatrain présente une situation allégorique, qui se transforme au second en constat d'une lutte à la fois symbolique et bien réelle en passant d'une figure de « messagère d'un amour futur », porteuse de sens à venir – double dématérialisation – à celle d'un « voyageur » en proie physiquement à la désespérante matérialité du monde. Le passage à un tercet – il est difficile de parler de *volta*, tant la dynamique ternaire du poème se répartit différemment d'un sonnet

---

<sup>616</sup> Reinhold SCHNEIDER, *Jetzt ist des Heiligen Zeit*, p.62 (« prodigieux combat à mort » ou « combat de la mort », le terme composé peut se comprendre des deux manières ; traduction personnelle).

<sup>617</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.98.

de deux ou quatre strophes – fait enfin apparaître le « je » poétique, au sein duquel se porte le combat, explicitement intérieur puisqu'il a lieu « dans l'effort de la plus intime nuit », qui pourrait être celle du désespoir, mentionné précédemment. Et il est notable que cela soit par un affranchissement qu'à l'avant-dernier vers le poète trouve une place, non pas hors de l'horreur mais en son sein : c'est comme si le sonnet, dont la troncature désinvoltée a sans doute rapport à cet affranchissement, était le lieu qui permet d'affronter le chaos de la guerre.

Situé au début de la sous-section « Nuit des Saints », qui achève « Gloire », la première partie du recueil, ce sonnet tronqué permet à Jouve de faire glisser explicitement le propos vers le combat intérieur. Ainsi, plus loin dans la même sous-section, le quasi-sonnet « Considère un poids de la mort... », articulé typographiquement en deux strophes de neuf et sept vers respectivement, présente le conflit non d'un point de vue militaire, mais spirituel :

*Considère un poids de la mort  
Que tu portes à ta ceinture  
Dans les fléaux et déluges des anges  
N'est-ce pas l'engendreur de Rien  
Et le génitoire très pur  
La liberté ou la mort  
N'est-il pas dans les plis obscurs de l'étendard  
Soit que tu vives et délivres  
Ou mort tu glorifies ton bien.*

*Oh ton âme est de n'être rien  
Ne sens-tu pas cette promesse  
Déjà vivante à tes étreintes  
N'entrevois-tu pas cette liesse  
D'abandon ? Le déchirement  
D'avec posséder et combattre  
Oh pourtant combats jusqu'au sang.<sup>618</sup>*

Composé à la manière d'un sonnet où un huitain est suivi d'un sizain, qui seraient ici chacun augmenté d'un vers, ce poème articule la confrontation du poète avec la pulsion de mort et le vœu, formulé ainsi qu'un slogan révolutionnaire, d'aller à « la liberté ou la mort », avec dans un second temps la tentation nihiliste de la mort, qui ne peut au finale le détourner du combat.

Il est notable tout d'abord que cette lutte, qui dans un cadre de conflit s'apparente plus à une confrontation avec la pulsion de mort et de nihilisme (« N'est-ce pas l'engendreur

---

<sup>618</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.140.

de Rien ? ») qui selon Jouve hante toute l'Europe déchirée de batailles, aboutisse finalement à un combat corporel, « jusqu'au sang ». La formule rappelle le premier des « Sonetti dell'anniversario », de Caproni, à la fin duquel le poète hésite à lutter grâce au nom de l'aimée contre une mort en laquelle risque de s'abîmer « a sangue ogni virtù »<sup>619</sup> ; ici, néanmoins, la vertu cède le pas à la gloire, l'une des thématiques cruciales de *La Vierge de Paris*, qui dès ses débuts se trouve assimilée à l'épreuve divine.

Il est également remarquable que ce poème de lutte tende vers le sonnet sans en constituer un pour autant : outre son allongement, la difficulté à discerner un système de rimes cohérent l'éloignent de la forme canonique. Pourtant, l'évocation du sonnet n'est pas aberrante, car « Considère un poids de la mort... » s'en approche, eu égard à sa dynamique 9+7, voisine du 8+6 le plus commun ; Jouve n'a de cesse de jouer avec la forme du sonnet en la tronquant, pourquoi ne chercherait-il pas à l'augmenter ?

Il est toutefois intéressant que Jouve ait supprimé ce poème de l'édition parue au Mercure de France en 1965 : l'appel au combat paraît alors anachronique, ce qui montre bien que Jouve n'a pas tout à fait réussi à se déprendre des circonstances poétiques : l'urgence de la situation, politique ou spirituelle, irrigue les modalités de la lutte, et la poésie, même de combat dans l'âme et la conscience, se trouve évoquée au moyen d'images concrètes.

Sans doute le devenir de la poésie de la Résistance, une fois du recul pris après-guerre et à l'aune de l'emphase communiste d'Aragon dans les années 1950, explique-t-il également cette mise à distance : il est légitime de penser que, vingt ans après la Libération, Jouve élimine, dans sa poésie de combat spirituel, ce qui pourrait sembler un écho de la rhétorique va-t-en-guerre qui caractérise une partie de la production résistante, ou laisser penser qu'il en a participé.

C'est toutefois durant ces années de guerre que Jouve rassemble des discours de Danton, qui paraissent en 1944 augmentées d'une préface : durant les années de guerre, le combat par le verbe se décline à la fois selon des modalités terrestres et spirituelles. Il est notable que deux axes de lutte politique de Danton y sont présentés par Jouve comme irrationnels :

---

<sup>619</sup>CAPRONI, Giorgio. *Cronistoria* (1943), dans *Tutte le poesie*. Milan, Garzanti, 1999, p.97.

*Ces deux irrationnels de la patrie et de la justice sont en effet comme la substance de Danton, nourris ensemble par un autre irrationnel profond, l'amour vital le plus véhément pour l'homme.*<sup>620</sup>

*L'holocauste sur l'autel de la Patrie achève de façon sublime l'irrationnel de la Révolution.*<sup>621</sup>

*Il n'est pas étonnant que « la Révolution » soit demeurée la pierre de scandale pour tout le XIXe siècle, que la réaction de toute forme l'ait attaquée et avilie ; et surtout que le désastre de 1940 ait posé à nouveau, sous la lumière la plus pure, la question de la Révolution Française.*<sup>622</sup>

*À présent, pour que la France ne succombe pas, pour qu'elle renaisse à la victoire, il faut opérer la réunion mystique de toutes les forces de la France, de toutes ces forces, les unes venues du moyen âge chrétien, les autres venues du peuple révolutionnaire.*<sup>623</sup>

La simultanéité du discours polémique et de la préoccupation du sacré peut tout aussi l'ancrer dans l'actualité que le détacher de toute référentialité historique – en même temps qu'il compose « Ode au peuple 1939 » ou « À la France 1939 », Jouve traduit Thérèse d'Avila ou écrit *Résurrection des morts*, qui deviendra une section, la plus métaphysique de *La Vierge de Paris*.

C'est que tout l'enjeu pour Jouve de l'écriture de la guerre, ainsi que le rappelle<sup>624</sup> Benoît Conort, est de dépasser son aspect présent, afin de ne pas composer de simples poèmes de circonstances, mais d'élever à la fois la parole poétique et l'enjeu spirituel de son objet.

Laure Himi-Piéry a montré<sup>625</sup> à quel point Jouve oblitérait progressivement la part de référentialité historique de son recueil, que ce soit dans les bouleversements successifs de son architecture, dans la suppression des plus référentiels des poèmes comme ceux de 1939, ou par le travail lexical sur les noms ; le mythe, soutenu par l'intertextualité ou la référence musicale, est l'un des principaux objectifs de Jouve qui détache peu à peu ses poèmes de la stricte contemporanéité de la lutte, forcément périssable.

---

<sup>620</sup> JOUVE, Pierre Jean. *La Révolution comme sacrifice* (1944). Paris, L'Herne, 1971, p.11.

<sup>621</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Révolution comme sacrifice*, pp.22-23.

<sup>622</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Révolution comme sacrifice*, p.23.

<sup>623</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Révolution comme sacrifice*, pp.23-24.

<sup>624</sup> CONORT, Benoît. *Pierre Jean Jouve, Mourir en poésie*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, pp188-189.

<sup>625</sup> HIMY-PIERI, Laure. *Pierre Jean Jouve, la modernité et ses possibles*. Paris, Classiques Garnier, 2014, « La Vierge de Paris : "poésie armée" et travail du référent », pp.241-254.

L'analyse que livre<sup>626</sup> Laure Himi-Piéry de la progressive déprise référentielle d'un poème comme « La Mère » ne prend néanmoins pas en compte la structure même du poème, que Jouve oriente grâce au sonnet.

Ainsi, après la première partie du poème, composée de deux dizains et d'un quintil rimés sur des modèles différents, Jouve saute une ligne supplémentaire et, délaissant la tonalité lyrique d'évocation d'une mère pianiste – qui fait songer à Eugénie Jouve, sa mère, qui était musicienne – ou d'une France des « beffrois » qui fait songer aux Flandres dont Jouve, arrageois, est originaire, passe à une modalité déclamatoire plus nettement emphatique, où l'invocation à la figure maternelle se transforme en complainte patriotique :

*Ô mon âme qui es la terre aussi le flanc  
Oh vois ce qu'ils ont fait ! ô chambre de l'amour  
Oh qu'ils ont déterré tes très doux ossements  
Et arraché ton âme vieille à sa pastoure !*

*Oh qu'ils ont effacé ton innocent tombeau  
Déchiré ton enfant brisé ta promenade  
Oh qu'ils ont effrayé ton cœur des grandes eaux  
Par le crime et le sang aussi la mascarade*

*Mère après bien des ans je parle par ta voix  
Qui chante dans ma voix malheur de la mémoire  
Mère, reviens de terre ! Assiste à la patrie*

*Sur le sol des prisons c'est l'horreur de midi  
Plus âpre que l'amour plus chaude que l'encens,  
Oui nous relèverons ta fleur nommée pensée<sup>627</sup>*

C'est au moyen de la dynamique du sonnet que Jouve opère un changement de tonalité, entre la première et la deuxième partie de ce long poème, et c'est au sein de ce sonnet que se joue le passage à la troisième et dernière. En effet, à la *volta* se joue le passage à un lyrisme prophétique et collectif, caractérisé par l'omniprésence du futur simple et de la première personne du pluriel ; la forme que prend le poème est alors celle d'une *cauda*, continuant les tercets du sonnet et permettant une continuité entre la déploration de la perte, qui occupe les quatrains, et la reconstruction sur laquelle se conclut « La Mère » :

---

<sup>626</sup> Laure HIMY-PIÉRY, *Pierre Jean Jouve, la modernité et ses possibles*, pp.249-250.

<sup>627</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.250.

*L'abominable cœur des traîtres animaux  
Aura de nos mains l'agonie, pensive Mère,  
Nous referons ton sang déterré des tombeaux*

*Nous rendrons liberté aux pousses de ta sève  
Nous déblaierons les champs les villes et la grève  
Et nous dirigerons les routes et ruisseaux*

*Nous referons les saints et les palais de pierre  
Nous redresserons bien tes libres ouvriers  
Nous laverons la pierre et le fleuve et le fer !<sup>628</sup>*

C'est donc bien la forme du sonnet qui articule le passé et le futur lyrique ; il est notable que la première partie ressemble par moments au Cendrars de « La Prose du Transsibérien », tandis que les tercets de la troisième l'inscrivent nettement dans le cadre de la poésie de la Résistance. Le présent occupe donc le sonnet central, lieu et moment de transition ; sa dynamique elle-même, marquée par le passage d'un état à l'autre, du huitain au sizain, est en accord avec le rôle transitoire du sonnet dans la structure de ce poème.

Néanmoins, ainsi que le remarque Laure Himi-Piéry, ce présent qui se trouve au cœur du poème sous la forme du sonnet s'avère lui-même fortement lié par l'intertextualité à Agrippa d'Aubigné ; on peut également relever un décalque du « Bateau ivre » (« Plus âpre que l'amour plus chaude que l'encens » rappelle irrémédiablement « Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres »), par exemple – à chaque fois, c'est à un poème long que renvoie ce sonnet dissimulé dans un ensemble de vers plus long.

Cet usage par Jouve de la forme au sein d'un ensemble plus long est l'un des rares cas en français de sonnet submergé, pour reprendre la formule utilisée à propos des quelques cas de figure anglais où, dans *Romeo and Juliet* de Shakespeare ou dans « The Waste Land » de T.S. Eliot, quatorze vers successifs d'un long ou très long ensemble forment un sonnet grâce à leurs rimes. D'autres sonnets submergés se trouvent dans *La Vierge de Paris* : celui dans « Einsiedeln » (encadré d'un quintil d'une part, d'un quatrain et d'un quintil de l'autre – le nombre quatorze n'est sans doute pas un hasard) en est l'exemple le plus net. D'autres se trouvent à la fin d'un poème long, telles les conclusions de « Tremblement » ou « Ode funèbre » ; si pour celle-là il est difficile de savoir s'il s'agit bien d'un sonnet – la seconde partie étant composée de quatre quatrains suivis d'un distique, la borne est un peu arbitrairement posée qui permet d'isoler les quatre dernières strophes de la première pour les constituer en

---

<sup>628</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.250.

sonnet – autant pour celle-ci la distinction est rendue évidente par l’insertion d’une dédicace, « Sur une femme décapitée à la hache », <sup>629</sup> qui la sépare de la première partie du poème, dédiée à « trois hommes morts torturés, qu’ils n’ont jamais permis de revoir ». <sup>630</sup>

Si Jouve connaissait assurément l’exemple shakespearien, qu’il avait traduit en 1937 avec Georges Pitoëff en vue d’une représentation dirigée par celui-ci, et pour lequel il avait multiplié les mots « pèlerin » et « saintes » <sup>631</sup> à la rime, la référence à Eliot est moins certaine ; un parallèle entre Jouve et Eliot a été proposé dès les années 1960 par Margaret Callander, qui rapproche <sup>632</sup> le poète arrageois de l’Eliot d’« Ash Wednesday ».

Dans ce sonnet submergé, le plus intéressant n’est pas tant que dans la forme de quatorze vers s’articule le passage du passé et de l’horrible présent à un futur plein d’espoir, que de constater qu’au moyen de la progressivité de la forme se joue en fait l’abandon de la lutte au profit d’une perspective eschatologique, comme si la verve polémique encore présente à l’issue du sonnet (« L’abominable cœur des traîtres animaux / Aura de nos mains l’agonie, pensive Mère ») cédait la place à la nécessité d’une reconstruction physique et spirituelle, puisque la « Mère » est également la terre.

D’une certaine manière, enfoui qu’il est dans un poème plus long qui le dépasse largement, ce sonnet révèle une tension de la poétique de *La Vierge de Paris*, qui consiste à ne pas confier au sonnet de charge polémique, mais à l’employer pour amener à une élévation de la valeur poétique de la parole.

---

<sup>629</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.270.

<sup>630</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.269.

<sup>631</sup> SHAKESPEARE, William. *Roméo et Juliette (Romeo and Juliet, 1597)*, traduction Pierre Jean JOUVE et Georges PITOËFF (1937). Paris, Garnier-Flammarion, 1992, pp.87-89.

<sup>632</sup> CALLANDER, Margaret. *The Poetry of Pierre Jean Jouve*. Manchester, Manchester University Press, 1965, p.72 ; p.104.

### III – 2. 4. Mener au plus haut la parole

Il serait en effet réducteur de considérer que tous ces poètes d'ampleur cantonnent leurs visions à ce point apocalyptiques de la Seconde Guerre mondiale de manière à ne produire que des poèmes polémiques, le combat fût-il élevé sur un plan spirituel.

C'est, ainsi que Laure Himi-Piéry l'a résumé<sup>633</sup> à propos de Jouve, que le propos des poètes apocalyptiques est soumis à une double contrainte de dénonciation de l'horreur – l'Apocalypse germanique amenée par Hitler pour Schneider, l'avènement sur l'Europe de la pulsion de mort des peuples – et d'impossibilité d'employer les armes traditionnelles de la polémique et de l'engagement, sous peine de tomber à son tour dans le discours partisan et d'alimenter le conflit, en se situant au niveau des belligérants.

Chez Jouve, il est remarquable que les sonnets ne soient pas les poèmes les plus polémiques de *La Vierge de Paris*. « La Chute du ciel », « Le bois des pauvres » représentent l'acmé d'une poésie stimulée par l'urgence, où la spiritualité se mêle à la lutte verbale. Dans les sonnets de la période 1939-1945, au contraire, Jouve s'éloigne de la poésie de combat dans sa dimension de politique culturelle, pour le porter dans celles évoquées ci-dessus : témoignage et spiritualisation de la lutte.

C'est comme si le poète évitait de lier la forme à des préoccupations trop directement terrestres : à peine le climat de terreur appesanti sur l'Europe est-il évoqué dans certains poèmes proches du sonnet, qui pourrait autant relever du paysage intérieur ou métaphysique que de l'engagement spirituel. Sans doute faut-il voir ici l'une des clés du rapport souvent trouble entre Jouve et le sonnet : Laure Himi-Piéry a souligné<sup>634</sup> – au prix de quelques approximations quant à la forme, dont elle postule à tort une régularité – que dès *Artificiel*, en 1909, Jouve se méfiait du sonnet, et tout en expérimentant avec sa forme s'y livrait, même lorsqu'il semblait la respecter en surface, à une sorte de subversion des stéréotypes symbolistes, pour ne laisser la dynamique poétique du sonnet exprimer finalement que l'*eros*.

---

<sup>633</sup> Laure HIMY-PIÉRY, *Pierre Jean Jouve, la modernité et ses possibles*, p.257.

<sup>634</sup> Laure HIMY-PIÉRY, *Pierre Jean Jouve, la modernité et ses possibles*, pp.92-95.



La forme, que Jouve déstructure, ou plutôt dont il met en scène l'éclatement en parsemant ce recueil de poèmes comportant deux quatrains et un tercet typographiques, ou un quatrain et deux tercets, disparaît de nombreuses sections. Ce n'est pas pour autant que le sonnet n'y occupe pas un rôle fort, y compris dans ses formes les plus reconnaissables : la dernière partie de *La Vierge de Paris*, au titre éponyme, compte à nouveau des sonnets, le premier d'entre eux, « L'homme fatal », traite justement de la condition nécessairement mortelle de l'homme :

*L'homme fatal*

*L'amoureuse immuable au fétiche de bête  
N'avait pas négligé son soulier de satin  
Remuements de peau neuve et toisons cris de tête  
Assouissement vaste ! Et des années plus loin*

*Il cherchait partout une sombre catin  
Voisine aux armes de Ses poids et de Ses bêtes  
Sans jamais revenir à Son cœur clandestin  
Sans être désembrassé de Ses bras funestes.*

*Cependant d'autres femmes nues et élancées  
Dont les mains rappelaient le pouvoir de la mer  
Dans les villes passant lui faisaient souvenir*

*Par son étrange ride et forte dignité  
De la Nudité rousse au sein décapité  
Qui plus ancienne encor que l'amoureuse amère*

*De son enfance avait plongé jusqu'à la mort.<sup>635</sup>*

Ici, c'est au contraire vers l'excès que tend le sonnet, indiscutablement reconnaissable dans les rimes en ABAB BABA des quatrains, et dans la disposition typographique classique ; l'ajout d'un vers supplémentaire, et le délitement relatif des rimes dans les sept derniers vers – l'assonance « mer / souvenir / mort » venant tempérer la rime en [e], l'écart de quatre intervalles entre les mots-rimes « mer » et « amère » – éloignent de ce sonnet tout soupçon de classicisme, dans le sillage des sonnets partiels qui ne contiennent que des rimes ou assonances éparses.

Dans les réseaux complexes de références et de symboles qui forment le cœur de la poésie de Jouve, il est difficile d'interpréter de manière univoque ce sonnet, dès son titre

---

<sup>635</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.248.

où « fatal » signifie sans doute à la fois « qui tue » et « marqué par le destin », donc « mortel ». De cette ambiguïté découlent toutes celles qui émaillent le texte, qu'il est possible de lire comme une allégorie de l'humanité – et en particulier de la masculinité – tentée par la pulsion de mort.

Celle-ci informe tout le traitement du conflit : l'usage constant de l'allégorie permet de subsumer la polémique et le *pathos* dans une horreur teintée de références psychanalytiques, bibliques ou littéraires : dès la première strophe, Sacher-Masoch rencontre Claudel, « fétiche de bête » et « peau neuve » contre « soulier de satin ».

La « sombre catin » semble renvoyer à la Prostituée de l'*Apocalypse*, vers laquelle cet homme condamné à la mort se tend, et qui est « voisine aux armes de Ses poids et de Ses bêtes », ancrée dans la pesanteur, la matérialité terrestre que ce vers assimile à la bestialité. La formule rappelle également que l'un des premiers sonnets en vers non-rimés du XX<sup>ème</sup> siècle français, « La Putain de Barcelone », émane de Jouve.

Sans doute le rallongement du sonnet d'un vers isolé typographiquement a-t-il pour but d'éloigner le poème du cadre classique du sonnet, tant Jouve a pour objectif de dépasser description et dénonciation : la modification formelle – ici un vers supplémentaire, ailleurs des vers mêlés, voire des formes raccourcies qui suggèrent un sonnet tronqué – permet de ne pas faire du sonnet une « machine », fût-elle « à penser » ainsi qu'Aragon le désignera. Au contraire, Jouve varie les visages du sonnet jusqu'à en noyer les contours, mais agit en poète, c'est-à-dire en donnant du sens à ces choix formels : ici, en dépassant l'effet d'attente sonore enfin satisfait avec la rime « mer » / « amère » retardée par l'écart de trois vers, Jouve donne à son poème une clausule dont la simple brièveté permet d'évoquer le gouffre de la mort auquel cet « homme fatal » semble lié. La forme du sonnet devient manière d'évoquer par l'ordonnement de la parole l'aveuglement mortel de l'humanité, qui la précipite à la fin du huitain dans « Ses bras funestes » – sans doute ceux de cette « catin » divinisée à tort par les idolâtres prophétisés par Jean de Patmos.

La *volta*, clairement marquée par l'adverbe « Cependant », propose d'autres modèles féminins, associés au souvenir et à une faiblesse – à l'inverse de la « sombre catin » liée aux armes – comme si prendre conscience de sa propre mortalité, et du passé, était l'issue pour cet « homme fatal » de ne courir qu'après son désir terrestre, à l'assouvissement sans cesse repoussé dans l'avenir. Ce sonnet demeure difficile à interpréter, en particulier à partir du second tercet typographique, où l'ambiguïté de la préposition « par » s'ajoute au vague de

l'allégorie de la « Nudité rousse au sein décapité » ; il est notable que le dernier vers, ajouté aux quatorze du sonnets et maintenu à l'écart à la fois, ramène la simplicité droite de la mortalité humaine en conclusion, pour ne pas dire couperet, de ce sonnet qui bénéficie toutefois d'un vers additionnel, comme un supplément d'âme. Ce vers final résume d'ailleurs la tension entre huitain et sizain, puisque « l'enfance » est liée au souvenir évoquée dans celui-ci, et la « mort » constitue l'enjeu posé dans celui-là.

Il faut noter que le refus d'un usage polémique de la poésie qui la rabaisserait à une parole univoquement engagée n'est pas uniquement présent dans la tension spirituelle vers la divinité chrétienne : on le trouve aussi chez un sceptique comme Fuller. Dans le sixième sonnet de « Winter in England », le poète anglais cherche au contraire à désamorcer l'éruktion militante :

*And everywhere is that enormous lie;  
So obvious that it seems to be the truth:  
Like the first moment of a conjuror's failure,  
Visions of love from the smell of cheap perfume  
In villages on Sunday afternoons.  
It even penetrates this quiet room,  
Where three men round a stove are talking.  
"The strikers should be shot," one says: his hand  
A craftsman's, capable and rough. The second:  
"Niggers and Jews I hate." It is the squawking  
Of an obscene and guiltless bird. They sit,  
Free men, in prison. And the third: "I hate  
Nobody" – raising, to gesticulate,  
His arm in navy with a gun upon it.*

Et partout on se heurte à l'immense imposture,  
Évidente à ce point qu'elle paraît vérité :  
Comme lorsqu'on sent qu'un magicien va échouer,  
Des visions de l'Amour lourdement parfumées  
Dans les villages, le dimanche après-midi.  
Il s'imisce jusque dans cette pièce calme,  
Où trois hommes parlent autour d'une cuisinière.  
L'un : « On devrait fusiller les grévistes » ; sa main  
Est celle d'un artisan, habile et dure. L'autre :  
« Les nègres et les juifs je les hais. » Caquetement  
D'un oiseau obscène et sans remords. Ils sont assis,  
hommes libres, en prison. Et le troisième : « Je hais  
Personne », en levant, mais pour gesticuler,  
Son bras en bleu marine, et dessus, un fusil.<sup>636</sup>

Fuller oppose au classisme et au racisme présents dans les propos des deux premiers soldats la réponse laconique du troisième, « I hate nobody », qui pourrait constituer une réponse laïque, sans référence à quelque charité ou amour divin, à la haine généralisée ; néanmoins, le poète anglais confère une certaine ambiguïté à cette réplique. Si le rejet au vers 13 de « Nobody » a pour but principal de créer un effet de surprise, il est tentant d'y lire une forme de nihilisme : le bras du marin, vêtu d'un habit bleu marine – ou d'un tatouage, le texte est ambigu – orné d'une arme, paraît indiquer qu'il n'est pas besoin de haine pour tuer, ainsi que cet homme semble amené à le faire.

<sup>636</sup> Roy FULLER, *A Lost Season*, p.57 (traduction personnelle).

Ainsi que le note<sup>637</sup> Vernon Scannell, les sonnets de « Winter in England » sont remarquables où Fuller refuse le didactisme ou la polémique, en s’effaçant devant son sujet de manière à susciter autant l’empathie que la condamnation, et à donner la mesure humaine de la haine qui alimente le conflit mondial.

C’est surtout chez Desnos que culmine ce souci d’extirper la parole poétique de la bourbe politique dans laquelle patauge l’Europe ensanglantée.

Dans les « Remarques sur la poésie » parues dans *Domaine Public*, le poète refuse explicitement la distinction entre langue élevée et langue commune, refus au nom d’une défense de la poésie contre la chimère d’une poésie pure, étanche, et refus qui s’articule tacitement avec la situation en 1944 :

*Villon, Gérard de Nerval, Góngora me paraissent avec le grand Baffo des sujets de réflexions actuelles quant à la technique poétique. Unir le langage populaire, le plus populaire, à une atmosphère inexprimable, à une imagerie aiguë ; annexer des domaines qui, même de nos jours, paraissent incompatibles avec le satané « langage noble », qui renaît sans cesse des langues arrachées du cerbère galeux qui défend l’entrée du domaine poétique, voilà qui me paraît besogne souhaitable sans oublier, je le répète, certains motifs impérieux d’inspiration actuelle...<sup>638</sup>*

Desnos, qui au moment de la composition de *Calixto* médite déjà sur ce même paradoxe, oppose dans ses notes au recueil l’hermétisme de la poésie savante – incarnée par Mallarmé – et celui de la langue verte, incarné par Villon, ou éventuellement l’auteur licencieux du XVI<sup>ème</sup> siècle vénitien Giorgio Baffo, qu’avait célébré Apollinaire :

*Poésie populaire et secrète. Mallarmé est hermétique parce que sa poésie n’a qu’un sens et dissimulé à la façon d’un trésor sur la cachette duquel un écrivain dirait « Ici un trésor est caché. » Villon d’une si évidente signification qu’on ne pense pas qu’il puisse y en avoir une autre, plus hermétique d’être masqué par la simplicité.<sup>639</sup>*

Les deux hermétismes, Mallarmé et Villon, coexistent dans *Calixto* – aux côtés d’ailleurs de poèmes en langue claire tels que « On dit qu’en grand mystère, à minuit... », qui

---

<sup>637</sup> SCANNELL, Vernon. *Not Without Glory: The Poets of the Second World War* (1976). Londres, RoutledgeFalmer, 2013, p.112.

<sup>638</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, pp.1203-1204.

<sup>639</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1229.

n'a aucunement la difficulté des poèmes hermétiques et a recours au vers libre devenu commun ainsi qu'à une imagerie bien plus traditionnelle : idylle et optimisme naïf faisant fi du Pêché Originel. Et les sonnets de l'époque de la guerre rejouent cette opposition, avec d'un côté les sonnets en argot d'« À la caille » et de l'autre ceux, volontiers cryptiques, de *Calixto* ou du dossier de *Sens*. D'autres enfin, comme « Le Legs » ou les sonnets de *Contrée* sont parfaitement clairs – quoique l'usage d'une atmosphère diffuse d'allégorie leur confère également un niveau de lecture double.

Force est de constater que les sonnets polémiques en argot d'« À la caille » n'empruntent guère à l'hermétisme de Góngora, et tout à celui de Villon ou Baffo : non pas comme Vian, par le pastiche, mais par une verve réactualisée dans l'argot contemporain, et irriguée par un travail réellement poétique sur les mots. On en voit la preuve dans le sonnet polémique le plus riche de l'œuvre, celui adressé à Pierre Laval :

*Petrus d'Aubervilliers*

*Parce qu'il est bourré d'aubert et de bectance  
L'auverpin mal lavé, le baveux des pourris  
Croit-il encor farcir ses boudins par trop rances  
Avec le sang des gars qu'on fusille à Paris ?*

*Pas vu ? Pas pris ! Mais il est vu, donc il est frit,  
Le premier bec-de-gaz servira de potence.  
Sans préventive, sans curieux et sans jury  
Au demi-sel qui nous a fait payer la danse.*

*Si sa cravate est blanche elle sera de corde.  
Qu'il ait des roustons noirs ou bien qu'il se les morde,  
Il lui faudra fourguer son blaze au grand pégal.*

*Il en bouffe, il en croque, il nous vend, il nous donne  
Et, à la Kleberstrasse, il attend qu'on le sonne  
Mais nous le sonnerons, nous, sans code pénal.<sup>640</sup>*

Le jeu sur les différentes dimensions du langage, dans ce sonnet, a été étudié par Alain Chevrier<sup>641</sup> : « Aubervilliers », la circonscription dont Laval est député de 1914 à 1919, puis maire à partir de 1923, donne une idée de qui est ce « Petrus », mais appelle aussi l'argot ancien « aubert », qui depuis les coquillards sert à désigner l'argent, l'une des premières lignes polémiques qui sous-tend le texte. Desnos montre en effet Laval comme un avare : outre la

<sup>640</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1234.

<sup>641</sup> Robert DESNOS, *Poèmes en argot*, pp 18-20.

mention raciste de ses origines auvergnates (« auverpin »), et de son métier d'avocat dont il sous-entend qu'il est compromis par la corruption (le « baveux des pourris »), accusation qui revient au vers 12 : « Il en bouffe, il en croque, il nous vend, il nous donne » : le rythme quaternaire lie la corruption initiale de cet avocat impliqué dans l'affaire Stavinsky avec celle qui consiste à se mettre au service de l'Allemagne – c'est Laval qui organise l'entrevue de Montoire entre Hitler et Pétain, et la collaboration lui importe plus que la Révolution Nationale de ce dernier – et le verbe « donner » a dans le langage des truands la signification de dénonciation.

Desnos, qui recourait déjà dans « Le bon bouillon » à une communauté d'esprit parisienne, se met ainsi du côté des truands au moyen de l'argot, mais par un double renversement, ceux-ci sont exonérés de leur illégalité : d'une part car la figure d'autorité contre laquelle ils s'élèvent est illégitime et immorale, et d'autre part parce que ce « nous » représente *a minima* la Résistance clandestine, pourchassée par Vichy où Laval préside la Milice, et autorise l'*Abwehr* à pourchasser les résistants à partir de 1942 – ce qu'évoque l'image de cannibalisme des « boudins » farcis de sang humain, à la fin du premier quatrain – et *a maxima* la France, vendue par Laval réinstallé par Pétain sur suggestion d'Otto Abetz en avril 1942, et confirmé lors de l'invasion de la zone Sud par l'Axe en novembre : on sait que l'état-major de la *Wehrmacht* en France se trouve rue Kléber, dans le seizième arrondissement de Paris, ce qui lui vaut d'être ici germanisée en « Kleberstrasse ».

Cette immondice morale entraîne une saleté physique, qui tourne au scatologique : Laval, dont le prénom pseudo-latin « Petrus » n'est pas qu'un sobriquet, mais évoque le « pétard », le postérieur, est « mal lavé », dans un effet de paronomase avec « baveux » – et dont le [av] rejoint « auverpin » et « aubert », dans une continuité homophonique forte – mais qui évoque aussi le nom Laval qui finit comme « mal » et commence par « lavé ». Ce jeu sur les mots n'est pas qu'un amusement : Desnos emploie l'argot en poète, et la polémique se fait de manière à lier de manière sonore nom de la cible et nature de l'attaque. Alain Chevrier suggère même que « Laval » puisse s'entendre « l'avale », en référence à la glotonnerie du premier vers (la « bectance ») et à l'avidité d'argent et de pouvoir du chef du gouvernement de Pétain. Bien entendu, s'il faut suivre l'analyse d'A. Chevrier sur la signification de Petrus, l'accent mis sur la corporéité lie l'ingestion et l'expulsion de nourriture, dans une attaque qui n'a plus rien de politique, mais plonge dans l'obscène.

La dernière ligne polémique sur lequel cette attaque est construite relève, elle, de la menace physique : la cravate blanche de Laval appelle une autre, de corde, qui est celle de la pendaison, évoquée par la « potence » que constituera le premier « bec-de-gaz » venu : Desnos s’amuse à rabaisser Laval, et sa mort ne doit pas être digne – ni même légale, puisque le sonnet se finit par un appel à l’exécution « sans code pénal » : la loi étant dévoyée par les gouvernants, c’est les bandits – ou désignés comme tels par le pouvoir auquel ils s’opposent – et leur argot qui incarnent la morale.

Le choix de lier la langue verte des truands parisiens et la forme aristocratique du sonnet peut sembler contradictoire. Il faut toutefois rappeler que Desnos, enfant de commerçants du quartier parisien des Halles, a pu parler cette langue, et qu’en général, sa recherche poétique – en particulier dans les années 1930 – est celle d’une poésie démocratique. D’autre part, il existe une tradition de sonnets en argot : durant les guerres de religion françaises, Papillon de Lasphrise en compose un dans la langue des soudards, suivi de Jean Richepin ou Marcel Schwob au XIX<sup>ème</sup> siècle ; dans ses « Remarques sur la poésie », sur lesquelles on reviendra, Desnos se réfère explicitement à Baffo, auteur licencieux qui compose en langue populaire vénitienne. Surtout, dans ce lieu de paradoxes et de tension des contraires qu’est le sonnet, Desnos organise celle entre la forme, dont il respecte les grandes lignes de la tradition française – alexandrin le plus souvent régulier, huitain sur deux rimes, même si elles sont croisées, et ouverture du sizain sur un distique – et le niveau de langue. L’élision du « e » final de « encore », au vers 3, synthétise cette tension : « encor » est une forme associée à la poésie classique ou romantique, mais il s’agit également de la prononciation populaire du Nord de la France, où les « e » finaux disparaissent.

*Calixto* thématise cette rencontre, lorsque Desnos emploie un jeu de mots, selon lequel les marins de la nef *Argo* parlent l’argot, avant de leur donner la parole : la poésie la plus formelle est liée au parler populaire, tant Desnos a à cœur de la mettre au service du combat, sans pour autant renoncer à une recherche poétique de la métaphore – l’obsession stylistique du surréalisme – et d’une syntaxe ornée, inspirée par le baroque. Michel Murat a bien montré<sup>642</sup> que ces sonnets se heurtaient à un paradoxe : quoique cryptés par l’argot, ils demeuraient tout à fait clairs pour les autorités de collaboration, tant la langue employée par

---

<sup>642</sup> Michel MURAT, Robert Desnos, les grands jours du poète, pp.176-180.

Desnos a des origines livresques – elle est puisée dans *Les Dieux verts*, le livre que Pierre Devaux fait paraître en 1943, à qui Desnos compose un sonnet de remerciement.

C'est que, quel que soit le sentiment d'appartenance à une tradition de truanderie chez Desnos, ce qui compte n'est pas tant la dimension codée de l'argot en tant que langage des truands, mais la recherche sur l'hermétisme de la langue : les formes comptées et rimées, au sommet desquelles trône le sonnet, tirent la poésie vers une noblesse verbale qui prime sur la bassesse supposée du niveau linguistique, et l'équation que Desnos propose entre Nerval – autre enfant du premier arrondissement, où il meurt – Góngora et Baffo témoigne de ce grand écart de l'ancien surréaliste, pour qui changer la vie se fait sans compromis entre l'ambition littéraire, et l'urgence de la situation qui appelle une poésie ancrée dans une réalité troublée.

Le pseudonyme de « Cancale », duquel sont signés les sonnets de est lui-même significatif : Alain Chevrier a justement rappelé<sup>643</sup> les références, chez Desnos, aux huitres et aux stations ostréicultrices, qu'il lie au tropisme maritime du poète, au luxe que représentent les fruits de mer – et à la liberté, voire à l'engagement politique à la Aragon, que représente l'encouragement à les accompagner de vin rouge – ainsi qu'à la résistance livrée par l'huître :

*Et de même sous le langage  
Se dissimulent maints secrets*<sup>644</sup>

Secrets qui sont les attaques virulentes livrées contre Vichy ; l'argot de Desnos constitue une variante populaire à la contrebande aragonienne, qui s'ancre plutôt dans la culture savante.

On ajoutera qu'en 1942, Ponge a publié dans *Le Parti pris des choses* « L'Huître », l'un des méta-poèmes les plus illustres de la langue française, et que partant, ce pseudonyme, qui sous-entend l'huître et sa perle afférente, implique sans doute non seulement décryptage du poème en tant qu'incitation à la Résistance, mais également décryptage de la parole poétique. Le lancement de la première séquence argotique, dans *Calixto*, met en évidence cette présence souterraine au langage d'une valeur différente du mot, qui est au moins autant esthétique qu'idéologique :

---

<sup>643</sup> Alain CHEVRIER, « Les sonnets en argot de *A la caille* », dans DESNOS, Robert. *Poèmes en argot*. Saint-Genouph, Nizet, 2010, pp13-14.

<sup>644</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1217.



*Depuis longtemps tu fais la bête  
Mais la belle est sous le manteau*<sup>645</sup>

Et le nom de Calixto, venu sans doute de l'épithète *Καλλίστη* « la plus belle », implique lui-même à la fois une forme d'absolu esthétique, quoique cette implication soit elle-même celée, par l'étymologie ici – mais ailleurs, c'est l'argot, et encore ailleurs le codage symbolique qui confère leur beauté baroque, autant que leur résistance, aux mots de Desnos. Michel Murat, de son côté, a également souligné le parallèle à tisser entre sonnet et huître, en considérant le choix de la forme comme celui d'une forme qui elle aussi « résiste », « au temps : forme (...) dense comme un caillou, mais aussi close, symboliquement inviolable ».<sup>646</sup> Et par ailleurs, le titre « A la caille » renvoie de manière sonore, et argot mis à part, à l'écaille, et à l'écailler, celui qui ouvre les huîtres : on le peut comprendre comme un appel de poissonnier, autant qu'une référence à la fureur. En donnant avec son nom « Cancale » la clé de l'image de l'huître, Desnos adopte dès lors le masque d'un poète-écailler, qui vend des huîtres autant que la capacité à les ouvrir – et dans les sonnets de *Calixto*, le poète met régulièrement en scène la fonction de relais remplie par le « je », qui témoigne de l'horreur au profit du lecteur.

Cette fonction de témoin, au sens fort de « Personne qui, par ses paroles, ses actes, son existence même, porte témoignage d'une pensée »,<sup>647</sup> se situe en général à la fin du sonnet, comme dans « Dans l'allée où la nuit s'épaissit sous les chênes... », où avec la *volta* advient l'irruption du « je », par lequel passe la perception de l'horreur de la torture évoquée au huitain ; au sonnet suivant, « Par les arbres brisée... », le sizain se clôt sur l'arrivée du « je », qui propose sa médiation, afin de percevoir le conflit métaphysique que le huitain appelait de ses vœux et qu'il faut comprendre comme un décalque fantasmé de la Libération à venir :

*Un milliard d'êtres souhaitaient voir ce spectacle (...)  
Ah ! que le jour se lève à la fin de l'action,  
Et je leur montrerai les vestiges du drame*<sup>648</sup>

<sup>645</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1217.

<sup>646</sup> Michel MURAT, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, p.169.

<sup>647</sup> *Trésor de la langue française informatisé*, article « Témoin », sens A-4, disponible sur <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4228112925;r=1;nat=;sol=1;>

<sup>648</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1222.

Cette fonction de relais du poète n'est pas nouvelle : Breton, déjà, le désignait ainsi dans l'introduction des « sommeils », *Entrée des médiums* et, plus récemment, Desnos avait par ailleurs été interprète de rêves pour les auditeurs de *La Clé des songes* en 1938. Et dans le poème suivant, « L'aube à la fin s'enfuit », le poète, toujours dans son rôle de médiateur sensoriel incitant au finale à percevoir Calixto, opère un brusque changement de ton, qui au dernier vers devient soudainement celui d'un bateleur :

*On entendra pourtant tes râles et tes plaintes  
Dans la vie où s'embrouille un fil de labyrinthe :  
Ecoutez Calixto rugir dans son désert.*<sup>649</sup>

Rien de plus naturel, sachant que Calixto est continuellement – mais en particulier dans ce sonnet-ci – assimilée à une ourse, celle d'après sa métamorphose et son élévation en constellation. Le motif de l'ourse et la culture populaire sont très intimement liés chez Desnos, qui selon Youki portait un tatouage superposant l'animal et une constellation : dans « Histoire d'une ourse », composé en 1936 mais remanié en 1943 pour *Etat de veille*, le poète lie chansonnette et annonce d'une apothéose, au travers de laquelle on peut clairement lire la Libération à venir.

Cette position du « je » en sonnettiste-montreur d'ours correspond en grande partie aux positionnements discursifs de Desnos durant les années 1930 et 1940, lui qui y a animé des émissions de radio et des colonnes de faits-divers dans le journal d'Occupation *Aujourd'hui* ; elle permet également d'expliquer également l'usage de l'argot, qui n'a pas que des raisons externes – de cryptage du message résistant, ou de retour lyrique au langage du pavé des Halles où Desnos avait passé son enfance – mais participe bien dans *Calixto* d'un projet poétique de un va-et-vient incessant entre les différents degrés du langage et de la culture, entre formes brèves (octosyllabe d'« Hors du manteau, la lumière... » ou sonnet) et longues (multiplication des strophes et vers de seize syllabes dans « Cesse, ô Calixto, de crier qu'un ciel, ce ciel est ton exil »), vers libre et vers régulier... Ces allers et retours formels résonnent avec ceux, plus thématiques, de l'intérieur et l'extérieur (des mots, de Calixto...), les événements et leur retranscription par le poète, ou bien la forme passée de la nymphe Calixto et sa forme présente d'ourse stellaire. Ils sont en tout cas significatifs d'une nécessité, selon Desnos, de la poésie à s'accorder au besoin de la communauté opprimée en fonction

---

<sup>649</sup> Robert DESNOS, *Œuvres*, p.1222.

des circonstances – dont il ne méconnaît pas le caractère éphémère qu'elles risquent de conférer à sa production, à rebours de l'image de poète naïf qu'il peut avoir laissée.

Les usages du sonnet polémique par Desnos sont en effet à la fois nombreux, et apparemment contradictoires : entre langue populaire et langue savante, citation des noms des figures attaquées et hermétisme abstrait, entre sonnet polémique et sonnet sur la polémique, Desnos applique à la forme une série de variation qui reflète mieux qu'en aucune autre sa mentalité de touche-à-tout curieux et soucieux d'atteindre au plus large, au moins en principe.

Dans son usage de la langue commune, dans sa propension à alterner poésie savante et poésie naïve, dans le double mouvement de contemporanéisation et de scrutation du passé du sonnet, dans ses écarts entre le respect strict et la déstructuration de la forme, Desnos annonce de façon embryonnaire toute la trajectoire de la forme au cours de la seconde moitié du siècle.

C'est ainsi que l'Oulipo revendique le poète des poèmes forcés, du retour au sonnet ou du langage cuit comme l'un de ses inspireurs, « plagiaire par anticipation », que Jacques Roubaud en particulier mentionne<sup>650</sup> son œuvre comme un jalon marquant de la Seconde Guerre mondiale, ou que Pierre Lartigue, après avoir évoqué une lecture en l'honneur de l'ancien surréaliste qu'il a donnée à Compiègne, en compagnie de Jacques Roubaud et Lionel Ray – deux sonnettistes – affirme ainsi :

*Nous sommes d'un temps qui comme nul autre a su se  
réapproprier des formes du passé et inventer, faire neuf.  
Sur le plan poétique Robert Desnos n'y est pas pour rien.*<sup>651</sup>

---

<sup>650</sup> Jacques ROUBAUD, « Brèves notes sur l'évolution de la forme », dans *Quasi-Cristaux*, [n.p.] également disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description-du-sonnet-francais/chapitre-6-%E2%80%94-breves-notes-sur-l%E2%80%99evolution-de-la-forme/>, (dernière consultation le 21/08/2016).

<sup>651</sup> Pierre LARTIGUE, « Robert Desnos, l'équation poétique », dans *Robert Desnos, le poète libre*, dir. Marie-Claire DUMAS, Carmen VASQUEZ/ Paris, Indigo & côté-femmes éditions – Presses de l'Université Picardie Jules Verne, 2007, p.28.

### III – 3. La poésie au risque de la politique ? Engagement et dégagements du sonnet

#### III – 3. 1. Académisme ou insularité ?

Bien évidemment, l'association du sonnet avec la polémique renforce encore la défiance d'une partie du champ poétique, en particulier les poètes qui prônent la poésie pure, ou simplement rejettent déjà la notion d'une poésie de circonstances.

Le versant le plus célèbre de cette attaque provient des surréalistes exilés aux Amériques. *Le Déshonneur des poètes*, brûlot de Benjamin Péret composé durant son exil mexicain, ou l'adresse prononcée en 1942 par André Breton aux étudiants de Yale, en constituent les deux exemples les plus flagrants en français. Ce dernier vise nommément le sonnet, qu'il récuse au nom d'une liberté érigée en « mobile » constant du surréalisme, et que Breton emploie pour attaquer à nouveau – après ses érucations de 1930 ou 1933 – l'emploi des formes fixes :

*[La liberté] révéree à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, de nombreuses manières d'en démériter. Selon moi, c'est par exemple, en avoir démérité que d'être revenu, comme certains des anciens surréalistes, aux formes fixes en poésie.<sup>652</sup>*

Il y a là un paradoxe évident, que Desnos contredit avec aisance en distinguant poésie et poète, et qui est que la liberté est aussi la liberté de s'approprier les règles, ce qui ne signifie pas forcément s'y soumettre ; en outre, la notion de fixité appliquée au sonnet constituant en grande partie un leurre, que de nos jours Jacques Roubaud ou Tim Atkins s'échinent encore à révéler comme tel, l'attaque des surréalistes exilés outre-Atlantique paraît à la fois hors-sol et hors-sujet.

Néanmoins, il est difficile de nier que la production de sonnets durant la Seconde Guerre mondiale demeure d'une part relativement limitée, et d'autre part souvent peu impressionnant, en termes de qualité. Le statut relativement secondaire des poètes qui, après le départ d'Auden pour les États-Unis, le pratiquent le plus en Angleterre – Roy Fuller ou Gavin

---

<sup>652</sup> André BRETON, « Discours prononcé à Yale » (1942), dans *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Gallimard, 1988, p.719.

Ewart – ou en Allemagne – Reinhold Schneider ou Albrecht Haushofer sont plus emblématiques d'une position idéologique et historique que d'un éclat littéraire insoutenable – et la présence forte, dans cette étude, de poètes occasionnels, souligne l'adaptation seulement partielle de la forme au contexte de guerre : opportunité ponctuelle, voire fréquente, mais non bouleversement poétiques.

En France, l'un des trois sonnets de *L'Honneur des poètes* représente cet usage extrêmement limité à tous égards de la forme : « Ô pays nommé France » ne compte pas parmi les meilleurs poèmes de guerre de Jean Tardieu, qui signe « Daniel Theresin » :

*Ô pays nommé France  
En tombeau transformé,  
Signe de l'espérance  
Aux ténèbres jeté,*

*Ô misère qui pense,  
Vrais visages baissés  
Dans un même silence  
Vous vous reconnaissez.*

*On arrache la guerre  
Et l'orgueil et les blés  
A tes bras désolés.*

*Mais déjà ta colère  
Et ta force première  
Rechargent les cités.<sup>653</sup>*

Dans ce sonnet, l'utilisation de deux participes passés en inversion grammaticale à la rime, et de clichés comme « les blés » ou l'allégorie d'une France « aux bras désolés » rejoint ce que Péret perçoit comme la « conjonction de toutes les forces de régression »<sup>654</sup>, le repli politique de Vichy sur un nationalisme rural et naïf appelant ici un repli thématique correspondant – auquel on devine que s'adjoint, dans l'esprit de Péret, un repli métrique, à la manière de Breton vilipendant les formes fixes à Yale en 1942.

La date de parution publique de ce poème dans *Les Dieux étouffés*, en 1946, l'ancre après-coup dans la dynamique d'étiollement et de bégaiement formel de la poésie militante une fois la guerre finie, dont *Le Nouveau crève-cœur* devient deux ans plus tard le symbole le plus flagrant. « Ô pays nommé France... » est le seul sonnet contenu dans *Les Dieux*

---

<sup>653</sup> *L'Honneur des poètes*, p. 32.

<sup>654</sup> Benjamin PERET, *Le Déshonneur des Poètes*, p.76.

*étouffés*, recueil rassemblant des textes de circonstance écrits à la fin du conflit, ce qui témoigne bien du peu de valeur relative que Tardieu accorde à la forme dans un contexte de détresse – il n’en publiera pas d’autres avant *Margerites*, en 1985, où il reprend quelques sonnets composés depuis 1924. Son usage de la forme, quoique persistant, semble donc bien limité, et uniquement lié à la double circonstance de la guerre et du projet éditorial mené par Éluard.

Desnos lui-même n’est pas dupe de cette artificialité proclamée d’une renaissance formelle de la poésie – ses « Réflexions sur la poésie » de 1944 s’ouvrent sur ce trait :

*On me dit : « La poésie renaît » et on me montre les poèmes de M.  
Lanza del Vasto. Eh bien m... alors !<sup>655</sup>*

Que l’ancien surréaliste, qui figure au premier des sonnettistes européens durant la Seconde Guerre mondiale, s’en prenne avec la même virulence au projet qui hérissé tant Péret est à la fois significatif de l’artificialité fréquente du recours aux formes traditionnelles de la poésie française, et de la nécessité d’examiner celle du sonnet à l’aune de sa qualité, ce qui laisse l’espoir d’un usage qui satisfasse l’exigence poétique la plus extrême.

Chez un autre adepte du sonnet, un dégoût de l’usage engagé du sonnet se fait nettement perceptible : lorsque dans *Poésie, etc : ménage* Jacques Roubaud donne une leçon de poétique, il règle ses comptes avec la conception aragonienne de la poésie militante au détour de ses divagations théoriques :

*il serait assez ignoble de fonder la gloire et la popularité de la poésie  
sur le malheur des peuples<sup>656</sup>*

Sans doute le sonnet occupe-t-il une place à part dans le champ de la poésie formelle qui revient en vogue avec la guerre ; néanmoins, son usage le plus admirable – et probablement aux résultats les plus beaux – est sans doute celui, directement vital, des poètes confrontés à la nécessité d’une forme mémorielle. La systématisation qu’un Aragon tire, dès ses textes théoriques commentant Cassou ou Saint-Pol Roux, de l’usage de la forme risque à son tour de devenir hors-sol, dès lors que celle-ci se trouve coupée des circonstances vitales qui favorisent sa réémergence. Le jugement tranchant de J. Roubaud, et d’une terrible

---

<sup>655</sup> Robert Desnos, *Œuvres*, p. 1203.

<sup>656</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etc : ménage*. Paris, Stock, 1995, p.22.

exigence éthique, peut sans doute être étendu aux poètes de la génération suivante, à commencer par Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy, qui pourtant useront chacun à leur manière du sonnet, avec distance, voire méfiance, et en en excluant toute charge de commentaire du monde politique ou social ; à l'inverse, Guillevic, encouragé par Aragon, produira au début des années 1950 des sonnets que ce poète du sentiment du monde reniera ensuite, tant la systématisation d'une pensée du sonnet par l'ancien surréaliste amène à des résultats médiocres, voire aporétiques.

Concernant l'impact même de la forme durant la guerre, il est d'ailleurs significatif, même chez Desnos, l'un de ses plus brillants praticiens français durant la période du conflit, qui l'un des seuls arrive à composer des sonnets investis par la guerre dégagés en partie de ce que Péret nomme le « mot d'ordre nationaliste »<sup>657</sup>, c'est par un poème long, et qui obéit en grande partie à ce mot d'ordre, « Le Veilleur du Pont-au-Change », qu'il a le mieux servi la Résistance au moyen de sa poésie – non grâce à ses sonnets. Sans porter de jugement esthétique sur ce poème, il faut constater qu'il s'agit du dernier cas notable d'une pièce poétique ayant eu une influence réelle sur un large lectorat français ; il faut également constater que les sonnets de Desnos ou Cassou, s'ils parviennent en grande partie à se déprendre du nationalisme, ne comptent pas parmi les œuvres ayant aidé leurs lecteurs à vivre durant le *dürftiger Zeit* du conflit mondial – à l'inverse de ceux de Schneider, d'une qualité sans doute moindre, mais qui ont eu un retentissement souterrain bien plus conséquent.

Le deuxième versant de l'attaque contre le sonnet provient de ceux qui se désengagent à dessein de la poésie polémique. En France, on peut songer aux poètes du groupe appelé par Jean Bouhler École de Rochefort, au sein de laquelle se joue une transition entre le lyrisme exacerbé des surréalistes ou de Jouve, et l'attention méditative à la nature qui caractérise Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy, les deux poètes francophones les plus emblématiques de la nouvelle génération qui s'impose dans le paysage poétique français des années 1950 : Jean-Yves Debreuille<sup>658</sup> propose ainsi qu'une grande partie de la poésie du second XX<sup>ème</sup> siècle se trouve en gestation dans la poésie qu'il appelle « déagée ».

---

<sup>657</sup> Benjamin PERET, *Le Déshonneur des Poètes*, p.86.

<sup>658</sup> Jean-Yves DEBREUILLE, « Poésie engagée et poésie déagée », pp223-232.

Il est notable que le sonnet n’y apparaisse guère : René Guy Cadou, figure majeure de cette école qui n’en est pas une, mentionne le sonnet dans son évocation des « Poètes du dimanche » où la douce moquerie le cède peu à peu à un sérieux plus amer :

*Tu te souviens de bords de l'eau et tu t'amuses  
A des allégories de l'Almanach des Muses  
A des sonnets parfaits comme un arpent d'été<sup>659</sup>*

Dans ce poème, Cadou évoque une figure de poète amateur, à la fois naïve dans sa conception de la poésie et, à la fin du poème, en contact avec ses préoccupations essentielles ; figure dans laquelle Christian Moncelet propose<sup>660</sup> de lire une figure paternelle d’initiateur à la poésie, même si le modèle proposé s’avère obsolète. La forme du sonnet, que Cadou n’a jamais employée, semble chez lui reléguée au passé ; sa position, entre surréalisme dans l’expression poétique, et conscience du réel des écrivains en lutte contre l’Occupation, correspond à cette vision du sonnet, qu’il évoque avec tendresse comme une émanation du monde d’antan, dont on peut être nostalgique comme de l’« été » mais qui n’en est pas moins situé dans le passé – et donc, ainsi que son refus par Cadou le souligne en creux, anachronique.

De nombreux poètes représentent cet usage innocent du sonnet : on peut citer Louis Émié, journaliste de la région bordelaise qui publie différents recueils et plaquettes durant les années de guerre, dont les premiers seront rassemblés en un volume chez Gallimard en 1944 sous le titre *Le Nom du feu*. En correspondance avec Max Jacob, il publie certains poèmes dans les *Cahiers de l’École de Rochefort*. Dans un recueil fortement influencé par Valéry, *J’habite ici*<sup>661</sup> qui rassemble les sonnets écrits en 1941 se trouve le micro-cycle « Délice du vivant », qui lui vient par un séjour à Collioure au début de 1941, qu’il dépeint comme un moment de bonheur paradoxal, au milieu de la guerre :

*Ce séjour me valut de vivre quelques-unes des plus pleines  
journées de ma vie, malgré la guerre. (...) C’est à Collioure qu’un soir,  
en entrant dans ma chambre obscure et devant la fenêtre ouverte sur  
le ciel et la mer, un grand ciel d’étoiles, une mer silencieuse et  
phosphorescente, deux vers ont surgi, inattendus : « Toute la mer  
contre la nuit posée – Toute la nuit contre mon silence... » C’était le  
commencement d’un poème – mon premier sonnet, lequel, suivi  
d’autres également écrits à Collioure et dictés par le printemps*

<sup>659</sup> CADOU, Guy René. *Poésie : la vie entière*. Paris, Seghers, 1976, pp219-20.

<sup>660</sup> MONCELET, Christian. *Guy René Cadou : les liens de ce monde*. Seyssel, Champ Vallon, 1983, p.292.

<sup>661</sup> EMIE, Louis. *J’habite ici*. Nice, Editions des Iles de Lérins, 1942. Le micro-cycle « Délice du vivant » avait déjà paru aux Cahiers de l’Ecole de Rochefort, en décembre 1941.



*méditerranéen, devait ouvrir ce « Délice du vivant » que Max-Pol Fouchet, aussitôt enthousiaste, publia dans Fontaine.*<sup>662</sup>

Dans une lettre à Henri Amouroux, Émié précise qu'il avait emmené avec lui les œuvres de Rilke, et que c'est l'influence des *Sonnets à Orphée* et des *Elégies de Duino* qui l'a marqué durant ce séjour.<sup>663</sup> Il précisera en 1958 la raison exacte de ce retour au carcan des formes régulières :

*La poésie, à mon sens, ne pouvait plus se complaire dans « des cris » inarticulés et elle devait justement retrouver, dans une forme sans défaut, sa signification profonde, exacte...*<sup>664</sup>

Pour Émié plus encore que pour Desnos ou Aragon, le sonnet est une porte de sortie du surréalisme ; sans doute l'ampleur moindre de ce poète explique-t-elle le formalisme accru qui caractérise son œuvre.

La valeur de contrainte du sonnet occupe une place importante dans son parcours : non content de ré-embrayer la création poétique, la forme lui donne une fertilité certaine, puisqu'il composera de nombreux sonnets et recueils de sonnets durant les années suivantes, tous plus encore tombés dans l'oubli : si *J'habite ici* avait été repris par Gallimard dans *Le Nom du feu*, aucun des recueils suivants ne sera publié par une maison d'édition majeure.

Quant aux sonnets eux-mêmes, leur première caractéristique notable est leur absolu classicisme : tous suivent un schéma rigoureusement classique, avec sizain à la Peletier, sauf un, le premier sonnet de « Pudeur de la terre », qui inverse les rimes d'un quatrain à l'autre (ABBA BAAB) ; encore s'agit-il ici d'une entorse bien légère à la règle entérinée par la Pléiade.

Le titre très hölderlinien *J'habite ici*, peut être lu de deux manières : la première interprétation est qu'il s'agit d'une référence aux panoramas de Collioure, d'où sont signés les sonnets de « Délice du vivant », et qui donnent à entendre un dialogue entre le « je » poétique et les éléments, qui d'une célébration du présent tourne à un cheminement vers l'intériorisation et l'abstraction de ceux-ci au sein de celui-là, ainsi qu'en témoigne la fin du dernier sonnet de la séquence : « Ô tout en moi, mystère imprévisible... » :

---

<sup>662</sup> EMIE, Louis. *Mémorial*. Pessac, Opales, 2000, p.65.

<sup>663</sup> Louis EMIE, *Mémorial*, p.181.

<sup>664</sup> cité par Françoise TALIANO-DES- GARETS. *La Vie culturelle à Bordeaux, 1945-75*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, p.115.

*Formes de chair, captives du visible  
Et vous, ô mer, innombrable moment,  
Je vous destine à cet autre tourment :  
Partage obscur du tout indivisible...*

*Ô vain spectacle ! – ô mensonge, ô reflet ! –  
Vous n’êtes que le songe irrévélé  
Que, dans ma nuit, j’atteins et recompose,*

*Grottes d’azur, mes lueurs recréées !  
De vous ici, désormais, je dispose,  
Formes par moi toujours plus délivrées...*

*Collioure, printemps 1941<sup>665</sup>*

Les « formes » sensibles que traitait le début de la séquence et qui étaient majoritairement des constituantes de paysage méditerranéen – mer et ciel, route, végétation luxuriante d’un jardin – deviennent ici des formes intérieures : leur existence perçue est niée par le poète (« vain spectacle ! – ô mensonge, ô reflet ! – »), au profit d’une recomposition par l’intellect. Au terme d’une allégorisation oxymorique (« grottes d’azur ») qui conclut l’inversion phénoménologique, les « formes » matérielles ne s’avèrent plus en fait qu’abstraites, quelle que soit l’interprétation du verbe « délivrer » au dernier vers : si les formes sont « délivrées » par le poète au sens de « distribuées, données à voir », c’est que leur immanence initiale a disparu au profit d’une synthèse spirituelle effectuée par le « moi » ; si l’on doit comprendre « délivrées » au sens de « libérées », comme l’apposition « captives du visible » semblait le laisser entendre plus haut, alors la libération concernée est celle qui secoue le joug du monde concret, perceptible, tirant les « formes » du monde vers l’essence. Bien évidemment, l’oxymore « grottes d’azur » confirme doublement cette tension d’immatérialisation du monde : l’« azur » renvoie directement, *via* Valéry et le paysage méditerranéen du « Cimetière marin », à Mallarmé, tandis les « grottes », couplées à la mention du visible comme « reflet », font inévitablement songer à la caverne platonicienne ; le choix du sonnet, ici, rend visible la progression dialectique, et, donnant une forme verbale à cette délivrance des « formes » du visible, confère un statut autonome aux éléments du monde environnant.

---

<sup>665</sup> Louis EMIE, *J’habite ici*, p.10.

Le sonnet d'Émié semble donc un chemin vers l'autotélisme abstrait, un thème qui, en 1942, n'est pas exactement nouveau, et ne présente guère de nouveauté que dans son retour à une forme canonique ; encore est-elle débarrassée ici des circonvolutions qui faisaient la richesse des sonnets mallarméens, auquel cas il faudrait les lire comme une tentative excentrique de cumuler le projet mallarméen avec la limpidité néoclassique – mais qui serait celle d'un Valéry renonçant au rejet ou à l'enjambement, tant le sonnet d'Émié témoigne d'une recherche du beau vers autonome, à la syntaxe distinctement articulée.

Dans cette perspective, le « J'habite ici » titulaire est à lire comme une variation sur le « *dichterisch / wohnt der Mensch auf dieser Erde* » hölderlinien d'« *In lieblicher Bläue* » ; le lieu de composition revendiqué que sont Collioure et ses montagnes deviennent dès lors une échelle spirituelle, ce qui était annoncé par le sonnet IV de « Délice du vivant », qui après avoir effacé les limites entre les éléments, se concluait sur les vers suivants, où commence l'élan vers l'abstraction :

*J'habite ici la poreuse maison  
Où l'on apprend le langage des anges.*<sup>666</sup>

Il n'est pas étonnant que le sonnet ait paru approprié à un poète en quête d'une forme dont le mouvement dialectique lui permette de passer à l'abstraction – après tout, il s'agit là, depuis Pétrarque, de l'une des caractéristiques notables de la forme, de ses potentialités.

Il faut toutefois exprimer quelques nuances, concernant ces remarques sur les liens entre sonnet et poésie dégagée. Les « poètes du dimanche » ne sont pas forcément apolitiques : quelques brefs exemples montrent que l'actualité pénètre les préoccupations de poètes peu ou pas intégrés aux milieux littéraires et politiques de leur pays, tant la guerre d'une part, le totalitarisme de l'autre, ont des répercussions sur le quotidien de chaque Européen-ne.

Louis Émié, par exemple, qui se définit comme compositeur de poèmes du dimanche, peut être lu sous un angle politique, moins présent dans son œuvre mais difficilement discutable. La seconde interprétation du titre *J'habite ici* est ainsi plus directement politique : quoiqu'il n'a guère écrit en tant que poète sur l'Occupation – ainsi qu'il

---

<sup>666</sup> Louis EMIE, *J'habite ici*, p.8.

n'a de cesse de le rappeler dans son mémorial ou dans ses lettres à Max Jacob, il distingue systématiquement l'écriture journalistique, qui est son gagne-pain, de la poétique, qu'il nomme « gagne-ciel » – il est tout de même possible de trouver des allusions au temps de crise que traverse l'Europe. Dans le recueil de 1942, il s'agit du poème pénultième » :

*J'habite ici*

*J'habite ici la terre de l'absence,  
Mon noir désert par le temps défendu,  
Et ce visage aussitôt m'est rendu,  
Bouche sans voix qui porte son silence.*

*C'est la même ombre et la même innocence,  
La même nuit : tu n'as pas répondu...  
Le feu du ciel dans le grand vent perdu  
A fait le signe où tremble ta présence.*

*T'appellerai-je au plus lointain que moi ?  
Mon arbre n'a plus de chant ni de voix  
Pour devenir aile, flamme, corolle.*

*Visage pris dans mes seules clartés,  
J'adore en moi cette unique parole  
Où brûle un nom : celui que tu me tais...*

4-8 novembre 1941<sup>667</sup>

La « terre de l'absence » est bien évidemment ici celle de l'absence d'un être aimé, mais il est difficile de ne pas y lire une allusion à la France divisée – la présence de la date de composition n'est sans doute pas innocemment précisée. Néanmoins, le sonnet ne traite certainement pas directement de politique ; tout au plus est-il possible de lier le paysage mental nocturne et désespéré, à la situation du pays occupé. La nuit servira plus tard d'allégorie plus évidente de l'occupation, dans la plaquette *L'Hiver et l'été*,<sup>668</sup> parue en 1944 et qui contient le sonnet « La Nuit n'est plus », sans doute son sonnet le plus directement en prise avec la situation politique de la France – surtout si l'on considère sa date d'écriture, la fête de la Saint-Louis étant le 25 août, date de la libération de Paris :

---

<sup>667</sup> Louis EMIE, *J'habite ici*, p.23.

<sup>668</sup> EMIE, Louis. *L'Hiver et l'été*. [sans indication de lieu, sans indication d'éditeur], n.p. [p.5].

*La Nuit n'est plus*

Au Capitaine Gilbert SORE

*La nuit n'est plus... Sur les temps de misère,  
Couleur de faim, de froid, de désespoir,  
Lorsque la mort poussait dans l'abattoir,  
France, le cri de ta chair prisonnière,*

*Voici l'aurore et la sainte lumière  
Sur tous ceux-là qui marchaient dans le noir  
Et qui devaient, amour, pour la revoir,  
Ouvrir dans l'ombre un regard sans paupière...*

*Le jeune monde est au pied de ta croix,  
France, et ton nom réveille en lui sa voix,  
Et, décloué, ton corps sur lui rayonne,*

*Ce – nom, ce corps, identique clarté  
Que le ciel ajoute même à ce qu'il donne,  
Honneur de l'homme et pain de liberté...*

Écrit le matin de la Saint-Louis, 1944

De tous les poètes publiés par les *Cahiers de l'École de Rochefort*, Émié est celui qui emploie le plus le sonnet, et que son retour aux formes traditionnelles rapproche le plus de la tendance Aragon-Seghers. Ce dernier publiera d'ailleurs *Romancero du profil perdu* en 1951, et *Hauts désirs sans absence* en 1953 : ce poète incarne la porosité entre poésies engagée et déagée. Son emploi univoque – pour ne pas dire naïf, comparé à ce qu'en font Jouve, Caproni, Desnos ou Emmanuel – de l'aurore comme allégorie de l'espoir se retrouve d'ailleurs dans d'autres sonnets, plus directement engagés.

La forte production de poèmes de guerre ou de résistance incite à penser qu'un décalage existe : les poètes amateurs se trouvent aussi dans les rangs des combattants ou de l'engagement en général, ou bien sont proportionnellement davantage susceptibles de venir à l'écriture poussés par le vent de ces circonstances. Marta Bonzanini cite<sup>669</sup> ainsi un sonnet du journal *Il Ribelle*, émis par le groupe de résistants « Fiamme verdi », de la région de Brescia, dirigés par un élu et un recteur de l'université pavesane de Ghislieri évadé d'un camp d'internement allemand.

---

<sup>669</sup> Con le armi e con la penna, Poesia clandestina della Resistenza, éd. Marta BONZANINI, pp128-129.

*Quieta è la notte e un palpito di stelle  
interroga la terra insanguinata.  
È Natale dovunque. Anche il Ribelle  
che tiene la montagna desolata*

*pensa alla mamma sua, alle sorelle,  
al papà e alla dolce fidanzata  
e prega loro mille cose belle.  
Vegliano la casa abbandonata,*

*veglian gli armati con i cuori pronti  
in attesa dell'angelo di pace.  
Nelle baite si fermano i racconti,*

*si ravvivano i fuochi sulla brace.  
Anche sui dorsi dei nevosi monti  
nasce il Bambino. Tutto il monde tace.*

Calme est la nuit et un palpitement d'étoiles  
interroge la terre ensanglantée.  
Noël est partout. Le rebelle aussi,  
qui tient la montagné désolée

pense à sa maman, à ses soeurs,  
au papa et à la douce fiancée  
et prie que leur arrivent mille belles choses.  
Ils veillent la maison abandonnée,

et veillent les hommes en armes aux coeurs préparés,  
en attente de l'ange de la paix.  
Dans les châteaux s'arrêtent les récits,

et les feux se ravivent sur la braise.  
Sur les crêtes des monts neigeux aussi  
naît l'Enfant. Le monde entier se tait.<sup>670</sup>

La naïveté extrême de ce sonnet, visible en particulier au milieu du huitain, est tout à fait en accord avec le thème d'une nuit de Noël, si l'on se souvient que la naïveté est la qualité de celui qui vient de naître. La simplicité est promesse de paix, mais la communion avec une nature hostile prend un autre sens dans le cadre de ces combattants réfugiés dans les Alpes en plein hiver : la paix promise par le sonnet ne relève pas que de la rêverie, du passe-temps ou de l'idéalisme. La forme même du sonnet atteste de la violence de cette tension vers la paix : le poème est à la fois assez naïf dans sa syntaxe simple, et assez déstructuré dans le rapport de celle-ci avec le mètre – en particulier dans le gommage de la *volta* par la répétition du verbe « vegliare » au début des vers 8 et 9. C'est que la famille abandonnée, évoquée au huitain, doit être défendue, sur quoi s'ouvre le sizain. La conclusion du sonnet permet d'insister sur la paix, qui appelle par la rime le dernier mot du poème, « tace », se taire : l'objectif est bien de donner à entendre l'apaisement, par le silence évoqué puis réel, une fois le sonnet lu jusqu'à sa fin.

Bien entendu, le journal – qui a une ligne non-partisane, cherchant simplement à mobiliser l'ensemble de la population afin de débarrasser le pays des forces allemandes le plus rapidement possible – a beau jeu d'insister sur l'exigence de paix : en présentant la terre comme « ensanglantée » au début, puis en précisant que les résistants armés attendent l'« angelo di pace », le sonnet confie à ceux-ci le rôle de gardiens de la sérénité d'un monde face auquel ils veillent, comme si la guerre n'était qu'une occupation marginale à côté de la

<sup>670</sup> *Il Ribelle*, Milan, Lecco, n°20, 25 décembre 1944, p.1 ; cité dans *Con le armi e con la penna*, éd. Marta BONZANINI. Novara, Interlinea, 2009, p.132 (traduction personnelle).

contemplation du paysage. En employant des formules simples, des images évidentes à un chrétien – la famille et la veille, pour un soir de Noël – et en insistant sur la paix que recherche, à ses propres conditions, la résistance italienne, ce sonnet anonyme cherche à toucher le plus largement possible, et, s’il présente la naïveté des « poètes du dimanche », ce n’est pas pour autant que son écriture est académique ou son objectif, rêveur.

Un autre exemple en est Wilhelm Tideman (1889-1949), auteur d’une plaquette de sonnets composés selon lui en 1942<sup>671</sup>, et publiée en 1946 sous le titre *Sonette eines Deutschen*. Le simple titre du recueil, sonnets d’un Allemand, indique bien l’absence de prétention du poète, qui écrit en tant qu’individu quelconque, représentatif en cela de son peuple dont il sonde ce qu’il estime une « Schuld », terme signifiant la culpabilité légale autant que la faute morale. Et pourtant, c’est bien par un réseau d’images tirées de la nature la plus commune qu’il entame cette réflexion :

III

*So wie den Wald Novembersturm entlaubt,  
Im Schnee die letzten Rosen stumm erkalten,  
Hat jäher Stoß den Frieden uns geraubt,  
Der Unschuld zarte Blüte zwiagespalten.*

*Vor solchem Eiswind sinken alle Blätter,  
Vor einem scharfen Blasen die Millionen.  
Gebeugten Haupts stehn wir im Sturz der Wetter,  
Und demutsvoll im Wirbel der Dämonen.*

*Des Baums Geduld, der Blume leise Klagen  
Verbürgen wohl den späten Sieg des Märzen.  
So solln wir still die Schuld der Zeiten tragen  
Als wär’s verdiente Bürde, Reu im Herzen.*

*O Leid des Herbstes, das den Lenz verschünt.  
O Opfer schwer, das dies Geschlecht entsühnt.*

III

Tout comme la tempête de novembre dénude la forêt,  
Les dernières roses deviennent muettes de froid dans la neige,  
Le choc subit nous a enlevé la paix,  
Et tranché en deux la délicate floraison de l’innocence.

Devant un pareil vent glacé tombent toutes les feuilles,  
Devant un tel souffle les millions.  
D’un courbement de tête nous nous tenons dans le ciel qui  
Et très humblement dans le tourbillon des démons. [choit,

La patience de l’arbre, le doux son de la fleur  
Garantissent bien la victoire tardive de Mars.  
Ainsi devons-nous silencieusement porter la faute du temps  
Comme s’il s’agissait d’un fait mérité, le regret au cœur.

Ô douleur de l’automne, qui entraîne le printemps.  
Ô dur sacrifice, que cette génération expie.<sup>672</sup>

Tideman est un juriste de Brême, intéressé par les philosophies d’Extrême-Orient, fonctionnaire aux Finances et poète à peu près inconnu ailleurs qu’en Allemagne ; le simple fait qu’il soit publié l’éloigne de la définition de Paulhan des « poètes du dimanche », mais son anonymat est signifiant, thématique et critique. Quelques-uns de ses autres ouvrages sont

<sup>671</sup> TIDEMAN, Wilhelm. *Sonette eines Deutschen*. Brême, Hanovre, Walter Dorn, 1946, p.11.

<sup>672</sup> Wilhelm TIDEMAN, *Sonette eines Deutschen*, p.11.

relevés par des bibliographies, et des notices biographiques lui sont consacrées çà et là<sup>673</sup>, mais à notre connaissance il n'est ni étudié en tant que tel – Horst Denkler l'inclut<sup>674</sup> dans son étude de la « verlorene Generation » des années 1940, mais ne le cite qu'une fois – ni réédité. Et pourtant, il exemplifie le mieux au sein de la forme du sonnet ce que le théologien de la culpabilité et de la rédemption universelles, Hans Urs von Balthasar, appelle *die Schlinge*, le « nœud coulant » de la culpabilité : fût-on athée ou victime du nazisme, être humain après la Seconde Guerre mondiale, c'est regarder en face sa propre horreur, l'assumer et réclamer le pardon. Cela est particulièrement vrai pour le peuple allemand, selon Urs von Balthasar :

*Selbst die Jungen, die sich als Opfer fühlen und mit der Vergangenheit, die sie nicht gestaltet haben, nichts mehr zu tun haben wollen, entwinden sich der Schlinge nicht. Sie stellen in der Zukunft das Volk dar, das dieses Vergangenheit hat: man kann nicht Deutscher sein ohne ein geschichtliches Erbe.*<sup>675</sup>

Ce qui importe le plus dans ce sonnet, est que sa structure permet à un poète mineur de cheminer dans les méandres de la conscience tourmentée par la guerre, et le totalitarisme qui le provoque, associé à un tourbillonnement de démons, « Wirbel der Dämonen ». Ici, la forme élisabéthaine permet d'associer dans le sentencieux distique final la promesse d'un renouveau à venir, et la nécessité d'expiation : l'accent est mis sur cette dernière, qui conclut le sonnet.

---

<sup>673</sup> Voir *Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, t.27, dir. Clemens KÖTTELWESCH. Klostermann, 1988, p.524 ; *Dictionary of German Biography (1995-2000)*, t.10, dir. Walter KILLY. Munich, K.G. Saur, 2006, p.38.

<sup>674</sup> DENKLER, Horst. *Werkruinen, Lebenstrümmer: Literarische Spuren der 'verlorenen Generation' des Dritten Reiches*. Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p.230.

<sup>675</sup> von BALTHASAR, Hans Urs. *Reinhold Schneider, sein Weg und sein Werk*. Cologne, Jakob Hegner, 1953, p. 145. (« Même les jeunes gens, qui se perçoivent comme victimes et ne veulent plus rien avoir à faire avec un passé auquel ils n'ont pas contribué, n'échappent pas au nœud coulant. Ils représentent le peuple qui, dans le futur, sera celui que marque justement ce passé : il n'est pas possible d'être allemand, sans l'héritage de ce passé », traduction personnelle).



### III – 3. 2. Une déchéance du sonnet ? Tourner le dos au présent, entre académisme et insularité

Les usages les plus dégagés du sonnet donnent à voir l'un des points aveugles d'une approche de la forme en temps de guerre : certains poètes, fussent-ils pressés par les circonstances comme Émié, ne traitent que très indirectement, voire absolument pas, du conflit mondial, et leur recours au sonnet ne témoigne de rien qui se raccorde directement à celle-ci.

On en trouve des exemples en particulier dans le sonnet anglais. Il ne s'agit pas, au moyen du terme d'« insularité », d'enfoncer des portes ouvertes au sujet de la situation géographique de la Grande-Bretagne, mais de constater que pour certains poètes, y compris sur le continent, la forme du sonnet dans sa perception la plus académique coïncide avec un retrait net des affaires militaires et politiques, pour ne s'attarder que sur leurs corrélations lointaines.

Un bon exemple d'usage insulaire du sonnet se trouve chez l'Anglais Siegfried Sassoon (1886-1967), l'ancien *War Poet*, seul survivant notable, avec Ivor Gurney, de la génération de ces soldats britanniques ayant écrit durant la Première Guerre mondiale. Devenu pacifiste à la fin de la guerre, en dépit – ou à cause – de ses exploits dans les Flandres et la Somme, il se tourne après-guerre vers la fiction et l'autobiographie, et de plus en plus vers la contemplation de la vie rurale. Le rejet de la guerre s'est transformé en anti-modernité bifide :

Robert Hemmings a analysé<sup>676</sup> comment le poète, trop vieux pour être mobilisé, se referme, à partir de 1939, sur son intériorité poétique, qu'il juge incompatible avec le modernisme, tout en donnant des preuves extérieures de patriotisme. Dans son recueil *Rhymed Ruminations*, paru en 1940 et rassemblant ses poèmes des années 1930, Sassoon opère ainsi une régression surprenante vers son enthousiasme militariste de 1914, témoignant d'un patriotisme naïf (« Silent Service » ou « The English Spirit ») à rebours de son engagement pour la pax, qu'il n'associe pourtant jamais à la forme du sonnet, dont on trouve par ailleurs de nombreuses occurrences. Le choix semble explicite de ne pas engager la forme,

---

<sup>676</sup> HEMMINGS, Robert. *Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*. Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008, pp97-104.

pour la maintenir à l'écart de ses préoccupations personnelles ou politiques. Ses sonnets s'attachent ainsi aux paysages anglais, à la mémoire et au passage du temps, dans une réflexion qui n'a guère à voir avec l'urgence de la guerre : un bon exemple de déconnexion, parlante en 1940, entre ce qui traverse ses poèmes et l'époque, est son traitement des fantômes dans la méditation sur sa maison, qu'il nomme étrangement éloge, « *Eulogy of My House* » – en anglais le terme contient une connotation funèbre de discours réalisé après une mort, ou un départ en retraite :

*Eulogy of My House*

Éloge de ma maison

*House, though you've harboured grave-yards-full of lives  
Since on your first foundations walls were built,  
In your essential atmosphere survives  
No sense of men's malignity and guilt.  
Bad times you must have known, and human wrongness;  
Yet your plain wisdom leaves it all behind you,  
Within whose walls tranquillity and strongness  
Keep watch on life. Dependable I find you.*

Maison, bien que tu aies abrité des cimetières entiers de vies  
Depuis que tes fondations furent posées,  
Dans l'essence de ton atmosphère ne survit  
Aucune trace de la malice humaine ou sa culpabilité.  
Tu as du connaître des temps mauvais, et le tort de l'homme,  
Pourtant ton austère sagesse les dépasse,  
Entre les murs de laquelle la tranquillité, la force,  
Veillent sur la vie. Ta fiabilité est ce que je trouve en toi.

*Much good has been your making. I can feel  
That when your ghosts revisit you they steal  
From room to room like moonlight long ago:  
And if some voice from silence haunts my head  
I only wonder who it was that said—  
'House, I am here because I loved you so.'*

Tu as causé beaucoup de bien. Je peux sentir  
Que lorsque viennent tes fantômes ils vont subrepticement  
De pièce en pièce comme un rai de lune resurgi du passé ;  
Et si quelque voix hors du silence hante mes pensées,  
Je me demande juste qui a pu dire  
« Maison, je suis là car je t'aimais tant ».<sup>677</sup>

Dans ce sonnet de 1940, les spectres sont inoffensifs, ne constituent qu'un précipité historique habitant le monde – alors même que des morts bien plus concrètes sont causées par dizaines de milliers par un conflit auquel Sassoon s'intéresse dans ses autres poèmes.

Son insularité ne doit pas en effet être confondue avec du désintérêt : Sassoon se trouve, au moment de la Seconde Guerre mondiale, dans une logique à la fois patriotique et conservatrice. Il ne se montre guère enthousiaste publiquement : il éconduit ainsi le *Daily Sketch* qui lui demande un long article sur la situation européenne, qu'il définit, en guise de fin de non-retour, comme « *B–y F–g awful (Ten guineas a word)* »<sup>678</sup>. Sassoon n'en est pas

<sup>677</sup> SASSOON, Siegfried. *Rhymed Ruminations* (1940), dans *Collected Poems 1908-1956*. Londres, Faber & Faber, 1984, p. 233 (traduction personnelle).

<sup>678</sup> Cité par Robert HEMMINGS, *Modern Nostalgia*, p.85 (« S–é p–n d'horrible. (Dix guinées par mot) », traduction personnelle).

moins partisan de l'entrée en guerre. Quant à son conservatisme généralisé, caractérisé par un rejet du progrès matériel en tant que remplacement à la religion, il s'étend jusque dans le domaine poétique, où il considère avec dédain la conversion de Eliot à l'anglicanisme, jugeant sa poésie moderniste inconciliable avec la transcendance comme lui la conçoit.<sup>679</sup>

Dans le sonnet « *While Reading a Ghost Story* », également paru en 1940 dans *Rhymed Ruminations*, Sassoon évoque les fantômes qui hantent les grandes maisons rurales anglaises, un motif d'habitation du monde crucial dans la littérature anglaise en général – depuis Pope, Fielding et Austen – et central en particulier dans son œuvre après la Première Guerre mondiale. Ici, la grande maison de campagne devient une allégorie de l'inconscient :

<p><i>Old houses have their secrets. Passions haunt them. When day's celestials go, abhorred ones taunt them. Inside our habitations darkness dwells.</i></p>	<p>Une demeure ancienne a ses secrets : [des passions fantômes les hantent ; Lorsque les esprits du jour s'en vont, [elles s'emplissent des cris d'esprits Abhorrés – dans le cœur de nos résidences [repose la nuit.<sup>680</sup></p>
---	---

C'est cette obscurité latente jusque dans les lieux apparemment chargés de paix, inhérente à la culture occidentale, qui va, déchaînée durant la Seconde Guerre mondiale, faire peu à peu perdre sa foi en l'humanité au poète. Sassoon reprend le thème anglais de la *stately house* avec une noirceur certaine, là où une autre moderniste comme Woolf présente les fantômes des demeures manoriales comme bénins, dans l'atmosphère hésitante et enchantée de *Between the Acts*, tandis qu'Evelyn Waugh insère une rencontre hilarante et corrosive entre l'esprit aristocratique des grandes maisons de campagne et la réalité sociale des réfugiés de guerre dans sa satire *Put out more flags*.

Quoiqu'il soit peu impliqué dans l'effort de guerre britannique, ou menacé par le Blitz, les poèmes de Sassoon parus en 1940 prennent tous un éclairage plus tragique à la lumière du conflit, sans pour autant en traiter directement : Ainsi « *Antiquities* », qui traite de la nécessaire déréliction des civilisations humaines les plus triomphantes :

<p><i>Antiquities</i></p> <p><i>Enormous aqueducts have had their day, And moles make mounds where marshals [camped and clashed.</i></p>	<p>Antiquités</p> <p>Les aqueducs énormes ont fait leur temps, Et des taupes occupent les positions où des maréchaux [s'affrontèrent.</p>
--	---

<sup>679</sup> Cité par Robert HEMMINGS, *Modern Nostalgia*, p.86.

<sup>680</sup> Siegfried SASSOON, *Collected Poems 1908-1956*, p. 235 (traduction personnelle).

*On stones where awe-struck emperors knelt to pray  
The tourist gapes with guide-book, unabashed.  
Historian Time, who in his 'Life of Man'  
Records the whole, himself is much unread:  
The breath must go from beauty, and the span  
Of Lethe bleaken over all the dead.*

Sur des pierres où frappés d'effroi des empereurs prièrent,  
Le touriste s'ébahit, guide du pays en main, éhontément.  
Le Temps, historien qui dans sa Vie de l'Homme  
Prend note de l'ensemble, n'est guère lu ;  
Le souffle doit s'envoler loin de la beauté, et le lit  
Du Léthé étend son flot sombre sur les morts.

*Only the shattered arch remains to tell  
Humanity its transience and to be  
Life-work for archaeologists who spell  
The carven hieroglyphics of Chaldee.  
And where the toiling town once seethed in smoke  
There'll drop, through quiet, one acorn from an oak.*

Seules les arches brisées restent pour rappeler  
Sa nature passagère à l'humanité, et deviennent  
L'œuvre d'archéologues vouant leur vie à déchiffrer  
Les hiéroglyphes gravés de la Chaldée.  
Et là où la ville laborieuse bouillonnait de fumée,  
Dans le silence un gland tombera du chêne.<sup>681</sup>

La méditation sur la « transience », le caractère éphémère de l'humanité, permet de ne pas évoquer directement le monde contemporain : à l'inverse de Gascoyne, le recul sur l'absurdité des entreprises humaines sert ici l'évitement de la guerre, plutôt que son attaque. Il est probable que la forme du sonnet elle-même permette le désengagement : le refus de Sassoon d'évoquer en face la montée des totalitarismes et la violence qui ravage l'Europe et l'Asie passe justement par la forme du sonnet, qui lui permet de contourner la rhétorique militariste qu'il s'autorise dans des poèmes plus longs. Le seul sonnet traitant directement de la guerre, que l'on évoquera plus tard, demeure inachevé et non-publié.

En Autriche, devenue partie de la Grande Allemagne, Josef Weinheber illustre ce dégagement tendancieux de la poésie dans le camp opposé.

Ce poète, qui adhère à la branche autrichienne du NSDAP en 1931 avant sa dissolution en 1933 par Dollfuss, observe ensuite une certaine distance vis-à-vis de la politique culturelle du Reich, et de l'annexion de l'Autriche ; cette distance initiale, sur la fin de sa vie ravagée par l'alcoolisme – ce qui explique peut-être ses doutes abyssaux et revirements spectaculaires – ne le dissuade pas de renouveler son adhésion, mais tardivement, en 1944, qu'il demande de faire revenir rétroactivement à 1941, alors que sa gloire culmine au sein de la sphère littéraire nazie – ce qui explique ce choix très étonnant, à l'aune de la courbe de réussite de la Wehrmacht..

Dans le recueil *Hier ist das Wort*, centré sur des préoccupations méta-poétiques, il compose ainsi un méta-sonnet :

*Das Sonett*

Le sonnet

<sup>681</sup> Siegfried SASSOON, *Collected Poems 1908-1956*, pp239-240 (traduction personnelle).

*Fünf Stufen jeweils gehts gemeßner Steige  
viermal hinan, und viermal kehrt es wieder.  
Gestaltgewillt, damit das Chaos schweige,  
umschlingen sich die streitgeschienten Glieder.*

Chacune des quatre fois il monte cinq marches  
de la montée plus mesurée, et quatre fois il revient.  
Disposés par la forme, de telle sorte que se tait le chaos,  
s'enlacent les membres éclissés de lutte.

*Da lebt sich der Gedanke bald zuneige;  
ihn lähmt die Wand rings, soviel Maß hält nieder.  
Geschlossen ist das Zimmer. Eine Geige  
will Antwort auf die streng gesungnen Lieder.*

Là vit la pensée qui bientôt tend vers elle-même ;  
la paralysie le cloisonnement qui l'entoure, la contient  
[tant de mesure.

La chambre est fermée. Un violon  
se veut réponse au chant rigoureusement chanté.

*Und redefroh, schon spricht ihr frei die Ferne  
und führt die Zeit herein, die niemals steht.  
Dreifaltigkeit greift in den Gang der Sterne.*

Et parlant joyeusement, bientôt lui parle le lointain  
et par là introduit le temps, qui jamais ne s'arrête.  
La Trinité met la main dans la course des étoiles.

*Die Zeit entscheidet viel. Der Streit vergeht.  
Versöhnt mit sich, hat nun die Welt sich gerne  
und gibt sich hin: Mit Traum und mit Gebet.*

Le temps décide de bien des choses. La lutte disparaît.  
Réconcilié avec lui-même le monde maintenant s'apprécie  
et s'abandonne, dans le rêve et la prière.<sup>682</sup>

Dans ce sonnet qui, depuis son ouverture sur les cinq accents descendant les quatre vers des quatrains, n'a de cesse de se commenter, Weinheber donne une vision autotélique de la forme fermée comme une chambre (« Zimmer ») comme le font Emmanuel dans un jeu de mot sur l'allemand ou Caproni sur l'italien (cf I – 3.3.). Ce faisant, il s'inscrit dans la lignée d'idéalisme dix-neuviémiste du sonnet comme chambre d'échos sonore, permettant d'enclorre l'infini dans la forme restreinte, de Schlegel à Mallarmé ; Jacques Roubaud a relevé<sup>683</sup> des dizaines de méta-sonnets du XIX<sup>ème</sup> siècle français, dont certains (le « Frontispice » des *Vestigia Flammae* de Henri de Régner, par exemple) participent de cette esthétique de la forme. Son pouvoir est plus grand encore ici, puisqu'il permet de passer du « Chaos », au premier quatrain, à un monde réconcilié avec lui-même au vers pénultième : la dynamique du sonnet permet d'aboutir à un cosmos, comme dans certains sonnets de Desnos ou Kaschnitz.

Les membres distincts – les quatre strophes, nettement séparées – éclissés par leur lutte en viennent à dépasser la simple juxtaposition à la fin du second quatrain, avec la réponse harmonieuse du violon au chant, avant de fusionner tout à fait après la *volta* dans l'image de la Trinité, interprétation religieuse du rythme ternaire des tercets qui permet d'atteindre le cosmos de la course des étoiles, et d'un monde qui une fois que la lutte disparaît

<sup>682</sup> WEINHEBER, Josef. *Hier ist das Wort* (1944-1947), dans *Sämtliche Werke*, t.3. Salzburg, Otto Müller, 1996, p.630.

<sup>683</sup> Voir la catégorisation transversale réalisée sur la version en ligne de son anthologie *Quasi-cristaux*, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/category/varietes-particulieres/s-sur-s/> (dernière consultation le 12 août 2016).

apprend à s'aimer de nouveau. La forme dispose (« Gestaltgewillt ») à cette réconciliation cosmique.

Il faut d'ailleurs noter que Weinheber répond ici à un autre auteur autrichien, connu pour sa veine polémique multiforme : ce *Sonettsonett*, composé en 1940 et préparé pour une publication en 1944, est une réponse à Kraus, que Weinheber admirait, et qui mettait en doute la possibilité du langage de subsister dans le tumulte du nazisme : le simple titre du recueil *Hier ist das Wort* répond au poème de 1933 de Kraus « Man frage nicht », qui flétrissait l'a finissait par « Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte ».<sup>684</sup> Au constat prophétique d'une chute de la parole face à la violence du monde qu'effectuait un Kraus annonciateur des problématiques linguistiques de l'après-guerre, Weinheber oppose une affirmation conservatrice : il demeure possible d'écrire de la poésie, même au cœur de cette violence. Toutefois, cette réponse pose problèmes à de nombreux égards : outre que se dégager du présent, dans la Grande Allemagne hitlérienne, peut ressembler à un silence coupable, Weinheber lui-même entretient un rapport complexe avec les idéaux nazis.

Weinheber ne doit pas être réduit, comme Anacker, à un poète nazi, mais incarne au contraire une réelle tendance de fond du sonnet européen : Weinheber, dans toute sa virtuosité sonnettique, est pris comme exemple par W.E. Yates<sup>685</sup> de la tendance conservatrice du sonnet allemand, dont le pan politique, tardif, semble artificiel chez Brecht ou Becher, tandis que l'éloge d'Auguste Schlegel louant son « geheimer Zauber »<sup>686</sup> le tirerait du côté de la musicalité. Son usage dégagé du sonnet revêt dès lors une signification toute particulière, dès lors que son retrait du monde accompagne l'horreur de la guerre déclenchée par le régime qu'il soutient ; il est difficile de ne pas y voir une forme de caution par le mutisme.

Ce caractère problématique du sonnet dégagé se lit très clairement dans le recueil précédent, composé durant sa période de doute intermittent quant aux projets hitlériens, et qu'il fait paraître en 1939, *Kammermusik* : la musique de chambre plutôt que la symphonie des peuples. On y trouve des sonnets de circonstance, comme par exemple cet acrostiche à la romancière allemande Agnes Miegel, elle aussi sympathisante puis adhérente au nazisme remarquée et mise en avant par le régime hitlérien :

---

<sup>684</sup> KRAUS, Karl. *Schriften*, t.9, *Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkap, 1989, p.637 (« La parole s'endormit pour toujours, lorsque ce monde-là s'éveilla », traduction personnelle).

<sup>685</sup> W.E. YATES, *Tradition in the German Sonnet*, p.27

<sup>686</sup> SCHLEGEL, August Wilhelm. *Sämmtliche Werke* (1846), t.1. Hildesheim, New York, Georg Olms, 1971, p.304.

*Akrostichon für Agnes Miegel*

*Ferne Stimme, streng und doch verwandt,  
Übervoller, klarer Bogenstrich!  
Rührend grüßt dein Lied und mütterlich  
Aus dem Lande des Immanuel Kant.*

*Grüß zurück aus unserm weichern Land,  
Nimm ihn an in Huld, wir bitten dich.  
Eine kleine Melodie an sich,  
Schwank und zier, doch herzlich unbekannt.*

*Mit dem Märchen von der schönen Mete,  
In den Nibelungen, in Agnete,  
Ewig hast du dir ein Mal gesetzt.*

*Gehst uns mit des Nord's verhaltenen Schritten  
Ernst voran, von Güte sanft umglitten,  
Löst mit Liebe Leid und Tod zuletzt.*

Acrostiche pour Agnes Miegel

Voix lointaine, rigoureuse et pourtant parente,  
Débordant et clair coup d'archet !  
Ton chant répand son salut, émouvant et maternel  
Du pays d'Emmanuel Kant.

Salut en retour de notre pays plus doux ;  
Prends-le en grâce, nous t'en prions.  
En lui-même une petite mélodie  
Ondoyante et gracieuse, quoique méconnue par un bon cœur.

Avec le conte de la belle Mete,  
Dans les Nibelungen, dans Agnete,  
En une fois tu t'es pour toujours reconnue.

Tu vas devant nous de ton pas retenu du Nord,  
Tu avances gravement, de tes douces bontés,  
Fais disparaître par l'amour douleur et mort enfin.<sup>687</sup>

Sous un air bénin, cet acrostiche (« Für Agnes Miegel ») qui s'achève par l'amour décomposant « Leid und Tod » joue en fait sur des stéréotypes régionaux qui s'inscrivent dans le nationalisme pangermaniste qui obsède Weinheber. La voix de Miegel est « streng », dure ou rigoureuse, selon le cliché qui attribue une sévérité à l'esprit prussien – quoique l'auteure soit en fait originaire de Prusse orientale, plus à part dans l'identité allemande, sa cité de naissance est Königsberg (aujourd'hui Kaliningrad), celle de Kant, modèle de rigueur intellectuelle, promeneur grave et retenu comme Miegel qui marche d'un pas « ernst » et « verhaltenen ». À l'inverse, Weinheber sous-entend que son Autriche relève de la rondeur, étant « weichern Land », et d'un esprit plus souple et moins grave, « schwank und ziel ». L'opposition tacite entre ces qualités est la seule explication de l'opposition du premier vers, « doch verwandt », pourtant parente : le poète tisse des liens entre les confins de la Grande Allemagne, de la Baltique à Vienne.

Les tours autrichiens – « grüßen » pour « bénir », vivace dans la formule de salutation méridionale « Grüß Gott », ou « einbekennen » pour « eingestehen », « admettre » ou « confesser » – rejoignent dans cet acrostiche les références pangermaniques à la légende des Nibelungen ou au conte baltique d'Agnete et de l'ondin, ainsi que celui de la belle Mete, un conte rédigé par Miegel elle-même : cherchant à unifier son Autriche natale, le Rhin central

<sup>687</sup> WEINHEBER, Josef. *Kammermusik* (1939), dans *Sämtliche Werke*, tome 3.Salzburg, Otto Müller, 1996, pp484-485.

à l'identité extrapolée de l'imaginaire wagnérien et la Baltique d'où la Prussienne occidentale est originaire, ce sonnet apparemment innocent s'inscrit en fait dans une entreprise de pangermanisme rendue sinistre par le contexte politique. L'allusion à Kant n'est pas seulement territoriale : Johann Chapoutot a bien analysé<sup>688</sup> la récupération du penseur allemand par le nazisme, qui le met sur un piédestal au nom de la germanité, tout en en détournant la pensée, inféodant par exemple le principe d'impératif catégorique en lui attribuant l'approbation du Führer comme point de référence suprême, ou en confondant sciemment l'*Allgemein* – la communauté humaine universelle – avec la *Gemeinschaft*, la germanité conçue comme supériorité raciale. Ici, le dégagement de la politique est en fait lié à une idéologie fortement politique ; on verra que le rapport aux formes de Weinheber, pour complexe qu'il soit, s'inscrit fortement dans une optique idéologique.

Une autre des modalités de l'insularité du sonnet consiste en la lyrique amoureuse, qui est l'une des grandes tendances de la forme, si ce n'est la plus connue, suite au succès de Pétrarque et du pétrarquisme. Deux poètes, de chaque côté des Alpes, composent durant la guerre des poèmes à une aimée, qui leur permettent de sortir du contexte de guerre, en s'inscrivant dans un cadre strictement intime, et assumé comme tel.

Auteur d'une œuvre consistante, estimée par de nombreux poètes – de Raboni à Caproni<sup>689</sup> ou Luzi<sup>690</sup> et – Carlo Betocchi demeure pourtant méconnu du grand public, y compris en Italie, où il a pourtant traversé le XX<sup>e</sup> siècle poétique. Son positionnement sur l'échiquier littéraire est sujet à interprétation : entré en poésie en 1932 avec le recueil *Realtà vince il sogno*, Betocchi est aisément considéré comme un poète réaliste – jusqu'à Giovanni Raboni qui le présente<sup>691</sup> comme tel, dans la lignée qu'il appelle aurorale de ce recueil à la fois éclairant et programmatique. Giuseppe Leonelli, pour sa part, le rapproche de Dante et du *dolce stil novo*, et même de Giotto<sup>692</sup> ; Giuseppe Langella a étudié<sup>693</sup> comment, en 1937,

---

<sup>688</sup> Johann CHAPOUTOT, « L'impératif catégorique kantien sous le III<sup>ème</sup> Reich, ou le détournement de la philosophie par l'idéologie : une tentative avortée », dans *Etudes danubiennes*, t. 26, Paris, 2010, pp105-121.

<sup>689</sup> voir la longue correspondance entre les deux : CAPRONI, Giorgio, BETOCCHI, Carlo. *Una poesia indimenticabile, Lettere 1936-1986*. Lucques, Maria Pacini Fazzi, 2007.

<sup>690</sup> Mario LUZI, « Centralità di Betocchi », dans *Anniversario per Carlo Betocchi, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000*, éd. Anna DOLFI. Rome, Bulzoni, 2001, pp14-15.

<sup>691</sup> Giovanni RABONI, « Prefazione », dans BETOCCHI, Carlo. *Tutte le poesie*. Milan, Garzanti, 1996, p. X.

<sup>692</sup> « Tra realtà e visione: Carlo Betocchi, Alfonso Gatto », dans *Storia della letteratura italiana, volume IX – Il Novecento*. Salerno, Rome, 2000, p.1167.

<sup>693</sup> Giuseppe LANGELLA, « Betocchi tra frontespiziani ed ermetici », dans *Carlo Betocchi, atti del convegno di studi*,



Betocchi se range du côté d'une impureté dantesque plutôt que d'une pureté pétrarquienne ; dans la préface aux œuvres complètes parues en 1984 chez Mondadori, Luigi Baldacci voit déjà en lui le représentant italien du réalisme magique<sup>694</sup> ; le réalisme teinté de corporéité épiphanique virant vers l'autobiographie à partir de *L'Estato di San Martino*, paru en 1961, cache cependant une pratique du sonnet, justement sous l'influence de Pétrarque, très peu scrutée jusque-là. Ce poète penchant du côté d'une approche réaliste plutôt qu'idéaliste du monde, se réfugie à Venise en 1944 alors que les combats s'étendent dans la vallée du Pô, et compose des sonnets, dont une suite de « Sonetti d'amore a Emilia secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne », jamais publiés, mais jamais oubliés : le poète en parle encore, dans une lettre du 8 février 1980 à Beppino Bonaviri, comme de « sonetti [del] 1945 rimasti sempre inediti, ma di fattura preziosa »<sup>695</sup> dédiés à l'amante morte, à qui il souhaite rendre hommage dans *Il Sale del Canto*.

En France, le recours à la forme de Valéry, qui est sans doute le poète le plus fameux à demeurer en France, constitue une étape importante de l'histoire du sonnet français : le poète qui, après la nuit de Gênes en venait à considérer amour et poésie comme des leurres, et ne compose de poèmes que dans un souci de précision neutre, en vient durant les dernières années de sa vie à éprouver une passion dévorante pour Jean Voilier (nom de plume de Jeanne Loviton), femme de lettres qui fréquente les cercles littéraires comme une mondaine, et fait de Valéry son amant – après Giraudoux, Malaparte ou Saint-John Perse – dans une relation déséquilibrée : trente ans d'écart les séparent, et si le poète de *Charmes* est – comme en témoigne leur correspondance – fou d'elle, l'inverse est visiblement moins vrai, ce dont il n'est pas dupe. Jusqu'à leur séparation en 1945, qui précède de peu son décès, il lui compose des poèmes, parmi lesquels de nombreux sonnets, en les destinant à deux recueils hypothétiques et non destinés à la publication, *Corona*, grave, et *Coronilla*, plus galant, et dans lequel figure une séquence de « Sonnets à Jean Voilier » ; ces recueils, connus de quelques critiques et intimes, sont vendus par Jeanne Loviton à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, et publiés pour le grand public par Bernard de Fallois en 2008.

---

*Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990, pp166-167.

<sup>694</sup> Luigi BALDACCI, « Introduzione », dans BETOCCHI, Carlo. *Tutte le poesie*. Milan, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 24.

<sup>695</sup> Lettre du 8 février 1980, reproduite dans « Il fondo Carlo Betocchi e una corrispondenza esemplare », dans *Anniversario per Carlo Betocchi, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000*, éd. Anna DOLFI. Rome, Bulzoni, 2001, p.223.

Bien entendu, Valéry a déjà illustré la forme du sonnet, en particulier à la fin de la Première Guerre mondiale ; son approche de la forme, en particulier dans *Charmes* – qui contient les magistrales « Grenades » – relève du conservatisme, l’année même où Rilke livre ses *Sonnetten an Orpheus*. Il est même possible de parler d’académisme, sans connotations péjorative, chez ce poète, Académicien depuis 1925, ce qui l’amène à prononcer le discours de bienvenue à Philippe Pétain en 1931 – les deux hommes continueront de maintenir des rapports au début des années 1940 – Valéry incarne, quel que soit le statut de son œuvre et l’estime que peut lui témoigner par exemple André Breton, le poète officiel, au confluent du poétique et du politique, à qui est confié en 1937, l’année où il devient professeur au Collège de France, la charge d’écrire des vers sur la façade du Palais de Chaillot.

J. Roubaud, qui dans *La Vieillesse d’Alexandre* a démontré<sup>696</sup> le caractère artificiel, néo-classique, de la dynamique valéryenne de maintien nostalgique d’un alexandrin devenu disparate dans sa nature, le prend en exemple, sans jugement de valeur, des défenseurs du sonnet que les avant-gardes faisaient apparaître « passésistes et dépassés »<sup>697</sup> à partir des années 1910. Les sonnets de *Corona* et *Coronilla* s’inscrivent dans cette perspective d’arrière-garde, d’autant plus insouciant qu’elle n’est pas destinée à publication mais à un usage intime, mais non moins réfléchi par ce poète de l’intellect. Dans une lettre à Jean Voilier du 31 août 1941, il livre ainsi une profession de foi formaliste, appliquée à la fois à la pensée écrite et au dessin – il émaille ses lettres de croquis, et en illustrera un livre de Voilier :

*Et puis (ou, en même temps), la forme. Ceci est capital, pour passer d’une valeur omnibus – succès ou non – à une valeur singulière. La forme doit permettre de donner le maximum de rendement aux idées, de les édifier en présence et en solidité, et enfin, les dominer et n’étant pas dominé [sic] par elle, elle imprime la personnalité*<sup>698</sup>

Toutefois, Valéry, pour tout son néo-classicisme, n’honore pas exactement la définition qu’en 1927 il élaborait d’une « forme stationnaire »<sup>699</sup> : tout comme le poète de la pensée se montre dans ces recueils pris d’une passion dévorante et charnelle, son sonnet

---

<sup>696</sup> ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d’Alexandre* (1978). Paris, Ramsay, 1988, pp140-143.

<sup>697</sup> Jacques ROUBAUD, « Le mythe du sonnet ‘régulier’ », dans *Quasi-Cristaux*, [n.p.] ; disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description-du-sonnet-francais/chapitre-1-%E2%80%94-le-mythe-du-%E2%80%98sonnet-regulier%E2%80%99/>, (dernière consultation le 21/08/2016).

<sup>698</sup> VALÉRY, Paul. *Lettres à Jean Voilier, Choix de lettres 1937-1945*. Paris, Gallimard, 2014, p.263.

<sup>699</sup> VALÉRY, Paul. *Autres rhumbs* (1927), dans *Œuvres complètes*, t.2. Paris, Gallimard, 1960, p.676.

amoureux est traversé par une dynamique forte, nettement articulée par les strophes typographiques qu'il prend soin de séparer sur la page :

*Soupir du samedi onze*

*PUISSE ton cœur, ce soir silencieuse absente,  
Te souffler de ces mots dont je t'ai dit plus d'un,  
De ces mots dits si près qu'ils prenaient ton parfum  
À même ta chair tiède et sur moi trop puissante.*

*Oui, c'est moi ; tu m'entends dans l'azur étranger...  
Laisse un peu tes yeux perdre un peu du paysage  
Et ferme-les, pour voir vaguement ce visage  
Où tu voyais l'esprit en amour se changer.*

*DEMAIN... C'était le jour de nos pleines caresses...  
J'accourais... J'attendais, pâle, que tu paraisses  
Tendrement souriante au seuil de ta maison...*

*Oh ! que le diable emporte et Maroc et le Monde,  
Quand il était si doux de perdre la raison  
Sur des bords plus vivants que le désert et l'onde !<sup>700</sup>*

Ici, le « Maroc » ne fait pas référence à un quelconque événement politique, mais à un séjour de Jean Voilier en Afrique du Nord en mars 1939 – mois où le 11 est fut un samedi – dont leur correspondance garde trace. Plus intéressant est que Valéry renie le « Monde » en entier, autant que la distance qui le sépare de son amante : le sonnet termine sur une pointe précieuse, qui met la dame au-dessus des éléments. L'amour sert explicitement à dégager du monde physique et historique la poésie intime, qui trouve son format privilégié dans le sonnet.

Betocchi, lui, compose de Venise où il vit en 1944 et 1945 une série de treize sonnets dédiés à Emilia de Palma, son amante dont la guerre le sépare et qu'il épousera en secondes noces la paix revenue. Il place cette séquence d'amour dans l'absence de l'aimée sous le signe de la tradition renaissante en la nommant « Sonetti d'Amore a Emilia, seconde l'imitazione dal Petrarca e da John Donne » : l'influence du pétrarquisme ne se limite pas à des poètes engagés biographiquement comme Montale ou poétiquement comme Desnos, mais bien à un auteur qui emploie la forme pour se concentrer sur l'intimité du « je » lyrique. Il est par ailleurs possible que l'influence de Caproni ait joué un rôle dans le recours betocchien

---

<sup>700</sup> VALÉRY, Paul. Corona et Coronilla, Poèmes à Jean Voilier, 1938-1945. Paris, de Fallois, 2008, p.57.

au sonnet : le poète de Livourne se souvient<sup>701</sup> ainsi avoir commencé à nouer des liens d'estime, qui deviendront d'amitié, avec Betocchi en février 1943 lorsque celui-ci lui donne des conseils éditoriaux à propos de *Cronistoria*, où figurent les « Sonetti dell'anniversario » ; son usage du sonnet, contrairement à celui de Valéry, est influencé par les déstructurations internes qu'opèrent ses contemporains :

IV

*Nella camera estranea, nella sola  
solitudine in cui l'anima consente  
a goder di se stessa, nella scuola  
d'un gran poeta lucido cui niente*

*nascose Amore, a sonetto a sonetto  
volgendo le sue pagine e con te  
presente in opre quasi d'un perfetto  
accordo meco, e come fosse in tante*

*parti diviso il cuore mio, ed in una  
sola riunito, con te e la campagna  
e la poesia vivendo, e quelle udendo*

*voci dei campi, al dì che si consuma  
e alla sera veniente cui s'accompagna  
Morte, io dissi – Grazie! in cuore ardendo.*

IV

Dans la chambre étrangère, dans la seule  
solitude en laquelle consente l'âme  
à jouir d'elle-même, à l'école  
d'un grand poète lucide à qui rien

ne fut tenu caché par Amour, sonnet après sonnet  
tournant ses pages et avec toi  
présente dans ses oeuvres presque d'un parfait  
accord avec moi, et comme si mon coeur

était divisé en tant de parts, et en une  
seule réunie, avec toi et la campagne  
et la poésie, et entendant

des voix dans les champs, au dit qui se consume  
et au soir tombant auquel s'accompagne  
la Mort, je dis – Merci!, le coeur ardent.<sup>702</sup>

Ici, la passion amoureuse est explicitement coupée du monde par sa situation dans une « solitudine » où l'âme s'oriente vers « se stessa » ; le sonnet, dans l'ombre du « grand poeta lucido » Pétrarque est le lieu d'une réflexion, d'une recherche en lui-même du « je » lyrique. La forme demeure divisée en strophes typographiques, comme le « diviso (...) cuore », mais le conditionnel de ces vers 8-9 indique bien que la forme permet une unité, de l'âme elle-même autant que du couple séparé par l'absence : la dynamique enjambante du sonnet donne à la forme une fluidité qui correspond à cette unité spirituelle, puisque sur les treize sonnets que comporte la séquence, on ne compte que 7 ponctuations fortes à la fin des trois premières strophes, pour 5 en fin de vers en d'autres positions. Ici, la solitude s'achève

<sup>701</sup> Giorgio CAPRONI, « La mia amicizia con Betocchi », dans *Carlo Betocchi, atti del convegno di studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990, pp97-98.

<sup>702</sup> Carlo BETOCCHI. « Sonetti d'amore a Emilia, secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne » (composition 1944-45, parution 1980), dans *Tutte le poesie*. Milan, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 542 (traduction personnelle).

sur un remerciement à l'aimée : le dégagement du monde permet la fusion spirituelle, non pas avec les contemporains, mais avec l'aimée uniquement.

Un élan amoureux souvent comparable se trouve dans *Corona* et *Coronilla* : le sonnet y a un usage de tension vers l'autre, en particulier dans les « Sonnets à Jean Voilier ».

Dominique Bona raconte<sup>703</sup> comment Valéry en vient à écrire ces poèmes dictés par un Eros tardif, tous composés selon des moules formels complexes, au sommet desquels trône le sonnet ; poèmes secrets, destinés à une unique lectrice, et dont le titre est sans doute également inspiré par une cantatrice, Corona Schröter, qui aurait été la maîtresse de Goethe. La couronne évoquée par le titre relève en effet plutôt du motif thématique que de la structure du recueil : si *Coronilla* comporte bien une section de dix-neuf sonnets, ceux-ci ne composent pas une couronne au sens formel. Le terme renvoie plutôt à la « gloire » et son renoncement, que thématisent certains sonnets, et à l'étreinte de l'amante contre laquelle l'échange le poète.

Valéry thématise son propre succès poétique, sans fausse modestie, dans ces sonnets à caractère intime qui s'inscrivent dans une relation où il joue explicitement le rôle du poète « en qui les mots se changent en bijoux », chantant sa dame :

*Le soleil frappe à la tête argentée  
En qui les mots se changent en bijoux ;  
« Non, non, dit-elle, il n'est place pour vous ;  
Ma Belle est là, qui veut être chanté. »*

*Cherchez ailleurs des poètes moins fous,  
Par qui serait votre splendeur vantée  
Mais celui-ci n'est qu'une âme hantée  
Par d'autres feux que ceux de vos poils roux.*

*Vous avez beau jouer de la fournaise  
Faire le fier nageur d'or dans l'azur,  
Il n'en est qu'une où sa vie est à l'aise*

*Fournaise douce au fond d'un ciel obscur  
Fournaise tendre et tiède et merveilleuse  
Mais parfois source, et suave et mielleuse.<sup>704</sup>*

---

<sup>703</sup>BONA, Dominique. *Je suis fou de toi, Le grand amour de Paul Valéry*. Paris, Grasset & Fasquelle, 2014, pp167-171.

<sup>704</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.61.

Valéry reprend ici le thème de la concurrence entre le soleil et l'aimée, topique dans la poésie de l'époque moderne : on pense au fameux motif de la belle matineuse, illustré par Voiture, mais de nombreux sonnets le reprennent d'une manière ou d'une autre.<sup>705</sup> Le poète du XX<sup>ème</sup> siècle conclut le développement précieux sur un tercet érotique tout aussi osé que la vanité initiale : le sonnet dégagé dans l'intime peut tout à fait être chargé de passions violentes.

On voit la différence dans le traitement de celles-ci chez Betocchi :

XI	XI
<i>Sole del trentun luglio, ed io te scrissi poche pagine! l'ombra della mano trascorrevva sul foglio, dal lontano fuoco del sole disegnata: io vissi</i>	Soleil du trente-et-un juillet, et je t'écrivis peu de pages ! L'ombre de la main passait sur le drap, du feu lointain du soleil dessiné : je vis
<i>su questo foglio bianco, dalla sua pace ridesto al giorno dell'orto verzicante d'intorno, e come assorto nelle effimere cose, e con la tua</i>	sur ce drap blanc, venir de sa paix à nouveau éveillée au jour du jardin verdissant aux alentours, et comme absorbé dans les choses éphémères, et avec ton
<i>immagine lungi: era un intreccio di labilissime il mondo ombre e luci cui in parvenze fuggevoli due fuochi</i>	image lointaine : c'était une intrication que le monde d'ombres et lumières instables dont en traces fugaces deux feux
<i>solitari e lontani erano duci, il sole nell'azzurro arido specchio e il tuo ricordo e i suoi perpetui giochi.</i>	solitaires et lointains étaient menés, le soleil dans l'aride miroir d'azur et ton souvenir et ses jeux perpétuels. <sup>706</sup>

Ici, la comparaison héritée de l'âge baroque entre l'aimée et le soleil, ces « due focchi », ne structure pas le sonnet dès son ouverture, mais en constitue surtout l'aboutissement. La lumière du soleil est bien associée au motif de l'écriture, physique également, mais réduit dans l'absence de l'aimée à la seule main du poète, qui se reflète sur une surface blanche lumineuse, page ou drap ; la comparaison n'est qu'implicite, aux premiers vers : le « te » invoqué renvoie plus probablement à l'aimée qu'au soleil, ce que suggère le « e » qui serait superflu dans le cas d'un appel à l'astre. Betocchi construit le sonnet à partir de ce sous-entendu, qu'une dynamique syntaxique intriquée mène jusqu'à son explicitation finale.

<sup>705</sup> On en trouvera de nombreux exemples dans l'anthologie que Jacques Roubaud a tirée des recherches de son doctorat d'État, *Soleil du soleil*, tels « Un jour mon beau soleil mirait sa tresse blonde... » d'Abraham de Vermeil, le sonnet LXXXIII de *L'Olive* de Du Bellay ou le XVII de *l'Hécatombe à Diane* d'Agrippa d'Aubigné...

<sup>706</sup> Carlo BETOCCHI, *Tutte le poesie*, p. 546 (traduction personnelle).

Cette difficulté syntaxique participe pleinement de la dynamique du sonnet de Betocchi : il est difficile de comprendre par exemple ce que le poète a vu à la fin du v.4, si ce n'est la lumière du « fuoco del sole » évoquée avant les deux points, censés entraîner un mouvement sémantique d'avancée, non de retour ; dans le mouvement de la pensée qui progresse vers le « ricordo », cette prédication inversée constitue une logique surprenante, mais cohérente. De même, l'autre difficulté syntaxique majeure consiste, aux vers 9-10, en l'insertion de « il mondo », le sujet de « era », au sein du groupe attributif « di labilissime ombre e luci » : à l'intrication que forment ombres et lumières répond celle des mots.

Le travail verbal de Betocchi diffère donc de celui de Valéry dans son échelle : le poète italien choisit de déformer la syntaxe au sein d'un *continuum*, alors que le français emploie des tours rares ou archaïsants (que l'on verra ci-dessous dans le « sonnet à Narcissa » ou « À la Pétrarque » respectivement) au sein d'un sonnet plus nettement divisé en strophes répartissant sémantiquement le sens, comme dans « Les Grenade » de *Charmes* où la division des graines en rangs et alvéoles reflétait la compartimentation de la forme.

Betocchi est en ce sens proche de Montale, Caproni ou Luzi, tandis que Valéry se situe dans un ordre plus évidemment académique ; les modalités formelles du dégagement de ces sonnets composés dans un cadre intime varient en fonction de l'inscription de chaque poète dans les tendances sonnettiques contemporaines.

Si chez Betocchi le « gran poeta lucido » constitue une référence intériorisée du projet poétique autant qu'un phare intérieur du « je » parlant dans les sonnets, pour Valéry, la dimension pédagogique de l'ancrage dans la tradition poétique européenne – se comparer aux amants d'Avignon est un jeu amoureux et littéraire, qu'un poète fameux poète explicite à une amante moins versée que lui dans l'histoire de la poésie européenne – renforce cette dimension conservatrice de l'usage du sonnet dans la lignée de Pétrarque.

Dans un autre sonnet, la couronne de *Corona et Coronilla* évoque ainsi celle de lauriers de Pétrarque, que Valéry se plaît à imiter pour mieux souligner la différence entre gloire publique et malheur secret, tout en ancrant sa relation avec Voilier dans une lignée illustre :

À la Pétrarque

*Suprême Rose, Orgueil de mon hiver,  
Ô le plus beau malheur de mon histoire,  
Tu fais, ô fleur, qu'au-dedans de ma gloire  
L'amour me ronge, et je vis de ce ver.*

*Douce à baiser, délicieuse à boire,  
Ta bouche vaut les plus doux de mes vers  
Et les regards de tes beaux yeux divers  
M'en disent plus que toute ma mémoire.*

*Tu me fais mal de toutes tes beautés  
Et de ton corps les tendres cruautés  
Quand je suis seul venant vives se peindre*

*Et dans la nuit me torturer dormant  
C'est te chérir sans cesser de me plaindre,  
Suave toi, LAURE de mon tourment.<sup>707</sup>*

Paul Valéry, plus explicitement encore que Betocchi, situe sa relation littéraire avec Jean Voilier sous le signe de Pétrarque : dans une lettre du 31 juillet 1938, il faisait suivre une facture fantaisiste d'un petit portrait de Pétrarque suivi de pseudo-vers :

*Amoureux de la belle Jean  
J'en mangerais la pulpe et j'en  
Bourrais les délectables jus..  
Ô Souvenir des biens que j'eus..*

PETRARQUE  
FRANÇOIS PETRARQUE<sup>708</sup>

Un autre sonnet de Valéry, sans date de composition mais inclus par le poète dans le projet de *Coronilla*, joue davantage encore sur le registre du dépassement de Pétrarque, tout en l'assignant à un traducteur anonyme du XVI<sup>ème</sup> siècle :

*SOYT cet escript leu des yeux beaux que l'ayme  
Lors songera la Dame de ces yeulx  
Oÿr ma voix comme fût-ce moy-mesme  
Luy confesser maint penser préteux.*

*Icy sentence, aphorisme ou blasphème,  
Lueurs de moy que de moy curieux  
Je tyre au clair devant que le jour blesme  
Vienne à pâllir la ténèbre des cieux,*

<sup>707</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.51.

<sup>708</sup> Paul VALÉRY, *Lettres à Jean Voilier*, p.40.



*Icy, pour toy, ma DAME spirituelle,  
Toy, la bien douce, et nice, et tendre et telle  
Qu'ayt seu chanter PETRARCHE par escript,-*

*IE veulx Icy qu'un air de lyre sonne  
Discrètement ce los de Ta personne :  
QUI TIENT MON CŒUR ME PRENNE AUSSI L'ESPRIT*

*De l'Italien de Sor Pagolo 1507  
Traduit vers 1543<sup>709</sup>*

Il n'a pas été possible de retrouver trace d'un sonnet original, ce qui ne veut pas dire qu'il n'en existe pas ; simplement, le goût de Valéry pour le pastiche suggère qu'il s'agit bien ici d'une pseudo-translation : le poète inscrit le jeu d'identités profondément dans ce recueil, qu'il va même, dans sa correspondance, jusqu'à écrire à Jean Voilier sous de fausses identités, par exemple une de ses lectrices révoltée par les lithographies de Valéry, ou d'un bibliophile en quête d'une édition rare et luxueuse, dont on lui aurait dit que l'amante d' « un de nos plus grands écrivains »<sup>710</sup> serait en possession – même sous une identité factice, Valéry ne ménage pas son propre « los ».

Betocchi, lui, entre en discussion avec le poète de la Fontaine-de-Vaucluse :

X

X

*"Nulla al mond'è che non possano i versi",  
io leggo, e mi ferisce quell'incanto  
del poeta d'amore, e sento quanto  
della lettura in memoria va a perdersi.*

Il n'est rien au monde que ne puissent les vers,  
lis-je, et ce charme me blesse  
du poète de l'amour, et j'entends combien  
de la lecture en mémoire va se perdre.

*Vedo Venezia, e le sue calli torte  
e nel nostro segreto l'aspettarti  
dov'era un tutto, insieme con l'amarti,  
l'amarne i muri, i rivi, i luoghi a sorte*

Je vois Venise, et ses calli tordues  
et dans notre secret l'attente de toi  
là où il n'y avait qu'un tout, ensemble pour t'aimer,  
l'aimer dans les murs, les rives et les lieux tels

*scelti nell'ombra delle case, all'ore  
che attendevo con ansia, nei bei giorni  
che furono! or benedico l'acre*

qu'on les choisissait dans l'ombre des maisons, à l'heure  
où j'attendais anxieux, dans ces beaux jours  
qui furent! Maintenant je bénis l'âtre

*impazienza di quei momenti, in macre  
vigilie senza te, che se non torni  
ad apparirmi, a me tornan quell'ore*

impatience de ces moments, de veilles  
émaciées sans toi, qui, si tu ne surgis  
pour m'apparaître, laisse surgir à moi ces heures

*d'attesa, e i muri, e i rivi e i lor contorni.*

d'attente, et ces murs, et ces rives et leurs contours.<sup>711</sup>

<sup>709</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.138.

<sup>710</sup> Paul VALÉRY, *Lettres à Jean Voilier*, p.40.

<sup>711</sup> Carlo BETOCCHI, *Tutte le poesie*, p. 545 (traduction personnelle).

Le vers sur lequel s'ouvre ce sonnet est un extrait d'une sextine du *Canzoniere*, « Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura » (CCXXXIX, v.28), et est originellement « Nulla al mondo è che non possano i versi »<sup>712</sup> : ici, dans la dynamique betocchienne du sonnet qui consiste à ouvrir la parole sur un doute, l'assertion pétrarquienne de pouvoir poétique ne suscite pas une assurance, mais une blessure initiale. L'absence amoureuse, chez Betocchi, devient ensuite plutôt l'attente, et aboutit à la fin du sonnet à l'espoir heureux, ou tout du moins à l'attente elle-même, en tant que lien avec les *calli* vénitienes, harmonie avec un « tutto » ; tout l'opposé des sonnets de Caproni, que Betocchi a édité plus tôt durant la guerre.

Ici, la forme intrigue, avec son vers supplémentaire : c'est comme si l'attente aboutissait à une surprise, et la séquence se clôt sur une montée difficile mais possible, et future, jusqu'à un « talamo d'amore », un lit nuptial. Dans ses recueils, moins structurés que la séquence betocchienne, et traversés par une passion davantage heurtée – et qui s'achève en 1945 – Paul Valéry ne peut abonder à une telle résolution heureuse. Dans une lettre de 1943, le poète compare sa « maladie » amoureuse à Dante ou au *Canzoniere* :

*Cette maladie ne pourrait être guérie que par la conviction d'être partagée, ou symétriquement existante.*

*Elle céderait à son image.*

*– Cette idée que j'ai de mon tourment, est belle. Je m'en aperçois tout à coup. L'époque ne serait pas ignoble, ma vie moins bêtement façonnée, la tienne moins éparse et harcelée – il en sortirait une œuvre – de celles qui font monument dans une Littérature. Il n'existe dans la nôtre rien d'analogue à la Vita Nuova, ni au recueil de Pétrarque.<sup>713</sup>*

Il est notable que chez Valéry, en particulier, la lyrique amoureuse, jusque dans son ambition extrême et contrariée à la fois, est liée à un usage du sonnet coupé d'un monde rejeté, d'une « époque (...) ignoble ». Dès lors, lorsque la passion connaît des heurts, ce dégageant pousse le sonnet, forme réflexive, jusqu'à un autotélisme assumé, et thématique, visible dans les poèmes de *Corona*, où la dynamique amoureuse est bien moins heureuse que dans les « Sonnets à Jean Voilier » :

---

<sup>712</sup> « Il n'est rien au monde que ne puissent les chants », traduction Pierre BLANC, dans PETRARQUE. *Canzoniere, Le Chansonnier* (1988). Paris, Garnier, 2004, pp386-387.

<sup>713</sup> Paul VALÉRY, *Lettres à Jean Voilier*, p.346.

## Sonnet

*À la vitre d'hiver que voile mon haleine  
Mon front brûlant demande un glacial appui  
Et tout mon corps pensif aux paresseuses de laine  
S'abandonne au ciel vide où vivre n'est qu'ennui.*

*Sous son faible soleil, je vois fondre AUJOURD'HUI  
Déjà dans la pâleur d'une époque lointaine  
Tant je sens que je suis vers ma perte certaine  
Le Temps, le sang des jours, qui de mon âme fuit.*

*Pensez, tout ce qui soit ... Seul, mon silence existe ;  
Jusqu'au fond de mon cœur je le veux soutenir,  
Et muet, peindre en moi la mort d'un souvenir.*

*Amour est le secret de cette forme triste,  
L'absence habite l'ombre où je n'attends plus rien  
Que l'ample effacement des choses par le mien.<sup>714</sup>*

Ce très beau sonnet d'un vieil homme qui attend la mort, aux deux derniers vers, joue sur les motifs élémentaires du feu et de la glace, dont Céline Sabbagh propose<sup>715</sup> que le contraste serve à accentuer la désolation de l'individualité lyrique prise entre ces deux pôles. Il faut pousser cette analyse plus avant : si C. Sabbagh démontre bien que dans l'œuvre de Valéry ces extrêmes renvoient aux élans de l'âme, ici le « je » lyrique cesse au contraire de brûler sous leur effet, mais s'anéantit au contraire à mesure que progresse le sonnet : le corps disparaît petit à petit au premier quatrain, suivi de l'être au présent dans le second ; la parole est remplacée par le « silence » au premier tercet typographique, qui correspond à l'oubli de ce passé (« la mort d'un souvenir ») qui subsistait encore à la strophe précédente, tandis que les derniers vers concluent le sonnet sur un appel nihiliste à l'« effacement » du monde que provoque celui du « je » lyrique.

Ce motif narcissique d'un objet regardé n'existant qu'au travers du regard est assumé et thématiqué par Valéry dès le premier poème du recueil, qui est également un sonnet :

---

<sup>714</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.40.

<sup>715</sup> Céline SABBAGH, « Le frais et le brûlant : bipolarité, érotisme et conscience de soi chez Paul Valéry », dans *Littérature*, vol.56, n°4, 1984, p.94.

*Sonnet à Narcissa*

*Ô de tes mains saisi, fraîches comme des fleurs  
Mon front ne songe plus de toute autre couronne ;  
Cette lucidité que l'amour environne  
Se trouble d'ombre tendre à la source des pleurs.*

*Respirant de ton sein la profonde chaleur,  
Tant de bonheur abonde au cœur qui s'abandonne,  
Qu'au prix du doux destin que ton regard m'ordonne  
La gloire ne m'est plus qu'un étrange malheur.*

*Je laisse évanouir mes volontés savantes ;  
Mon vrai trésor me luit dans les éclairs soyeux  
De tes riches regards aux lumières vivantes !*

*Ce que tu sens pour moi je l'adore en tes yeux.  
O baise entre tes mains, fermant mon diadème  
Du rubis d'un baiser, baise le front qui t'aime !<sup>716</sup>*

Ce sonnet qui annonce déjà le motif de la couronne, présent dans la section « Coronilla » qui contient les sonnets à Jean Voilier, présente dès l'ouverture le retrait du monde d'un poète qui renonce à sa « gloire », effectivement ternie dans les faits par sa déchéance du poste de secrétaire de l'Académie Française suite à son éloge funèbre de Bergson, juif ; ce qui fait la réputation du poète, ses « volontés savantes », sont également abandonnées, au prix de l'adoration de l'être aimé, dont l'étreinte des « mains (...) fraîches comme des fleurs » supplante « toute autre couronne ». Ces sacrifices paraissent évidemment plus cruels avec le recul : Jean Voilier, amante de nombreux hommes de lettres et dont l'amour pour un homme célèbre et de quarante ans plus âgé est douteux, quitte Valéry peu avant sa mort et après lui avoir préféré – devant lui – Robert Denoël. Il est tentant d'attribuer à lui-même les sentiments que prête le poète à la « Narcissa » aimée, à la fin du sonnet.

Chez un Valéry venu à la poésie par la figure de Narcisse (le sonnet « Narcisse parle », composé suite à une visite au jardin botanique de Montpellier en 1890) et hanté depuis par elle – durant la Seconde Guerre mondiale, il compose un livret d'opéra pour Germain Taillefer, qu'il renomme « Cantate à Narcisse » – le simple choix de ce nom renforce cette hypothèse : ces poèmes ne sont pas ceux d'un amour rendu par autrui, mais uniquement ceux dont le poète pressent, voire même fait subtilement ressentir, qu'il les fantasme ou les

---

<sup>716</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.13.

crée lui-même. La féminisation en « Narcissa » fait de la Narcisse féminine le reflet du Narcisse féminin, c'est-à-dire la déréalise encore.

Le sonnet, retour formel sur le mythe qui lui a ouvert les portes de la poésie, constitue un lieu de choix pour cette spécularité, et l'un de ceux qui ouvrent le recueil trahit cette dimension narcissique et fantasmatique de l'amour chanté par Valéry :

*Sans toi, pensant à toi, quand j'ai perdu le jour,  
Tu me viens dans la nuit, échappée à toi-même,  
Tu t'évades en moi, chère Âme de l'amour,  
Ombre toute fidèle au seul songe que j'aime.*

*Quand l'éveil me relève, ô mon premier émoi,  
Je te forme et te vois, je prends ce noble torse,  
Temple où j'adore un cœur qui serait tout à moi  
S'il pouvait dans le mien puiser toute sa force.*

*Oh...Veuille, ma Beauté, veuille ce que je veux :  
Ce que je te redis en flattant tes cheveux  
Par le simple retour d'une même caresse :*

*Nulle voix ne saurait te faire entendre mieux  
Le mystère et le sens de toute ma tendresse :  
Un échange sans fin des âmes de nos yeux.<sup>717</sup>*

On distingue ici un renfermement constant du « je » sur lui-même, qui ne s'adresse pas à un être effectivement aimé, mais à l'idée qu'il s'en fait : à moins de considérer que la périphrase ne vaut qu'en tant qu'ornement chez ce maître du langage, il est impossible de ne pas lire dans les adresses « Âme de l'amour » et « ô mon premier émoi » des expressions respectivement de l'abstraction, et du narcissisme du « je » lyrique, qui ne s'intéresse guère à une personne aimée, mais simplement à ce que lui-même ressent.

Il n'y a guère ici d'amour, mais de la projection : la majuscule à « ma Beauté » indique que la caractérisation de la deuxième personne relève de l'esthétique, du regard du « je », qui se lie explicitement à elle au moyen d'une démarche de création de l'imagination : « Je te forme et te vois ». Ce mouvement du deuxième quatrain répond à son inverse, au premier, où c'est l'aimée qui « s'évade » dans le poète : les deux, toutefois, correspondent à la même situation : l'autre n'existe que dans l'intériorité du « je ». Le jeu de miroirs aboutit, dans l'ombre du thème de Narcisse, qu'à un regard sur soi-même. Ce mouvement n'est nulle

---

<sup>717</sup> Paul VALÉRY, *Corona et Coronilla*, p.31.

part plus visible qu'à la fin du huitain : l'autre est comparée à un « temple » où le « je » l'adore, et rêve de le posséder, ce qui ne serait possible qu'à la condition que cet autre soit animée de la même intensité que celle qui habite le « je ». Nulle part il n'est question d'une réciprocité réelle, et le conditionnel marque bien l'impossibilité du retour du désir.

La symétrie entre les amants, au sizain, relève pareillement de la projection de l'intériorité lyrique sur une partenaire abstraite : le souhait, « veuille ce que je veux », plutôt qu'un ordre, déréalise la possibilité d'un « échange » final que le sonnet souhaite paradoxalement « sans fin », et qui n'est pas effectivement présent, mais que le poète se propose simplement de « faire entendre » : il est ici question de dire l'amour, et non d'aimer.

Ainsi, le désengagement du monde sur l'intériorité lyrique se fait cruel, dans ces poèmes d'un amour univoque, voire narcissique. Valéry choisit un angle bien amer pour ses sonnets d'amour impossible, tant le jeu narcissique du reflet ne renvoie qu'au néant d'un « je » qui rêve de s'accomplir en l'autre, mais doit s'effacer, faute de retour. Les poèmes de *Corona*, mode majeur, sont bien plus graves que les fantaisies amoureuses des « Sonnets à Jean Voilier », mode mineur : le poète y thématise son propre anéantissement, et le fait que le plus sombre des sonnets cités, le « Sonnet » (« À la vitre d'hiver que voile mon haleine... ») sans titre, clôture cette section indique bien la part de désespoir qui habite un poète se renfermant sur lui-même.

Valéry n'est pourtant pas étranger aux préoccupations politiques ou morales qui font surface dans la littérature française des années de guerre : il illustre ainsi de ses croquis au fusain *Ville ouverte*, court roman de Jean Voilier, qui paraît en 1942 et se déroule durant la déréliction des codes sociaux au moment de l'effondrement français. Surtout, dans son travail sur la figure de Faust apparaît le spectre de l'Europe déchirée, qu'il observe depuis la Première Guerre mondiale : c'est donc que le sonnet constitue le pan de son œuvre qui se retranche du monde. Sans doute l'amour, *via* l'exemple pétrarquiste, justifie-t-il ce choix ; la virtuosité de la forme, ses jeux de symétrie incitant à recourir à nouveau à la figure de Narcisse jouent également, dans le choix de poèmes à la fois pléthoriques, et si entièrement dégagés, qu'ils font songer au néant sans cesse répété des miroirs placés en vis-à-vis.

Pour des raisons tout à fait différentes donc, mais avec des parcours comparables, deux poètes institutionnels autant que virtuoses ont recours au sonnet amoureux pour s'extraire de la guerre. Il est notable qu'aucun des deux n'ait publié de leur vivant ce pan de leur œuvre : si les circonstances biographiques particulières de la relation entre Voilier et un

Valéry à qui peu de temps reste à vivre suffisent à l'expliquer dans le cas de *Corona* et *Coronilla*, pour Betocchi, auteur d'une œuvre prolongée dans la seconde moitié du siècle, ce choix interroge, et il n'est possible que de proposer des hypothèses. Le simple titre de ce cycle de sonnets amoureux situe le Betocchi des temps de guerre dans une référence très nette à la tradition du sonnet renaissant, pétrarquien et pétrarquiste ; Luigina Stefani propose<sup>718</sup> qu'il s'agisse d'un cheminement parallèle dans l'œuvre d'un Betocchi déterminé depuis 1938 à abandonner une poésie idéaliste pour « *gettarsi a capofitto nell'opposto, nel contenuto umano, nella turpe lotta col contenuto umano imminente* »<sup>719</sup>.

Luigina Stefani suggère que les « *Sonetti d'Amore a Emilia...* » constituent ainsi un « *micro-canzoniere domestico* »<sup>720</sup>, une réconciliation entre réel et idéalisme, qui peut-être apparaît palinodique, dans un paysage littéraire italien divisé par la cristallisation politique engendrée par l'essor du communisme. En tout cas, il semble évident que cette séquence relève d'une intimité qui l'a factuellement peu disposée à la publication, aux yeux de Betocchi ; sans doute le peu d'usage du sonnet jusqu'aux années 1980, limité à l'intime, voire honteux – on pense aux sonnets, intimes eux aussi, que Pasolini dédié à Ninetto Davoli dans *L'Hobby del sonetto* – explique-t-il cette continuation souterraine de la forme, comme le propose<sup>721</sup> Giovanni Commare à propos de Betocchi et Pasolini.

De manière comparable, quoique plus réduite, un poète majeur comme Mario Luzi emploie le sonnet dans un optique dégagée durant la Seconde Guerre mondiale : le sonnet y sert de miroir au « je » poétique, mais le paysage extérieur y tient bien plus d'importance que chez Valéry, qui l'occulte entièrement, alors que Luzi en fait le sujet de son sonnet, « *Città lombardà* », paru dans *Avvento notturno* en 1940 :

---

<sup>718</sup> Luigina STEFANI, « *La Bilioteca e l'officina* », *Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990, p.66.

<sup>719</sup> BETOCCHI, Carlo. *Quaderno*, 1938, f.65, cité par Luigina STEFANI, « *La Bilioteca e l'officina* », p.66 (« se jeter tête baissée dans le contraire, dans le contenu humain, dans la lutte vile avec l'urgence du contenu humain », traduction personnelle).

<sup>720</sup> Luigina STEFANI, « *La Bilioteca e l'officina* », p.66.

<sup>721</sup> Giovanni COMMARE, « *Le sonnet italien au XX<sup>e</sup> siècle : mort et résurrection.* », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, dir. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006, pp329-330.

*Città lombarda*

*Chiara città che affondi in uno specchio,  
questo al di là dell'anima che muore  
in ogni gesto il gelido apparecchio  
delle tue mura accende e le tue gore.*

*E che altro rimane che il dolore  
non rendesse imperfetto? Nel rispecchio  
degli opali pesanti indugia il vecchio  
orror della mia vita a malincuore*

*dietro eterni cristalli occhi di mica  
irraggiano una funebre interezza,  
dalle pallide arene e dall'ortica*

*la notte esulta, erosa dalla brezza  
pencilante una luna si districa  
dai vetrici, né il tuo gelo si spezza.*

Ville lombarde

Claire ville qui sombres dans un miroir,  
cet au-delà de l'âme qui meurt,  
dans chaque geste le glacial appareil  
de tes murs l'enflamme, et tes canaux.

Et que reste-t-il d'autre, que la douleur  
n'ait pas rendu parfait ? Dans le reflet  
des opales pesantes hésite la vieille  
horreur de ma vie, à contrecœur

derrière d'éternels cristaux des yeux de mica  
rayonnent d'une funèbre intégrité,  
montant des sables livides et de l'ortie

la nuit exulte, érodée par la brise  
vacillante une lune se dégage des saules,  
et ton gel ne se brise pas.<sup>722</sup>

Luzi, qui vit à Parme en 1939, l'année où il compose ce sonnet, s'inscrit dans la tendance hermétique qui domine la poésie italienne de l'entre-deux-guerres. Ici, le sonnet n'évoque que des événements personnels : l'« orror » n'est pas comme chez Montale cosmique, mais raccordée à un lyrisme intime, « della mia vita ». Dès le premier vers, la ville est vue au travers d'un miroir, qui est celui qui renvoie au poète le reflet de son paysage mental : celui-ci est bien placé sous le signe de la mort, dans son entièreté funèbre au v.10, et de la friche, des orties au v.12. Là où l'« haleine », le souffle poétique réduit à son expression la plus minime, empêche de voir le monde chez Valéry, ici le motif de la transparence remplace celui de l'opacification : le monde passe, déformé mais visible, à travers les « eterni cristalli », et même les « occhi di mica », tant ce minéral peut être transparent aussi bien qu'opaque ou réfléchissant.

Luzi ne refuse pas comme Valéry de voir l'hiver au-dehors, mais au contraire peint un tableau de la ville lombarde qui ressemble à bien des égards à ceux que dresse Montale ; toutefois, chez le futur prix Nobel, l'angoisse qui traverse la ville ennuitée est uniquement liée à l'intériorité du « je » lyrique, et ne comporte aucune mention des bombardements – qui n'ont pas encore touché l'Italie – et l'adresse n'est pas à une aimée hypothétique, mais à la ville elle-même, réduite au premier quatrain à un geste architectural.

<sup>722</sup> LUZI, Mario. *Avvento Notturmo* (1940), dans *L'Opera Poetica*. Milan, Mondadori, 1998, p.53 (traduction Jean-Yves MASSON, *La barque suivi de Avènement nocturne*. Paris, La Différence, 1991, p.95).



Ce sonnet présente donc un état du sonnet italien, en ce qu'il est proche de ce que Montale ou Caproni en feront dans les mois et les années suivantes, présentant un paysage allégorique d'un aveuglement du monde et traversé d'enjambements, encore discrets ici comparés à ceux de ces deux autres poètes, et de longues phrases – la dernière s'étend sur huit vers et demi. Toutefois, il se trouve encore dégagé de la situation historique, pour se concentrer sur un trouble de l'intériorité exprimé dans le sillage de l'hermétisme de l'entre-deux-guerres.

D'un point de vue formel, non seulement les enjambements sont plus timides que chez Caproni, qui systématise la disjonction entre l'adjectif qualificatif et le nom, que l'on voit ici aux vers 7-8 et 12-13, mais Luzi maintient les strophes typographiques du sonnet, en dépit du mouvement syntaxique qu'il lui imprime.

La guerre n'est pas absente de la pensée de Luzi pour autant ; en 1990, le poète confie<sup>723</sup> à son traducteur français qu'*Avvento notturno* consiste en un resserrement de la parole poétique au sein de formes rigoureuses, tentative de canaliser un esprit rendu effrayé et incertain par l'accélération dramatique de l'Histoire au moyen d'une forme, ce qui cause une friction. Ce coup unique des années de guerre doit donc se voir comme une expérience, révélatrice des potentialités du sonnet révélées ou suscitées par la guerre, mais qui ici ne connaît pas de suite, à l'inverse de la recherche plus systématique de Caproni. Le sonnet dégagé de l'hermétique Luzi, centré sur l'intériorité lyrique, rejoint donc des tendances de fond de rapport à l'ordre et au désordre, sans nier le contexte historique, mais sans que celui-ci n'apparaisse dans le poème même. Dans « Europa », pièce du recueil où Luzi traite le plus directement de la situation politique et spirituelle du continent déchiré, la souffrance est pareillement évoquée à l'aune resserrée du « je » lyrique.

Luzi abandonne ensuite tout à fait la forme : plutôt que d'y voir le recours au sonnet en temps de crise, notable chez Cassou, Desnos ou Schneider d'un point de vue politique ou Caproni, Montale, Barker ou Betocchi d'un point de vue intime, il faut sans doute l'interpréter à l'aune d'un entraînement poétique : le poète italien, qui avant-guerre traduit un sonnet de Ronsard dans *La Barca*, emploie la forme du sonnet afin d'en explorer les possibilités, mais ce recours n'est que ponctuel, comme chez le jeune Jaccottet qui compose quelques sonnets à la fin des années 1940, avant de se détourner de la forme.

---

<sup>723</sup> « Cinq questions à Mario Luzi », dans Mario Luzi, *La barque suivi de Avènement nocturne*, pp9-11.

En France, le refus emblématique des poètes du groupe dit École de Rochefort de traiter de la guerre, alors même que la revue qui porte ce nom naît durant le conflit mondial, représente cet insularisme qui n'est donc certainement pas limité à l'Angleterre.

Dans le premier recueil des *Cahiers de l'École de Rochefort*, qui rassemble les plaquettes publiées en 1941, on ne trouve qu'un seul sonnet, de Luc Bérumont, dans la séquence « Epinal, me voici ! » :

*Flûte*

*Blanc des neiges, blanche bergère  
Neige blanche, berger de bois  
Tes moutons, leur mousse légère  
Fonte neige, moutons des bois.*

*Le troupeau joue le blanc des plaines  
Le berger joue vert sur l'hiver  
Et se perdent les neige-laines  
Sur la piste prise à l'envers.*

*Voici les mouches de la neige  
Les lessives carrées des draps  
Filins et toiles d'un manège  
Dont l'hiver bleu tourne le mât.*

*S'en iront ces cristaux, bergère  
Passe neige, fonde la terre.<sup>724</sup>*

Le titre de la séquence évoque la vignette d'Épinal, au même titre que les paysages anglais de Sassoon ; Jean-Yves Debreuille a raison de souligner<sup>725</sup> le caractère humoristique de cet intitulé, qui illustre le double fonctionnement de la poésie du jeune Bérumont. D'un côté, il y a un enthousiasme si vif à épouser les clichés, qu'il en devient suspect : mentionner à ce point une France rurale, pour ce poète alors parisien, et revendiquer l'imagerie naïve semble pencher du côté de la satire de la ligne vichyste, interprétation renforcée par la similarité du titre avec l'hymne national vichyste ; d'un autre point de vue, les rappels martiaux disséminés çà et là dans la séquence – le souvenir de la guerre de 1914-18, la robe de l'enfant de chœur rappelant une tâche de sang et l'invocation parodique au « Sergent Bon Dieu » du « Berger noir » – laissent penser que l'imagerie rurale sert de dissimulation à un traitement poétique de la violence, qui s'est infiltrée dans la vie quotidienne française.

<sup>724</sup> BERIMONT, Luc. *Épinal, me voici...* Paris, Cahiers de l'École de Rochefort / René Debresse, 1941, p.7.

<sup>725</sup> Jean-Yves DEBREUILLE, dans LUC BERIMONT, *Poésies complètes*, vol. I, p.34.

Cette double dynamique s'entend jusque dans la ville d'Épinal, qui évoque à la fois les vignettes et les Vosges qu'était censée protéger la ligne Maginot, ce qui suggère une fois encore que l'insularité ici n'est que façade : dans ce sonnet de type élisabéthain, le caractère éphémère de toute beauté résonne à l'aune du traumatisme de la défaite.

La forme même du sonnet subit cette dynamique double, puisque la répétition des mots (« neige », « blanc-he », « berger-ère »...) et les effets de rime interne ou de paronymie (« vert sur l'hiver », « piste prise »...) tire le sonnet vers la comptine, y affaiblit les bornes du vers qui permettent la reconnaissance à l'oreille de la forme, en même temps que le distique final permet d'assener une conclusion étrange, qui semble un lointain écho d'une méditation baroque sur le passage du temps. Celle-ci est élargie à la terre elle-même : il est étonnant que cela soit elle qui « fonde », et non la neige qui la recouvre, et cette porosité peut s'apparenter soit à une hypallage classique, soit à un des glissements sémantiques qui caractérisent couramment la poésie depuis le surréalisme.

Il est notable que le sonnet, dans son visage le plus traditionnel, puisse être interprété à l'aune de la guerre : c'est ce que la dynamique Aragon-Seghers, qui durant l'Occupation joue sur ces niveaux d'interprétation qu'ils nomment contrebande, opère avec Saint-Pol-Roux, dans le numéro 2 de *Poésie 41*. On y trouve<sup>726</sup> en effet la reproduction d'un sonnet manuscrit et autographe de Saint-Pol-Roux, assassiné en 1939 par un soldat allemand lorsque la Wehrmacht atteint le Finistère et pille sa maison de de Camaret. La publication posthume de cet « Hommage à Francis Jammes », daté du 15 novembre 1938, semble prendre en temps de guerre une dimension de résistance spirituelle plutôt qu'antimoderne :

A FRANCIS JAMMES

*Cygne précipité des neiges de Navarre  
Avec un chant d'amour au nid de marbre noir,  
Sois béni d'amender notre plaine barbare  
Où ton miracle va lever de l'aube au soir :*

*Cœur bleu qui chérissais la Rose du retable  
Angélisant la nef en feuilles d'Hasparren  
Et fêtais l'âne gris attiédissant l'étable  
Avant d'être le trône de Jérusalem,*

---

<sup>726</sup> *Poésie 41*, Villeneuve-lès-Avignon, n°2 (décembre 1940 – janvier 1941), p. 22.

*Vois, j'encense les fleurs de ta poésie blonde  
Aux divers yeux desquelles la beauté du monde  
Allait du Pic d'Ossau, frère, à Saint-Jean de Luz,*

*Mon front riche toujours du baiser d'avalanche  
En Paris que m'offrit ta fraternité blanche  
O toi pour qui Dieu règne entre deux angélus.*

*Camaret, 15 novembre 1938*

Le bref article d'Aragon qui suit, « Saint-Pol Roux ou l'espoir »<sup>727</sup>, dépeint le poète retiré dans le Finistère comme l'équivalent d'un Apollinaire ou d'un Machado, poètes dont la mort ponctuait la fin d'un conflit. Le poète communiste esquisse plusieurs axes pour relier le poète catholique à la situation du pays envahi.

Le premier d'entre eux consiste en une réflexion sur le vers : « on n'est pas près encore de reconnaître ce rôle obscur joué par le poète d'Anciennetés dans la refonte du vers français, de sa métrique étrange » (p.23). Dans la revue dont la première mouture, *Poètes casqués*, a publié « La rime en 1940 », l'hommage à Saint-Pol Roux prend un sens militant.

Un deuxième axe de récupération est l'évocation des poètes maudits : dans la lignée d'Apollinaire, Rimbaud ou Machado, Saint-Pol Roux est « un diamant noir » ou le père d'« images maudites », ignoré par les histoires littéraires (« manuels du genre Lanson, Doumic et Successeurs », et comme Apollinaire sa mort est remplie de mystérieux « symboles qu'on démêlera plus tard »).

Le troisième est plus personnellement lié à Aragon, pour qui, durant l'épreuve de la guerre, tout commence soudain à faire sens, y compris à l'aune de son parcours biographique : le poète raconte comment, laissé par la marine anglaise sur le rivage de Dunkerque et pensant sa dernière heure venue, se mit, ses assistants-brancardiers ayant commencé à chanter « Les filles de Camaret », à songer à la baie où vivait Saint-Pol Roux, et à l'hommage rendu par les surréalistes à la Closerie des Lilas en juillet 1925 – lui-même assez empreint de contradictions, pour ne pas dire de malentendus<sup>728</sup>. L'auteur du *Paysan de Paris* semble n'avoir pas tout à fait abandonné la notion de « hasard objectif ».

---

<sup>727</sup> ARAGON, « Saint-Pol Roux ou l'espoir », *Poésie* 41, Villeneuve-lès-Avignon, n°2 (décembre 1940 – janvier 1941), pp 23-24.

<sup>728</sup> voir à ce sujet Mikaël LUGAN, « Le Magnifique et les surréalistes : un malentendu poétique ? », dans *Saint-Pol Roux, passeur entre deux mondes*, dir. Marie-Josette LEHAN. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, mise en ligne le 23 septembre 2016, url : <http://books.openedition.org/pur/38193?lang=fr> (dernière consultation le 22 août 2017).

Enfin, mêlant ces trois pistes, Aragon conclut sur l'héritage d'espoir mêlé d'arrogance folle et de tragique que laisse ce poète capable de nommer sa fille Divine, et de sa vie « aux confins de la France et de l'Océan », comme s'il fallait à présent chercher la poésie dans les confins – confins de la Zone Libre, ou surtout de la clandestinité ou de l'exil.

La récupération d'un poète dégagé par un engagé est magistrale : à la faveur d'un incident biographique – tragique, mais contingent – l'insularité, ou dans le cas du poète finistérien la péninsularité, d'un sonnet de circonstances amicales et teinté de religion devient l'un des piliers martyrs de ce qu'Aragon conçoit comme la modernité poétique terrible de la guerre. La leçon qu'il cherche à faire passer ici est l'inverse de celle de Péret : là où l'exilé conçoit la poésie véritable comme acte intrinsèquement militant dans l'abstrait, le résistant cherche à démontrer que la poésie véritable la plus abstraite participe d'un militantisme concret.

Cette leçon peut se trouver de manière très inattendue dans l'autre camp, au prix d'un effort d'interprétation qui, s'il n'est pas indiscutable, prend tout son sens à l'aune du contexte. En effet, ce repli sur des *topoi* ruraux, et sur une forme d'académisme au sens large, peut tout à fait jouer dans le sens contraire à celui que visent, chacun à leur manière Bérumont ou Aragon : ainsi en témoignent les sonnets que l'on trouve dans l'anthologie de poésie contemporaine éditée par le latiniste Maurice Rat chez Garnier en 1943.

La préface de Maurice Rat donne clairement le ton de ce florilège – et ce simple mot sent déjà son XIX<sup>ème</sup> siècle. Commenant assez drôlement sur un double rejet du sectarisme et de l'académisme, le préfacier livre ensuite une profession de foi réactionnaire au possible. Il met en effet sur le même plan Maurras et Valéry, Toulet et Apollinaire ; exclut tout à fait le surréalisme de son anthologie – tout en concédant un certain intérêt des poèmes d'Aragon, Desnos, Éluard et Cocteau (sic), ce dernier en particulier – les trois premiers ne sont pas repris dans le *Florilège*. Le reste est à l'avenant : Apollinaire est épinglé pour son pédantisme, ses seules qualités reconnues sont « son goût de la brocante, son amour des trompe-l'œil et des blagues d'atelier »<sup>729</sup>, guère positives ; quant à la citation en passant de son cosmopolitisme prend une nuance repoussante dans le contexte de l'Occupation ; Max

---

<sup>729</sup> Maurice RAT, « Préface », dans *Florilège de poésie contemporaine*. Paris, Garnier, 1943, p. VIII.

Jacob ne compose que des « clowneries »<sup>730</sup> ; Breton, « le dernier ou l'un de nos derniers scolastiques, (...) ne brillait ni par la force ni par l'ingéniosité de ses concepts. »<sup>731</sup>

La présentation des auteurs est fortement liée à la notion de terroir, et celle-ci à l'idéologie nationaliste et ruraliste en vigueur sous Vichy : énumérant des poètes du *Florilège*, il les présente en rapport avec leur région d'origine, à laquelle ils doivent selon lui « presque toujours le meilleur d'eux-mêmes » ou « s'ils l'ont quittée, dont ils gardent au cœur le regret nostalgique »<sup>732</sup> :

*les Roussillonnais Pierre Camo et Carlos de Lazerme, le Poitevin Francis Eon, le Normand A.-P. Garnier, et encore Charles Forot et Louis Pize, poètes du Vivarais, les Languedociens Marc Laforgue et Jean Lebreau, Maurice-Pierre Boyé, chantre de l'Île-de-France, et le Rhôdanien Jacques Reynaud.*<sup>733</sup>

Certes, l'exode rural a depuis érodé cette conception très régionaliste de l'identité française ; la coïncidence avec l'importance vichyssoise de la ruralité et du retour à la terre n'en est pas moins significative. Il est même assez amusant de voir à quel point l'Histoire littéraire a invalidé les choix de Rat : des quelques poètes contemporains qu'il choisit, on n'a retenu que Marie Noël ; quant à Audiberti et Pierre Emmanuel, qu'il classe à corps défendant parmi les poètes actuels sans pour autant les faire figurer dans l'anthologie, ce sont eux qu'on a retenus, et réédités, et non Philippe Chabanaix, André Mary, portés aux nues, ou Vincent Muselli que Maurice Rat compare à Mallarmé, Saint-Amant, Moréas et Colletet *à la fois*.

En fait, Maurice Rat semble bloqué à l'époque de la querelle de la poésie pure, lui pour qui la poésie se divise encore entre d'un côté « les principaux tenants de cette poésie abstraite, intellectuelle et prétendue pure » défendue par Thierry Maulnier, et de l'autre « les meilleurs représentants de cette poésie "mêlée", concrète, de "sentiment" »<sup>734</sup>. Encore son appréhension de la poésie qu'il nomme « prétendument pure » est-elle bien partielle ; en témoigne la place égale qu'il accorde à des poètes tels que Paul Valéry, André Fontainas et François-Paul Alibert, dont il cite un vers dans sa préface, plutôt que de Valéry, et qui a le (rétrospectivement très ironique) mauvais goût d'être

*Ô substance de Pan résolue en pipeaux !*<sup>735</sup>

<sup>730</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p. VIII.

<sup>731</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p. VIII.

<sup>732</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p. VIII.

<sup>733</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, ppXVII-XVIII.

<sup>734</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p. II.

<sup>735</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p.XIII.

Et cette anthologie témoigne d'un refus stupéfiant de lier poésie et monde réel : rétrospectivement, il est osé, en 1943, d'écrire qu'il est erroné « de croire que les malheurs de la vie et les destins amers sont seuls dignes d'être chantés. »<sup>736</sup>

Quant aux poèmes, on y trouve nombre de sonnets, tous plus mineurs et académiques – omniprésence de la rime et du modèle français – les uns que les autres : quasi-omniprésence du modèle français – un sonnet, de Valéry, prend la forme élisabéthaine, et un ajoute un quinzième vers au sonnet – et omniprésence d'une rime traditionnelle, imageries de la pureté, de la flore et du paysage, persistance de l'allusion mythologique pré-apollinarienne... Les poètes de cette anthologie – Valéry et Cocteau mis à part – écrivent comme Charles Cros, au mieux, et souvent comme des disciples inférieurs de Coppée. Ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, que certains sonnets soient dignes d'intérêt en dépit de leur académisme – ceux de Léon Vérane, ou celui-ci d'Henry Charpentier par exemple :

#### *L'incantation*

*Ces jardins orgueilleux, l'ombre les décolore  
Qui de prés en vallons la lumière poursuit.  
L'azur noircit ; déjà le domaine de Flore  
S'éteint au souffle obscur de la magique nuit.*

*Apollon s'est enfui, dont les brillantes luttés  
Mêlaient sur les gazons ses feux avec les fleurs  
Et voici qu'on entend se lamenter les flûtes  
Qu'aux lisières du parc anime un fauve en pleurs.*

*A sa voix les sarments deviennent jambes torses,  
La lune qui s'élève insuffle une âme aux Forces,  
Un sein vivant se gonfle où tremblait un fruit mûr.*

*Et, parmi les frissons du feuillage nocturne,  
La danse bestiale, ardente et taciturne,  
Des démons et des dieux vacille sur mon mur.<sup>737</sup>*

Il faut noter que Charpentier est l'un des rares poètes académistes à voir l'un de ses sonnets publié<sup>738</sup> par Pierre Seghers, signe d'estime, ou tout du moins de notoriété, relative ; ici, la forme relativement classique – variante baudelairienne : huitain sur quatre rimes croisées, sizain à la Marot – n'empêche pas une méditation désenchantée sur la tombée

<sup>736</sup> Maurice RAT, *Florilège de poésie contemporaine*, p.XIX.

<sup>737</sup> *Florilège de poésie contemporaine*, p.62

<sup>738</sup> Il s'agit du sonnet « Le vert frêle, l'ardent espace insidieux... », paru dans *Poésie 1943*, n°12, p.18.

de la nuit, dont le tour métaphysique prend une connotation curieusement contemporaine : dans la nuit tombée sur l'Europe, chacun ne voit-il pas au quotidien la « danse bestiale, ardente et taciturne / Des démons et des dieux » ?

Au contraire, on se contente de reproduire ici deux des plus figés de ces sonnets, dont l'hilarante – malgré elle – « Exhortation à la servante » d'André Mary :

#### *Les routes*

*Quelle joie inconnue, et lourde ! me brisait  
Au rythme de vos palpitations légères,  
Du rouvre à la charmille, et du tremble aux fougères,  
Feuillages de Vouvent, de l'Orbrie et d'Auzay ?*

*Plus active et bientôt, de relais en relais,  
Mieux dénouée aux souffles graves de ces terres,  
Vivante ! et mieux soumise aux lois élémentaires,  
Vous me parliez enfin comme je le voulais,*

*De route en route plus ouverte, âme trop pleine,  
Vers l'orage de juin qui montait de la plaine  
Vous élevez vos bras tout frissonnants et purs ;*

*Et quand, après les pins levés comme des lances,  
Les eaux de Fontenay battirent les vieux murs,  
J'ai reçu longuement l'aveu de vos silences.<sup>739</sup>*

#### *Exhortation à la servante*

*Servante, donne-nous la vieille argenterie  
Où rien entrelacés les chiffres des aïeux,  
Prends la vaisselle peinte, et, pour ravir les yeux,  
Ce noble saladier que la rose histoire.*

*Ce n'est pas tout. Je veux que dans notre frairie  
Tu traites mes amis comme des demi-dieux,  
Que tout ce que produit le pays giboyeux  
Paraisse sur ma table embaumée et fleurie.*

*Que non loin du Corton et du vieux Montrachet,  
L'écrevisse en buisson, près d'un large brochet  
Et d'un paon revêtu, rougeoyante, s'attroupe,*

*Et qu'enfin le champagne, un des moins roturiers,  
Ruisselle à flots, non pas dans la banale coupe,  
Mais dans la flûte, honneur de nos anciens verriers.<sup>740</sup>*

<sup>739</sup> *Florilège de poésie contemporaine*, pp88-89.

<sup>740</sup> *Florilège de poésie contemporaine*, pp170-171.



Dans le premier, pas de méditation réelle sur la nature, mais une simple évocation du terroir – qui fournit ce que consomme le poète du second sonnet – et des noms de trois villages vendéens en ce qu'ils constituent un cadre où s'inscrit le « je » lyrique. Ce dispositif hérité du romantisme est ici restreint à une communion de l'homme avec son terroir : on n'est pas loin du dogme littéraire du *Blut und Boden*, ou au moins de la célèbre phrase prononcée par Philippe Pétain selon laquelle la terre ne mentirait pas.

Ici, le thème la vie rurale, idéalisée en rapport d'un poète oisif à la nature – il n'est pas question de travaux agricoles – constitue un exemple de l'importance épistémologique de la datation : un tel sonnet datant de n'importe quand en-dehors de la Seconde Guerre mondiale serait anodin ; dans le contexte de la Révolution Nationale, et quelles que soient l'ambition et les convictions de son auteur, il abonde à l'esthétique générale, si ce n'est au projet culturel, promue par Vichy.

Quant au second poème, d'André Mary, outre qu'il s'ancre également dans cette énumération de produits du terroir et d'artisanat français qui dresse un éloge suspect des traditions régionales françaises, il est remarquable en un temps de privations et de restrictions. Bien évidemment, celles-ci sont bien plus fortes dans les villes qu'en zone rurale, la production agricole n'était que très fragmentairement contrôlée par les autorités locales ; néanmoins, il n'est guère ici question du produit de son propre labeur, culture ou chasse, mais d'un repas aux tonalités aristocratiques : une telle abondance de mets luxueux – paon, écrevisse, brochet – dans une vaisselle ancienne et précieuse aux « armes des aïeux », et arrosée de vins fins, a de quoi détonner, dans le cadre de la guerre.

Il ne s'agit pas ici de porter un jugement moral sur ces poètes, qui ont probablement composé ces poèmes avant 1939, ni de soutenir comme les partisans les plus acharnés de l'engagement qu'une esthétique de la tour d'ivoire constitue en soi une trahison à sa nation en guerre<sup>741</sup>, mais de souligner que le choix éditorial consistant à les mettre en avant, dans un florilège de poésie qualifiée en 1943 de « contemporaine », dépasse le simple académisme ou la réaction, pour relever au mieux de l'escapisme, au pire de la volonté d'aveugler le lectorat. Régionalisme et aristocratie, aspects respectivement de la culture et

---

<sup>741</sup> C'est cette prétention que le pourtant très patriote Evelyn Waugh ridiculise dans le dénouement tragico-comique, grotesque et amer à la fois de *Put out more flags*, son roman de 1942, à la fin duquel l'anti-héros aristocrate Basil Seal obtient de l'avancement au sein des services secrets piégeant un ami, éditeur d'une revue prônant – non sans polémique – le dégagement littéraire, *The Ivory Tower*, en le faisant passer pour fasciste.

du sonnet que le contexte de la guerre rend les plus tendancieux, confluent ici : dans son usage insulaire, la forme contient un potentiel fortement réactionnaire, à l'opposé des usages de Cassou, Desnos, Caproni ou Hagelstange, et qui s'actualise en pleine guerre avec des implications sinistres.

En France en particulier, la prétention à l'isolement est particulièrement suspecte. Gisèle Sapiro a brillamment analysé la position de la *NrF* de Drieu, montrant que derrière la défense d'une ligne esthétique de « l'art pour l'art » et le refus d'adhérer à un ligne moraliste prônée par Vichy se trouvait en fait une stratégie collaborationniste, visant à passer sous silence les épurations d'une part, et à normaliser le paysage littéraire de l'autre – c'est la raison pour laquelle la revue cherche à publier Valéry – de manière à faire accepter et à légitimer la défaite.<sup>742</sup>

---

<sup>742</sup> SAPIRO, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (1999). Paris, Fayard, 2011, pp404-407.

### III – 3. 4. Le sonnet engagé, entre contre-propagande et propagande

Bien entendu, dans une guerre où la propagande joue un rôle majeur – en particulier interne, à destination des populations que chaque camp cherche à investir davantage dans l'effort de guerre et le soutien au régime en place, ou externe, destiné à détourner de celui-ci – le sonnet engagé tend à s'approcher de celle-ci : la différence tend dans certains cas à s'estomper, entre la lutte poétique contre les paroles creuses de la rhétorique et l'inféodation de la poésie à celle-ci.

En France, le sonnet s'intègre dans la récupération de la poésie de la Résistance par les vainqueurs de 1944, au premier rang desquels Charles de Gaulle. Une borne acceptable qui marque la fin de l'ère de la guerre, et le début du travail de reconnaissance – et les manœuvres de promotion, de récupération, d'officialisation – qui est effectué sur le corpus est la soirée de gala, donnée le 27 octobre 1944 à la Comédie Française qui, fermée depuis le 20 juillet rouvre pour l'occasion d'une soirée de lectures, données au bénéfice des blessés, veuves et orphelins des F.F.I. En présence du Général de Gaulle et de sa famille, à la droite duquel siège Paul Valéry, et à la gauche Capitant, ministre de l'Éducation nationale du gouvernement provisoire, dans une loge partagée avec Duhamel et Schlumberger, cette soirée représente bien la récupération officielle qui s'opère autour de la poésie de la Résistance, en particulier dans la perspective de réécriture par de Gaulle de la Résistance, qui s'appuie sur l'image de Résistants tous placés sous son égide, quels qu'aient été leurs orientations politiques.

Ce mouvement, qui culminera – d'un point de vue littéraire – avec le discours prononcé par Malraux à l'occasion de l'entrée des cendres présumées de Jean Moulin au Panthéon, commence ce soir d'octobre 44. En effet, dès la présentation liminaire, écrite par François Mauriac – figure s'il en est du ralliement à de Gaulle – et lue par Jean Martinelli, le ton est donné : Mauriac loue de Gaulle en tant que facteur d'unité, qu'il annonce dans le martyre des Français de différentes classes sociales ou idéologies. De manière plus intéressante, Aragon, dans son compte-rendu pour *Ce soir*, daté du 28 octobre, rappelle que les lettres écrites par les résistants Decour et Pironneau – l'un catholique, l'autre communiste – étaient également émouvantes, ce qui n'est guère étonnant chez l'auteur de « la Rose et le Réséda » ; plus surprenant, le poète, initialement dubitatif quant à l'enthousiasme et

l'atmosphère d'unité nationale qui ont caractérisé la soirée, abandonne en cours d'article son scepticisme :

*Comme on voudrait croire que cela est arrivé, cette union au plus élevé de l'homme, des hommes qui furent si longtemps divisés, séparés... Comme on voudrait croire que c'est arrivé, la France...*

*Eh ! bien oui, c'était là la signification profonde de cette soirée. La France. La France qui s'est retrouvée dans ses meilleurs fils : ceux qui ont donné leur sang pour elle, la France qui, elle aussi, a chanté dans les supplices, et qui paraît devant le monde entier unie, unie, unie... Et ceux d'entre ses enfants dont la voix sait la traduire parlent pour elle, et pour elle trouvent à nouveau des chants qui s'ajoutent à ces chants anciens qui ont fait sa grandeur.<sup>743</sup>*

Le conditionnel cède la place à l'assertion, le poète retrouve son entrain politique – celui de « la Rime en 1940 » ou de *la Diane française*. Aragon, dont le *Musée Grévin* est alors sur le point d'être réédité (il le sera le 30 octobre), semble avoir intérêt à défendre cette soirée, qui lui a laissé une place certaine : deux de ses œuvres ont été lues : un extrait de la septième section du *Musée Grévin*, justement, et la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », à laquelle il fait assez peu subtilement allusion dans cet article en en reprenant la proposition relative pour l'appliquer ce coup-ci à « la France » entière. Ce faisant, il opère sur le terrain poétique la même manœuvre que de Gaulle sur le plan idéologique : se poser comme le point nodal de l'inspiration résistante. C'est d'ailleurs ce qu'il avait entamé plus tôt dans l'article de *Ce soir*, en présentant à son tour quelques poètes lus ce soir-là, et en les situant soit par rapport à lui, soit dans le prolongement du travail opéré par ses préfaces des recueils de clandestinité.

Il paraît indéniable que la soirée ait été un grand succès : selon les témoignages des journaux, y compris A. Warnod dans *l'Humanité* datée du 29 octobre, ou selon l'observation portée au registre de la Comédie Française (« est l'objet de chaleureuses acclamations »<sup>744</sup>), de Gaulle est longuement applaudi, et le gala semble avoir suscité émotion et effusion patriotique.

Toutefois, et assez significativement encore, pas de sonnet d'Aragon au programme du gala : c'est sur une ballade que le choix s'est porté. Jean-Louis Barrault y lit en revanche certains sonnets de Jean Cassou, absent – le poète est en rétablissement, gravement

---

<sup>743</sup> ARAGON. « Réouverture de la Comédie-Française avec les Poèmes de la Résistance », *Ce soir*, n°971, 29 octobre 1944, p.1.

<sup>744</sup> Registre journalier de la Comédie Française pour l'année 1944, Bibliothèque de la Comédie Française, Paris, p.301.

blessé lors de la libération de Toulouse. Interrogé par *Franc-Tireur* la veille, lors de la répétition générale, Mauriac, qui a participé au choix des poètes déclamés, semble valider le succès des formes fixes : disant s'être concentré sur le choix de textes propres à une existence scénique – et excluant par là des poèmes de Saint-John Perse – il déclare :

*J'ai alors remarqué que les vieilles formes : la ballade, le rondeau, le sonnet portaient plus sur le public*<sup>745</sup>

Néanmoins, il nuance immédiatement cette appréciation, en défendant « la France parle », de Claudel, « qui porte également d'une manière étonnante ».<sup>746</sup> Enfin, il resitue le succès de la poésie dans un cadre intellectuel et officiel, ce qui tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle le renouveau des formes fixes en général, et du sonnet en particulier, est à considérer avant tout dans l'optique d'une esthétique savante, voire hermétique :

*Il reste à souhaiter que le grand public, le public populaire, puisse entendre à son tour, un jour prochain, quelques-uns de ces beaux poèmes.*<sup>747</sup>

Les mois qui suivent immédiatement la Libération voient la réédition : du *Musée Grévin* d'Aragon, chez Minuit, le 30 octobre 1944 (à 3500 exemplaires ; l'identité de l'auteur est révélée après le faux-titre) ; des *33 sonnets composés au secret* le 20 novembre 1944 (sous le nom de Jean Noir, dont l'identité est révélée p.4, après le faux-titre) ; de la seconde version de *l'Honneur des poètes* en janvier 1945 (avec les vrais noms des poètes ; 1500 exemplaires) ; de *Brocéliande* et *En Français dans le texte* d'Aragon, réunis en juillet 45 sous le titre d'*En étrange pays dans mon pays lui-même* ; suivront les *Yeux d'Elsa*, en France et en Belgique.

Appliqué au sonnet, le vœu de Mauriac ne s'accomplit que de manière retardée : la plupart de ces rééditions chez Minuit sont assez confidentielles – Cassou devra attendre 1962, et une publication au Mercure de France encore assez restreinte ; ce n'est pas avant 1995 qu'il sera publié chez Gallimard, tandis que ceux de Desnos doivent attendre encore des décennies pour trouver leur public ; les sonnets qu'Aragon compose après-guerre, dans *Le*

---

<sup>745</sup> [sans auteur]. « Les poètes de la Résistance à l'honneur », *Franc-tireur*, 27 octobre 1944, dans le dossier de presse de la Comédie Française, *Presse C.F. 1944*, Paris, Bibliothèque de la Comédie Française, p.82.

<sup>746</sup> « Les poètes de la Résistance à l'honneur », p.82.

<sup>747</sup> « Les poètes de la Résistance à l'honneur », p.82.

*Nouveau Crève-cœur*, eux, représentent une ornière dans la carrière du poète de la Résistance, qui cherche à systématiser sa poétique de l'engagement.

Outre les recueils de guerre d'Aragon, qui ne contiennent que très peu de sonnets, ce sont les *Feuillets d'Hypnos*, de Char, et *Au Rendez-vous allemand*, d'Éluard, qui s'imposent comme les recueils les plus connus de la Résistance littéraire, et qui ne contiennent pas de sonnets.

*A contrario*, c'est un poème composé par un Nord-Américain enrôlé en Angleterre, le sonnet « High Flight », de John Magee J<sup>r</sup>, qui constitue l'exemple le plus frappant de l'usage de la forme à dessein de propagande.

*High Flight*

De haut vol

*Oh! I have slipped the surly bonds of Earth  
And danced the skies on laughter-silvered wings;  
Sunward I've climbed, and joined the tumbling mirth  
of sun-split clouds, — and done a hundred things  
You have not dreamed of — wheeled and soared  
[and swung  
High in the sunlit silence. Hov'ring there,  
I've chased the shouting wind along, and flung  
My eager craft through footless halls of air...*

*Up, up the long, delirious, burning blue  
I've topped the wind-swept heights with easy grace  
Where never lark, or even eagle flew —  
And, while with silent, lifting mind I've trod  
The high untrespassed sanctity of space,  
Put out my hand, and touched the face of God.<sup>748</sup>*

Oh! Je me suis défait des si mornes liens de la Terre et mes ailes d'argent ont ri, dansantes dans les cieux ; j'ai monté vers le soleil, jusqu'aux torrents délicieux des nuages qu'il fendait – et accompli cent figures dont vous n'avez jamais rêvé : vrilles, piqués, tonneaux, si loin dans le silence lumineux. Planant là-haut, j'ai suivi les brisées du vent qui hurlait, en jetant par les palais suspendus de l'air mon avion ardent...

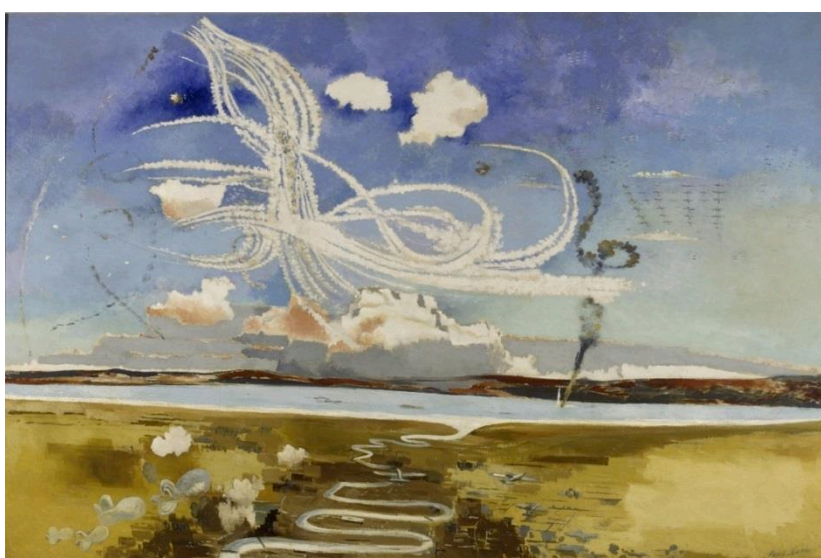
Montant et montant dans l'azur, ce délire embrasé, j'ai mis des hauteurs battues de vent sous moi, sans effort, où jamais l'alouette ou même l'aigle n'ont volé ; et, tandis que vagabondait mon esprit silencieux à travers la gloire inviolée du ciel, en plein essor, j'ai tendu la main hors de la carlingue, et touché Dieu.

Fils d'un pasteur anglican américain et d'une prêtresse épiscopienne, John Magee J<sup>r</sup> compose ce poème en 1941, alors qu'entré dans la *Royal Canadian Air Force* il s'entraîne sur le sol anglais, où il arrive à l'été 1941, une fois que le Blitz a cessé. Il meurt le 11 décembre 1941, lors d'une collision entre son Spitfire et un Oxford d'entraînement, durant un vol de routine dans le Lincolnshire, sur la côte Est de l'Angleterre. Bien que venant du continent américain, il incarne cette dimension mondiale de la guerre : dans le cadre du Commonwealth, de nombreux anglophones venus d'autres continents sont venus se battre en Europe, et leur production poétique peut se lire dans ce cadre historique précis.

<sup>748</sup> MAGEE, John. *The Complete Works of John Magee, The Pilot Poet, including a short biography by Stephen Garnett*. Cheltenham, This England Books, 1989, p.79.

Dans le cas de ce sonnet, son cadre historique et ses influences sont incontestablement européens : David Pascoe a relevé<sup>749</sup> ce que ce sonnet empruntait à « The Windhover », un sonnet de Gerard Manley Hopkins qui traite de l'envol comme parabole de l'humain et du divin – la rime « wing / thing » vient de « the Windhover », dont le titre contient le verbe « to hover » que Magee conjugue au participe présent (v.6) et où se trouve également « swing » à la rime, tandis que « God's Grandeur », qui ne traite pas d'envol littéral mais s'achève sur une ascension figurée, contient également la rime « wings / things », ainsi que celle en « God / trod ». On pourrait également proposer qu'une autre inspiration de John Magee J' ait été « An Irish Airman Foresees His Death », de Yeats, poème proche du sonnet – il est composé de quatre quatrains de rimes croisées – paru en 1919 dans *The Wild Swans at Coole* et où l'aviateur, loin de son pays natal et de tout engagement émotionnel dans le conflit – qui n'est même pas évoqué par Magee – se concentrait déjà sur le vol en tant qu'expérience mystique d'abstraction du monde terrestre.

Il faut noter que la Bataille d'Angleterre, qui aujourd'hui constitue l'un des moments forts – et l'un des rares à être pleinement et indiscutablement héroïque, dans l'esprit britannique – a été ainsi traitée comme un sujet mystique, voire tendant à l'abstrait, eu égard à son caractère céleste, par la propagande du Royaume-Uni : les toiles de Paul Nash, commissionné auprès de l'armée de l'air britannique par le War Artists' Advisory Committee, organe du Ministère de l'Information, témoignent de cette recherche, tel *The Battle of Britain* :

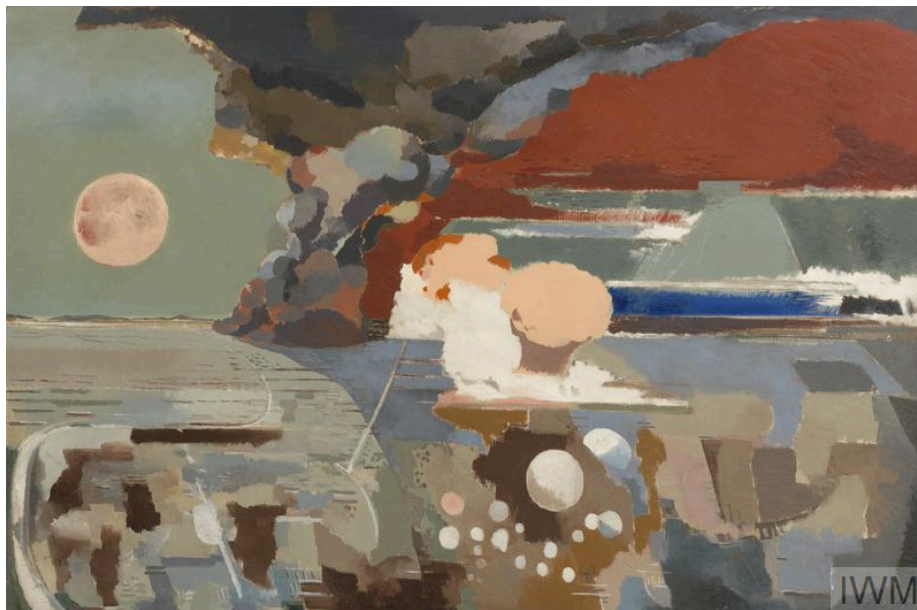


---

<sup>749</sup> David PASCOE, « Warplane », dans *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature*, dir. Adam PIETTE, Mark RAWLINSON, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p.370.

Paul Nash, *The Battle of Britain*, 1941. Imperial War Museum, Londres ; disponible en ligne, url: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20102> (dernière consultation le 15/02/2017)

Il faut noter que l'abstraction croissante de Nash devient de plus en plus problématique, lorsqu'elle s'applique à glorifier la R.A.F. au moment où les raids s'inversent, et qu'il représente les bombardements sur les villes allemandes. La toile de 1944 *The Battle of Germany* témoigne de ce camouflage de l'horreur derrière l'abstraction :



Paul Nash, *The Battle of Germany*, 1944. Imperial War Museum, Londres ; disponible en ligne, url: <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20104> (dernière consultation le 15/02/2017)

L'exaltation qui habite « High Flight », sincère et ancrée dans une piste thématique du modernisme, n'en sert donc pas moins la même propagande, dont l'objectif est de faire accepter le principe des bombardements.

En effet, le devenir de ce poème nourri de culture et d'une expérience européennes a été bel et bien américain ; pour comprendre sa transformation en tract de propagande, il faut remonter jusqu'au moment où il parvient outre-Atlantique. Le sonnet, dont Stephen Garnett propose<sup>750</sup> qu'il ait été probablement commencé le 18 mai 1941, figure dans une lettre à ses parents, que son père, à Washington, publie dans des revues religieuses, où il sera repéré par Archibald MacLeish.

<sup>750</sup> GARNETT, Stephen, « A Short Biography », dans John MAGEE, *The Complete Works of John Magee*, p.56.



Cet ancien poète moderniste, qui avait vécu à Paris entre 1923 et 1928 au sein des communautés d'artistes américains expatriés légendairement baptisées « Lost Generation » par Stein, puis avait été militant antifasciste et, un temps, compagnon de route américain du PC, était en 1939 devenu Bibliothécaire du Congrès, nommé là, par convergence idéologique, par Roosevelt ; devenu avec la guerre un artisan de la propagande militaire de l'administration Roosevelt, il emploie ce sonnet dès 1942 à des fins de rassemblement patriotique.

Ainsi, la tournée de 1942 de la Hollywood Caravan l'emploie fréquemment, qui rassemble des artistes du monde du spectacle – dont Laurel et Hardy, Bing Crosby, Humphrey Bogart, Groucho Marx, Merle Oberon ou Barbara Stanwyck... – militant pour l'achat d'obligations de guerre. Orson Welles le lut dans l'émission *Command Performance* du 21 décembre 1943<sup>751</sup>. Ce sonnet est demeuré une référence majeure de la culture aéronautique britannique et nord-américaine : il s'agit du poème officiel de la *Royal Canadian Air Force* et de la *Royal Air Force*, et est enseigné aux aspirants de l'*United States Air Force Academy*.

L'ambition surhumaine du poème, teintée d'une croyance nietzschéenne dans le surhomme sans pour autant renier la divinité, a pu correspondre aux valeurs et aux mythes nord-américains : dépassement de soi, foi en la technologie, importance du héros solitaire sous la protection divine... et surtout le mythe qui les subsume, et qui est celui de la frontière, transposé à la verticalité du monde. Il est symboliquement très fort que l'astronaute américain, Michael Collins, qui fut le troisième homme de la mission lunaire Apollo 13, raconte dans *Carrying the Fire*, son autobiographie au titre prométhéen<sup>752</sup> avoir emmené ce sonnet avec lui dans un vol spatial à bord de la navette *Gemini 10*.

Pour autant, le caractère hubristique du sonnet, associé à un parcours fulgurant jouant le mythe d'Icare, n'échappe pas à l'usage public qui en a imposé la lecture originelle durant la Seconde Guerre mondiale : ainsi, dans le discours télévisé qui suivit la destruction de la navette *Challenger*, le discours du Président Reagan inclut-il une brève citation de ce sonnet, devenu véritablement une composante d'un canon culturel américain.

Il est notable que ce sonnet, emblématique de l'effort de guerre américain, ne concerne en fait pas le combat : nulle part « High Flight » ne mentionne l'aviation ennemie,

---

<sup>751</sup> On trouve cette lecture en ligne, sur archive.org, « Orson Welles Wartime Broadcasts », url : <https://ia600200.us.archive.org/30/items/OrsonWellesWartimeBroadcasts/431221CommandPerformance.mp3> ; la section d'Orson Welles commence à la quatorzième minute (dernière consultation le 14 août 2017).

<sup>752</sup> COLLINS, Michael. *Carrying the Fire, An Astronaut's Journey*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974, p. 243.

John Magee J<sup>r</sup> lui-même est mort à l'entraînement plutôt qu'au combat – il est significatif à ce titre qu'il arrive en Europe après la Bataille d'Angleterre.

« High Flight » s'avère donc un sonnet non pas de guerre, mais de contexte de guerre ; en dépit du sort tragique de son auteur, rien n'y rappelle les dangers du conflit, et au contraire la mort de John Magee J<sup>r</sup> ne fait que donner une coloration plus vive à un poème qui, loin d'être une description de l'affrontement, ne cherche à susciter chez le lecteur, ou l'auditeur, que l'exaltation du vol et le frisson d'un péril abstrait.

C'est ce décentrement du poème qui en fait un vecteur idéal de la propagande pour une guerre qu'il ne mentionne pas – un paradoxe qui convient assez bien au sonnet, et à toutes les approximations qui émaillent l'histoire de sa réception, autant qu'à la nature même du bombardement, qui, lorsqu'il est réalisé depuis la haute altitude, consiste à semer la mort sans certitude de ne pas toucher des cibles civiles.

La littérature européenne en porte les marques : ce sont les bombardements de Londres ou de Gênes et sa région, qui détruisent les maisons de Virginia Woolf ou Montale, et tuent la mère de celui-ci ; de Hambourg, qui en une nuit de juillet 1943 tue plus de 40 000 civils, soit plus que l'ensemble de ceux tués au Royaume-Uni durant le Blitz ; de Lübeck ou du Havre, que Thomas Mann ou Raymond Queneau ne retrouveront jamais comme ils les ont connues ; de Berlin ou de Dresde, les plus fameux en Europe ; *in fine*, de Hiroshima et Nagasaki.

Cette exaltation du massacre à distance donne lieu à tout un sous-genre littéraire, et même artistique : le récit de mission de bombardement. En anglais pullulent les récits états-uniens (dans les *Fighting Force Series*, par exemple) et britanniques (où la propagande s'étend jusque chez Faber & Faber ou Macmillan, qui en 1942 publient par exemple *Spitfire Pilot*, de David M. Crook, et *The Last Enemy*, de Richard Hillary, respectivement), dans le cadre de la propagande et de la mise de la littérature au service du moral des armées<sup>753</sup> ; cette glorification d'un combat sans adversaires – sans victimes – visible va de pair avec la censure des photographies ou témoignages des morts effectivement provoquées par ces bombardements, qui doivent demeurer des actions d'éclat abstraites.<sup>754</sup>

---

<sup>753</sup> Voir, pour une approche générale et teintée de patriotisme états-unien, mais remplie de belles réflexions et qui retrace l'effort de guerre éditorial du gouvernement Roosevelt : MANNING, Molly Guptill. *When Books Went To War, the Stories That Helped Us Win World War II*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, chapitre 4 : « New Weapons in the War of Ideas », pp59-74.

<sup>754</sup> ROEDER, George H. *Censored War: American Visual Experience during WWII*. New Haven, Yale University Press, 442

En français, Edmond Charlot, qui édite Pierre Emmanuel, lance ainsi en 1945 la collection « Ciel et terre », composée des œuvres de Jules Roy ou de traductions de récits de pilotes ou de bombardiers britanniques ou américains. L'un de ces récits, *Thirty Seconds Over Tokyo*, où Ted W. Lawson raconte sa participation à l'expédition de représailles d'avril 1942 Doolittle, est adapté en film en 1944, dans le cadre de l'effort de propagande hollywoodien : son simple titre témoigne de la brutalité et de la déshumanisation militaire impliquées par la guerre aérienne.

Ce thème de la guerre aérienne entre dans une recherche plus littéraire dans un récit qui demeure adressé au grand public, le donquichottesque *La Promesse de l'Aube*, de Romain Gary, qui joue justement à extirper la figure de l'aviateur du mythe – sans pour autant remettre en cause les enjeux moraux de sa position militaire.

De l'autre côté du Rhin, au contraire, le rapport de la littérature aux bombardements a été bien moins existant : la critique Ursula Heukenkamp, qui a été l'une des premières à se pencher sur ce sujet, propose<sup>755</sup> qu'il a été éclipsé sur le plan moral par la *Deutsche Schuld* – le pays vaincu, dont les dirigeants sont jugés pour leur entreprise d'extermination, ne peut guère demander de comptes aux vainqueurs sur les méthodes employées pour le vaincre – et sur le plan littéraire par la vision d'après-coup de la *Trümmerliteratur* ; les quelques œuvres traitant effectivement de la guerre aérienne sont minimisées dans leur réception, ce dont W. G. Sebald tire une brillante analyse qui fonde *Luftkrieg und Literatur*, sa réflexion sur les pathologies de la mémoire collective allemande.<sup>756</sup>

Les lectures de John Magee Jr amènent donc à évoquer une modalité importante de la propagande : la diffusion radiophonique, qui permet de faire passer discours, chansons ou poèmes. On sait le rôle qu'ont les émissions londoniennes en France ; les discours de Thomas Mann dans « Deutsche Hörer! » sont connus, en dépit de leur faible réception probable ; l'U.R.S.S. diffuse également des programmes en Allemagne, ce que Johannes Becher commente dans un sonnet consacré à la diffusion d'une propagande poétique :

---

1993.

<sup>755</sup> Ursula HEUKENKAMP, « Schuld & Sühne? Gestörte Erinnerung. Erzählungen vom Luftkrieg », dans *Amsterdamer Beiträge zur Neuer Germanistik*, n°50, t.2, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp469-492.

<sup>756</sup> Faut-il ajouter que ce traumatisme des bombardements influence toute la vie politique allemande du second XXème siècle ? Si la contre-culture discute évidemment l'intervention états-unienne au Viêt-Nam, par exemple, nul débat n'a lieu au sujet de la moralité des raids aériens, dans les sphères officielles ou journalistiques, avant la participation allemande à la guerre du Kosovo, en 1998-99 – les années mêmes où Werner Herzog tourne *Little Dieter needs to fly* – tourné en anglais plus qu'en allemand – et Sebald publie *Luftkrieg und Literatur*.

### Neue Waffen

### Nouvelles armes

*Fernreichendes Gedicht! Als Sonder-Sendung  
Von unseren Sendern Deutschland übersandt!  
Der deutschen Dichtung herrlichste Vollendung!  
Des Dichters Sendung wurde neu erkannt...*

Poème de longue portée ! Comme l'Allemagne  
A diffusé le message exceptionnel de notre poste émetteur !  
Achèvement le plus magnifique de la poésie allemande !  
Le message du poète a été de nouveau pris en compte...

*Flugverse in Millionen Exemplaren,  
Im Massenflug stürmten sie hernieder.  
So schicken wir an Deutschland unsere Lieder,  
Die die Soldaten bei sich aufbewahren...*

Des vers en vol par millions d'exemplaires –  
En masse ils sont tombés du ciel en tempête.  
Ainsi envoyons-nous nos chants à l'Allemagne,  
Que les soldats conservent par-devers eux.

*Welch einem Dichter war jemals beschieden  
Ein solches Glück! Wem war je aufgetragen  
Von seinem Volk, solch eine Schlacht zu schlagen!*

À quel poète a-t-il jamais été donné  
Une pareille fortune ! Qui a jamais été chargé  
Par son peuple, de livrer pareille bataille !

*So haben wir unseren Waffenschmieden  
Uns selber neu erschaffen – und geschaffen  
Der deutschen Freiheitsdichtung neue Waffen!*

Ainsi avons-nous créé pour nous-mêmes  
nos armuriers à nouveau, et créé  
de nouvelles armes pour la poésie de la liberté !<sup>757</sup>

Le thème de la poésie comme organe de propagande n'est pas nouveau dans la poésie communiste : Bertolt Brecht en a déjà composé un<sup>758</sup> durant la montée du nazisme.

Il faut noter que la radio sert évidemment les deux camps : l'usage systématisé, et recommandée par Goebbels, de la radio par le régime nazi a été abondamment étudié<sup>759</sup>

Un exemple emblématique de sonnet nazi est ainsi constitué par Bruno Brendel, Allemand des Sudètes, qui fait paraître en 1939 un recueil très élogieux envers le nazisme ; on y trouve un sonnet consacré à la radiodiffusion d'un discours de Hitler peu avant l'annexion de cette partie majoritairement germanophone de la république tchécoslovaque :

*12. September 1938 – der Führer spricht*

12 septembre 1938 : le Führer parle

*Als seine Stimme durch den Äther schwang,  
geschah's, daß unsre Herzen stille standen  
und daß um uns die grauen Schatten schwanden  
und daß ein Engel auf uns niedersprang*

Comme sa voix oscillait dans l'éther,  
notre cœur s'en retrouva interdit,  
et les ombres grises s'effacèrent  
autour de nous : un ange descendit,

<sup>757</sup> BECHER, Johannes. *Sonett-Werk*, section « Blüte des Vaterlandes ». Düsseldorf, Progress, 1956, p.354 (traduction personnelle).

<sup>758</sup> Intitulé « a Vorschlag, für den Krieg mit Hitler schiessbare Radioempfangsgeräte zu bauen », proposition de construire pour la guerre contre Hitler des postes de radio balistiques.

<sup>759</sup> voir par exemple FAVRE, Muriel. *La Propagande radiophonique nazie*. Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 2014.

*und über unsern Schmerz die ausgespannten  
und starken Flügel hielt und daß der Klang,  
der aus des Führers heißer Seele drang,  
Altäre schuf, auf denen wir entbrannten*

*wie Heilige, in denen wunderbare,  
inbrünstige Gebete sich vereinten.  
Und als zu unsern Füßen all die Jahre,*

*in denen wir vor Leid zu sterben meinten,  
erstanden, fand die jubelnde Fanfare  
der Rettung neu Geborene, die weinten.*

et il étendit sur notre douleur  
son aile large et puissante, et le son  
venant de l'âme ardente du Führer,  
fit des autels, où nous nous embrasions

comme des saints, aux prières zélées,  
ô merveille, qui montent pour s'unir.  
Et comme à nos pieds se dressaient les années

de peine dont nous pensions mourir,  
les trompettes de la félicité  
trouvèrent nos larmes de nouveau-nés.<sup>760</sup>

Composé en l'honneur d'un discours tenu durant la montée de la crise des Sudètes, ce sonnet met en valeur le projet hitlérien de réunification des peuples germanophones au sein d'une Grande Allemagne, entamé avec l'annexion de l'Autriche ; deux semaines après ce discours, celle de cette partie de la Tchécoslovaquie a lieu, entérinée par les accords de Munich. Ici, le sonnet n'a guère de volta apparente : toutefois, la transformation en être surhumain passe de celle du Führer au huitain à celle des Allemands des Sudètes au sizain. La radio joue le rôle de déréalisation, et la dimension céleste des ondes justifie la métamorphose de la voix de Hitler en message angélique ; le sonnet culmine sur une nouvelle naissance, dans cette exaltation aux airs de conversion ou de révélation mystique.

Le sonnet peut ainsi servir de propagande pour le régime nazi : le support imprimé est employé du côté du totalitarisme. Le poète et propagandiste d'origine suisse Heinrich Anacker (1901-1971), membre précoce<sup>761</sup> de la *Sturmabteilung* et du NSDAP, est ainsi dès les années 1930 l'un des poètes emblématiques du III<sup>ème</sup> Reich. Verena Schulz trace un tableau concis de sa réception, durant les années précédant la Seconde Guerre mondiale : la presse faovrable au national-socialisme l'encense, en fait le « lyrische Chroniste der Bewegung », le « lyrischen Streiter mit dem Schwert des dichterischen Wortes », et même, dans un article de Paul Gerhard Dippel datant de 1937, un emblème de la culture national-socialiste : le critique nazi l'appelle le « ersten Rufer in eine neue Zeit », « Mahner und Prophet », « einer der

<sup>760</sup> BRENDL, Bruno. *Heim ins Reich, Lieder eines Sudetendeutschen*. Reichenberg (aujourd'hui Liberec, République tchèque), Kraus, 1939, p.23 (traduction personnelle).

<sup>761</sup> Verena Schulz, dans un article remarquable, donne 1924 comme date d'adhésion, et Charles Linsmayer, pour le *Historisches Lexicon der Schweiz*, 1932. Voir leurs notices biographiques : Verena SCHULZ, « Heinrich Anacker – der „lyrische Streiter“ », dans *Dichter für das Dritte Reich*, dir. Rolf Düstenberg. Bielefeld, Aisthesis, 2011, pp21-40. Charles LINSMAYER, « Anacker, Heinrich » (2002), dans *Historisches Lexicon der Schweiz*, url: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43596.php> (dernière consultation le 9 août 2017).

ersten und bekanntesten Dichter der Nation, dessen Lieder heut von SA, HJ, SS und anderen Formationen gesungen werden ».<sup>762</sup>

Il fait ainsi publier en 1942 un recueil composé à l'occasion de sa campagne de France, dont le seul titre traduit l'ambition de glorification militaire : *Über die Maas, über Schelde und Rhein. Gedichte vom Feldzug im Westen* – la Meuse, l'Escaut et le Rhin sont les trois fleuves séparant l'Allemagne de la France, les deux premiers coulant à travers la Belgique, envahie durant la *Feldzug im Westen*, la campagne occidentale de 1940. Ce recueil, directement publié par la maison d'édition du parti nazi (*Zentralverlag der NSDAP*) contient des chants de marche autant que des sonnets, ainsi que des photographies prises durant la campagne de l'Ouest.

L'un d'eux, en particulier, se donne à voir comme un exemple de pure propagande :

*Die belgische Kapitulation*

La capitulation belge

*Die Schurken, die ihr Land ins Unglück trieben,  
Sie mieden feig den Kampf, den sie entfacht,  
Und haben sich in Sicherheit gebracht  
Nach England, dessen Sold sie sich verschrieben.*

Les crapules, qui ont entraîné notre pays dans le malheur,  
Ils évitèrent lâchement le combat qu'ils ont provoqué,  
Et sont partis se mettre en sécurité  
En Angleterre, à la solde de qui ils se sont voués.

*Der König nur ist tapfer in der Schlacht  
Bei seinem hartbedrängten Heer geblieben.  
Doch als der Truppen beste aufgerieben,  
Hat er dem grausen Spiel ein End' gemacht.*

Le roi seulement est, brave dans la bataille,  
resté près de son armée réduite à la dernière extrémité.  
Mais tandis que les troupes étaient totalement anéanties,  
Il a mis fin à l'épouvantable spectacle.

*Besorgt an seines Volkes Zukunft denkend,  
Geschah es, daß er – nah' des Abgrunds Rand  
Den Stolz des eignen Herzens überwand.*

Soucieux de penser à l'avenir de son peuple,  
On a vu qu'il – approchant du bord de l'abîme  
Surmontait l'orgueil de son propre cœur.

*Das Unglück fand ihn groß und weise lenkend:  
So legte er das Los von Heer und Land  
In Adolf Hitlers ritterliche Hand!*

Le malheur l'a trouvé gouvernant noblement, sagement :  
Il a donc remis le sort de son armée et son pays  
Dans la main chevaleresque d'Adolf Hitler !<sup>763</sup>

La rhétorique censément pacifique, mais insultante et belliqueuse, du Troisième Reich, éclate dès les premiers vers : Anacker relaie le mythe d'un combat provoqué par les « Schurken » franco-anglaises, qui trouve son origine dans les bombardements de la *Royal Air*

<sup>762</sup> DIPPEL, Paul Gerhard. *Henirich Anacker*. Munich, Deutscher Volksverlag, 1937, p.3, cité par Verena SCHULZ, « Heinrich Anacker – der „lyrische Streiter“ », p.36.

<sup>763</sup> ANACKER, Heinrich. *Über die Maas, über Schelde und Rhein, Gedichte vom Feldzug im Westen*. Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1942, p.13.

*Force* sur la baie de Heligoland et dans la timide offensive de la Sarre, en septembre 1939, lorsque les troupes françaises attaquent les positions allemandes autour de Saarbrücken, rencontrant une faible opposition, avant de se retrancher derrière la ligne Maginot – sur ordre de Gamelin – lorsqu’approchant de la ligne Siegfried, la nouvelle arrive de la défaite polonaise, et donc des renforts allemands à venir.

Anacker s’appuie ici sur la reddition des principaux contingents belges, formulée le 27 mai 1940 par le roi des Belges Léopold III constatant la déroute alliée face à la Wehrmacht, et l’incapacité à tenir la Belgique. Du côté allié, cet épisode est considéré comme peu glorieux par ses contemporains – Paul Reynaud, président du Conseil français, et Hubert Pierlot, Premier Ministre belge, condamnent cette capitulation *de facto* – quoiqu’il faut souligner que la question de l’évacuation britannique, prévue dès le 20 mai, rend flous les enjeux moraux corrélés. La perspective allemande ici relayée par Anacker multiplie les contre-vérités : si la Belgique est effectivement envahie, et la situation stratégique et logistique critique, l’armée belge n’est pas anéantie, mais compte encore environ deux cent mille hommes en état de combattre ; enfin, Leopold III n’est pas un brave combattant à la tête de ses troupes, mais d’après Pierlot<sup>764</sup> se trouve dans un état d’effondrement nerveux total, qui va entraîner le début de la « question royale » belge, c’est-à-dire de la légitimité de la famille royale.

Le discours de chevalerie – le roi noble dans la défaite, la main chevaleresque du vainqueur – s’inscrit dans l’héroïsation de la force armée, que la croyance nazie en une supériorité allemande essentielle rend indémêlable de la victoire de 1940 ; bien entendu, que cette campagne très dure soit reconnue comme « grausen Spiel » entre directement en contradiction avec cette glorification, dans la dialectique qui nous semble aujourd’hui maladroite que le régime nazi établit systématiquement entre l’affirmation d’une volonté de paix, et une nécessité de guerre prétendument à contrecœur – justifiée pêle-mêle par l’agression alliée, la reconquête d’un *Lebensraum*, ou plus paradoxalement encore la destinée manifeste du peuple allemand.

La forme même du sonnet traduit un rapport inhabituel à la forme : il n’y a pas de *volta*, mais une dynamique très déséquilibrée : polémique au premier quatrain, puis épideictique ensuite, culminant jusqu’à l’évocation de la noblesse de Hitler à la fin du sonnet,

---

<sup>764</sup> VANWELKENHUYZEN, Jean. 1940 : *quand les chemins se séparent. Aux sources de la question royale*. Paris, Gembloux, Duculot, 1988, pp440-442.

comme si tout comportement courageux devait converger vers la figure du Führer, constitué en parangon de la bravoure et de la noblesse d'esprit par la propagande nazie. La progression du sonnet sert donc à aller du plus ignoble – les « Schurken » alliées – au plus noble, le Führer. La répétition du mot « Unglück », malheur ou infortune, témoigne du retournement de situation : les Alliés, que le premier vers du premier quatrain rend responsable de l'infortune allemande, se trouvent au début du deuxième tercet typographique dans ce même malheur : le jeu de miroirs du sonnet sert ici à inverser le rapport de force militaire, et s'inscrit dans le revanchisme allemand qui fait du Traité de Versailles une justification de la Seconde Guerre mondiale.

Il est difficile d'appeler dévoiement cet usage du sonnet, tant la forme se prête bien à la construction progressive d'une résolution d'un problème posé au huitain ; Anacker témoigne en revanche de la pluralité d'emplois du sonnet de propagande. Le sonnet n'est pas un vaisseau pour un rôle idéalisé de la poésie : il est ce que les Européen-ne-s en font. On verra que, dans le cas d'Anacker, le choix de la forme a des significations, en lien avec les questions de poétique formelle nazies.

Quoiqu'il en soit, ce sonnet d'Anacker – ou dans une moindre mesure ceux de Del Vecchio, Bussière, ou Brendel – s'ancrent dans une sous-tradition du sonnet, le sonnet épideictique : la louange des puissants est consubstantielle à l'histoire de la poésie, et les plus grands poètes de l'époque moderne – Du Bellay, Théophile de Viau, Malherbe, Quevedo, Milton, Nerval – l'ont pratiquée : en chantant la gloire des dictateurs de l'Axe, ces poètes du XX<sup>ème</sup> siècle ne font qu'actualiser l'une des potentialités de la forme.

On arrive ici sur non seulement sur l'ambiguïté indépassable du registre épideictique – le blâme étant le revers de la louange, ses deux dimensions ont les mêmes implications – qui est la subordination de la parole poétique au domaine politique, avec tous les intérêts personnels, et même les aveuglements idéologiques, afférents. La versatilité du registre épideictique, qui sert les puissants autant qu'il les attaque, s'inscrit de manière plus générale dans les modalités socio-culturelles de la littérature occidentale, celles-là même dont Steiner souligne après la guerre qu'elles sont intrinsèquement liées aux principes d'oppression mêmes dont elles ont pour devoir de délivrer, selon les définitions subséquentes de la culture :

*within classical and European civilization itself, numerous representative achievements -- literary, artistic, philosophic -- are inseparable from the milieu of absolutism, of extreme social injustice, even of gross violence, in*



*which they flourished. To be argued seriously, the question of "the guilt of civilization" must include not only colonialism and the rapacities of empire but the true nature of the relations between the production of great art and thought, on the one hand, and of régimes of violent and repressive order, on the other. In short, it is an argument that involves not only the white man's rule in Africa or India but, each in its own way, the Medicean court, Racine at Versailles, and the current genius of Russian literature.*<sup>765</sup>

---

<sup>765</sup> STEINER, George. *In Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1971, p.54 (« au sein même de la civilisation classique et européenne, beaucoup d'œuvres marquantes, aussi bien littéraires qu'artistiques ou philosophiques, sont inséparables de l'absolutisme, de l'extrême injustice sociale, et même de l'abjecte violence dans lesquelles elles se sont développées. Toute discussion sérieuse de la « culpabilité de la civilisation » ne doit pas s'arrêter au capitalisme et à la boulimie impérialiste ; il faut prendre en considération la vraie nature des rapports entre l'art et la pensée, d'une part, et les régimes de force et de coercition de l'autre. En deux mots, ce genre de débat couvre non seulement la tutelle de l'homme blanc en Afrique ou en Inde, mais aussi, chacun à sa façon, la cour des Médicis, Racine à Versailles et l'orientation de la littérature russe contemporaine. », traduction Lucienne LOTRINGER, *Dans le château de Barbe-Bleue* (1973), Paris, Gallimard, 2002, pp76-77).

### III – 3. 4. Le sonnet et les extrêmes-droites

C'est en effet dans sa modalité épideictique que le sonnet traduit bien l'usage le plus gênant, pour un lectorat contemporain, du sonnet : celui d'éloge des régimes d'extrême-droite. Cette collusion entre la forme poétique emblématique de la culture humaniste et des projets militaires, politiques et génocidaires fondés sur la haine et le renoncement à la raison est très peu évoqué : parmi la critique allemande de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, dans sa lucidité froide sur la période, c'est surtout Burt qui évoque ici et là Weinheber – le plus connu de tous les poètes ayant adhéré au NSDAP – et éventuellement des poètes tels Anacker ou Brendel. En France, en Italie ou en Angleterre, les poètes cités ici sont à peu près oubliés, comme éliminés de l'histoire littéraire ; la qualité parfois discutable de leurs sonnets justifie en partie cet effacement, mais une étude des usages de la forme ne saurait faire l'impasse sur celui-ci, qui questionne en profondeur les présupposés relatifs à la poésie de la Seconde Guerre mondiale.

Roger Griffin a rappelé<sup>766</sup> à quel point les différents régimes d'extrême-droite européens variaient selon le paysage culturel dans lequel ils s'ancraient, et ne partageaient pas forcément des buts internes et externes semblables ; si fascisme et nazisme partagent le culte du chef, l'organisation de la société selon un système pyramidal de corporations plutôt que transversal de syndicats, l'insistance sur un espace naturel correspondant à un peuple dont le dictateur incarne la volonté, les mêmes constats ne sont pas applicables pareillement au régime de Vichy, par exemple. L'antisémitisme reste ainsi relativement moins structurant en Italie, et porte avant tout sur les juifs d'origine est-européenne en France ; l'esthétique architecturale et littéraire de l'Italie et de l'Allemagne tire davantage du côté du modernisme que dans la France de Pétain, résolument antimoderne. Le rapport au sonnet sera ainsi différent, pour ces régimes alliés dans les mots ou les faits, durant la Seconde Guerre mondiale.

En Italie, la pratique du sonnet est ainsi très faible : la convergence esthétique entre modernisme, futurisme et fascisme semble éloigner la forme de l'usage poétique fait

---

<sup>766</sup>voir sa synthèse des notions historiques et du débat historiographique, qui continue encore de nos jours, dans « The 'Nature' of Generic Fascism », dans GRIFFIN, Roger. *The Nature of Fascism*. Londres, Pinter, 1991, pp1-25.

par les écrivains ralliés à Mussolini. Mais le fascisme italien, au nom du patriotisme, s'accommode volontiers des auteurs de sonnets dans le passé : Ugo Foscolo et son sonnet de défense de l'enseignement du latin, « Te nudrice alle muse... », où il s'oppose à l'influence française révolutionnaire sur l'Italie, constitue un exemple de détournement patrimonial par le fascisme qu'a analysé<sup>767</sup> Stéphanie Lanfranchi. Le dictateur lui-même, notablement, avait composé un sonnet paru dans *L'Avvenire del Lavoratore*, n°201, daté du 1er mai 1903, à l'époque où, jeune homme de gauche, il s'intéressait à la Révolution Française, et en particulier à la figure de Gracchus Babeuf.<sup>768</sup>

On n'a guère trouvé de sonnets dans les anthologies ou revues fascistes de la Seconde Guerre mondiale : sans doute, de la mi-1943 à fin 1945, l'urgence de la situation militaire et les péripéties terribles de la vie politique, qui tourne à la guerre civile, rendent-elles l'impression de poèmes très peu prioritaires pour le régime.

L'un des rares cas représentatifs est une réédition augmentée de *Haec est Italia*, un recueil nationaliste plus que fasciste, composé par Giorgio del Vecchio, figure majeure de la philosophie du droit italienne du XX<sup>ème</sup> siècle. Son parcours politique a déjà été étudié<sup>769</sup> :

---

<sup>767</sup> Stéphanie LANFRANCHI, « La réception de Foscolo dans l'Italie fasciste », *Laboratoire italien* [Online], 5 | 2005, mise en ligne le 7 juillet 2011. url : <http://laboratoireitalien.revues.org/440> (dernière consultation le 7/07/2011).

<sup>768</sup> MUSSOLINI, Benito. *Opera omnia di Benito Mussolini*, vol. I. Florence, La Fenice, 1951, [p.28]. On le reproduit ici en tant que curiosité :

*Termidoro trionfa e maledetta  
Cade la schiera dei ribelli. Guata  
Torbido il prete, dal confin, l'accetta  
Nelle arterie plebee, insanguinata.*

*Sordo avanza il furor della vendetta  
Negli esilii e nei rischi germinata.  
Oh! passaro i bei dì, come saetta  
Gli epici giorni della «cannonata».*

*Ma sorride Babeuf. Ne' morituri  
Occhi gli passa il lampo dell'Idea,  
La vision dei secoli venturi.*

*E il supremo pensier che lo sostenne  
Quando ormai vinto, vindice chiedea  
La legione infernale delle Ardenne.*

<sup>769</sup> voir par exemple Vittorio FROSINI, « Del Vecchio, Giorgio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, t.38. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, disponible en ligne, *Treccani*, url : [http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-del-vecchio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-del-vecchio_%28Dizionario-Biografico%29/) (dernière consultation le 14/07/2014).

ayant suivi des études à Bologne et Berlin, ce fils d'un professeur de statistique s'engage volontairement dans l'artillerie durant la Première Guerre mondiale, alors que son statut de docteur lui aurait permis de siéger dans une cour martiale ; il compose en 1915 une plaquette patriotique, *Le Ragioni morali della nostra guerra*, qui est distribuée aux officiers. Après la guerre, décoré à plusieurs reprises, il rejoint en 1921 le *fascio* de Bologne, et participe à la marche sur Rome ; sa gloire croissante dans la philosophie du droit – ses œuvres sont traduites aux Etats-Unis d'Amérique - et son engagement fasciste le font nommer en 1925 recteur de l'université de Rome par Mussolini. Après son mandat de deux ans, il devient président de la faculté nouvellement fondée de sciences politiques, un domaine mis en avant par les régimes autoritaires, puis de la faculté de jurisprudence. Il paie pourtant sa confession juive lors de la promulgation des lois raciales de 1938 : suspendu de son poste, il ne le réintègre qu'à la libération de Rome, pour en être déchu quelques semaines après lors des premières épurations – il le retrouvera définitivement en 1947.

Auteur de nombreux ouvrages de philosophie du droit, qu'il pense à travers un prisme idéaliste d'influence allemande – il se définit comme néo-kantien, mais entretient dans les années 1930 une relation polémique durable avec Benedetto Croce – il compose également de la poésie : en 1935, *Allora dissi* rassemble des poèmes écrits depuis la guerre. Y figurent un grand nombre de sonnets consacrés aux terres dites irrédentes, que le nationalisme italien – incarné d'abord par D'Annunzio, dont Del Vecchio est admirateur et avec qui il correspond, puis par le fascisme – incite à conquérir. On y trouve ainsi un sonnet dédié à Nice (qui se finit sur l'affirmation, courante durant le fascisme, selon laquelle la ville revient à l'Italie selon le droit naturel qui lui a donné pour frontière le Var), un à Trieste, deux aux villes dalmates de Zara et Spalato (aujourd'hui Zadar et Split, en Croatie), un à Malte, un à la Corse...

En 1941, lorsque Del Vecchio fait rééditer ce recueil, augmenté de notes et de nouvelles pièces, la situation est changée : suite aux lois raciales, il s'est converti au catholicisme, et ayant été suspendu de toutes ses fonctions académiques, n'a plus eu que la poésie comme horizon. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que cette réédition vise à confirmer son allégeance fasciste, ou en tout cas son italianité, dans un contexte d'antisémitisme concevant la judaïté millénaire d'Italie comme extérieure à la nation.

L'un des nouveaux sonnets est consacré à Rhodes, la principale île du Dodécanèse annexé par l'Italie en 1912, prise confirmée lors du traité de Lausanne en 1923, lorsque l'Italie

considère que la défaite grecque face à la Turquie d'Atatürk invalide l'accord de restitution passé avec le royaume de Grèce.

<i>Rodi</i>	<i>Rhodes</i>
<i>O Poseidonio, il giovane d'Arpino Che qui venne ad udir la tua parola, E il fior cogliendo della bella scuola Temprò col greco il genio latino,</i>	Ô Posidonios, le jeune homme d'Arpin Qui vint ici entendre tes mots, Et saisissant la fleur de la belle école Mélange avec le grec le génie latin,
<i>Pe 'l mar canuto e l'etra, ove ancor vola D'Omero il canto e splende del divino Platon l'idea senz' ombra nè decline, Torna e mi guida al fonte che consola.</i>	Au font blanchi par la mer et l'air, où toujours vole D'Homère le chant et resplendit du divin Platon l'idée sans ombre ni déclin, Revient et me guide à la source qui console.
<i>Mutar negli evi armi, costumi, accenti, Caddero i templi ed il Colosso altero, Quali d'autumno lievi foglie ai venti ;</i>	Changer dans les temps les armes, costumes, accents ; Tombèrent les temples et le Colosse altier, Telles que d'automne les légères feuilles au vent,
<i>Ma vige ognora quel tuo verbo austero, D'un dritto eguale per diverse genti, Che Roma accolse a sua ragion d'impero.</i>	Mais toujours en vigueur est ta parole austère, D'un droit égal pour des peuples différents, Que Rome accueille en son impériale raison. <sup>770</sup>

Le « giovane d'Arpino » dont il est ici question est bien entendu Cicéron, originaire de cette ville du Latium, et qui étudia un temps à Rhodes sous Posidonios, maître à penser stoïcien de César et Pompée ; cette figure du philosophe formant les hommes d'État hante Del Vecchio, qui en 1957 fait publier en France une tribune, *Européisme et cosmopolitisme*, qui s'ouvre<sup>771</sup> sur l'évocation de Cicéron et Posidonios.

Ce sonnet est irrédentiste avant d'être proprement fasciste, et l'on sait que ce mot d'ordre d'expansion nationaliste, bien que consubstantiel au mouvement mussolinien, ne s'y limite pas. On peut toutefois y remarquer l'idéalisme juridique de Del Vecchio, opposant au positivisme, qui en matière de droit privilégie les faits observés ; c'est cette conviction qui pousse le soutien idéologique du poète au fascisme, dont l'une des caractéristiques est la volonté de constituer un État qui transcende les particularismes italiens. La remarque « D'un dritto eguale per diverse genti » traduit ce souci centralisateur du fascisme, qui sur l'échiquier politique italien le place dans une modernité revendiquée, et qui à Rhodes s'est manifesté autant par une tentative de colonisation de peuplement et d'homogénéisation par la langue italienne, les mariages mixtes et un affaiblissement de l'orthodoxie, que par un net progrès

<sup>770</sup> DEL VECCHIO, Giorgio. *Haec est Italia*. Modène, Società Tipografica Modenese, 1941, p.26 (traduction personnelle).

<sup>771</sup> DEL VECCHIO, Giorgio. *Européisme et cosmopolitisme*. Paris, A. Pedone, 1957, pp1-2.

matériel, bien plus sensible dans cette vitrine méditerranéenne de l'ambition fasciste qu'en Lybie ou en Somalie, par exemple : éradication de la malaria, développement du tout-à-l'égout et d'un système hydraulique...<sup>772</sup>

Néanmoins, les études postcoloniales ont amplement développé la conscience de ces apports comme facteurs de l'impérialisme : ce n'est pas un hasard s'ils vont de pair avec des encouragements à l'émigration, pour installer une population italianophone dans le Dodécanèse. Del Vecchio, soutien idéologique du fascisme en tant que républicanisme, défend dans ce sonnet cette vision idéalisée – et polémique à la fois, dans une Italie où l'État central est une notion politique bien plus contestée qu'en France – de l'expansion impérialiste fasciste ; la référence à Cicéron témoigne de son ambivalence, entre rêve du rétablissement d'un empire méditerranéen, et inspiration puisée dans les maîtres d'antan. Le rapport des totalitarismes de l'Axe à la Grèce est constamment teinté de cette ambiguïté, que le juriste introduit ici dans la forme, pourtant bien peu antique, du sonnet : dans le néoclassicisme, ce qui compte est le geste vers le passé, pas la nature de celui-ci.

En France, le régime allié au nazisme n'est que marginalement fasciste. Ce point a été sujet de nombreux débats entre historiens – Zeev Sternhell soutenant l'inverse, par exemple – mais si l'on considère, avec Pierre Milza<sup>773</sup>, quelques points saillants, la limite entre le premier Vichy *a minima* et les régimes outre-Rhin ou transalpins est nette : le culte de la personnalité du Maréchal Pétain est moins celui d'un homme d'action que d'une décision résignée ; le régime, moins antidémocrate qu'antiparlementaire, ne se donne pas pour objectif de créer un homme nouveau mais au contraire de revenir à un état ancien fantasmé ; l'adhésion au régime concerne initialement l'ensemble de la société, de façon transversale, plutôt que de rassembler différentes sensibilités de droite comme en Allemagne ; enfin, d'un point de vue culturel, Vichy s'appuie moins sur des symboles et une esthétique hérités du modernisme, à l'instar du fascisme italien, que sur un refus de la modernité et un archaïsme rural et catholique.

On a déjà vu que l'insularité académique à l'œuvre dans le sonnet pouvait le rapprocher des nationalismes qui nourrissent les extrêmes-droites européennes. C'est

---

<sup>772</sup> ANTONICELLI, Franco. *Trent'anni di storia italiana 1915 - 1945*. Mondadori. Torino, 1961.

<sup>773</sup> Pierre MILZA, « La France de Vichy a-t-elle été fasciste ? », dans MILZA, Pierre. *Fascisme français*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 221-275.

particulièrement le cas en France, où la poésie approuvée par le régime pétainiste, à l'exemple de l'anthologie de Maurice Rat, relève plus d'un conservatisme général que d'une poésie militante. Cette équation [académisme = militantisme conservateur en creux] signifie d'ailleurs qu'on ne trouve quasiment pas de sonnets chez des collaborationnistes actifs comme Brasillach, qui eux relèvent d'un fascisme à la français avéré et, quoique minoritaire, actif en particulier au sein du second Vichy. Bien qu'il compose en vers réguliers, Brasillach n'a plus recours au sonnet passée la victoire allemande. C'est comme si la forme apparaissait comme suffisamment chargée de tradition pour ne pas appeler particulièrement de surcharge idéologique.

L'une des exceptions est Émile Bussière, seul cas de sonnets pétainistes rencontrés durant ces recherches – la piste a été fournie par l'anthologie de Jacques Roubaud, *Quasi-Cristaux* – et dont le plus frappant des sonnets épideictiques est celui qu'il consacre à Pétain :

*Le maréchal à Lyon*

*J'entendis tout d'abord bourdonner dans ma tête  
Un vague bruit confus, hésitant, incertain,  
Qui tantôt approchait, et tantôt plus lointain,  
Évoquait presque un chant de gloire et de conquête.*

*Puis, ce furent des cris de triomphe et de fête,  
Répétant sans repos dans la ville et sans fin  
Vive Pétain ! vive Pétain ! vive Pétain !  
Tel un vent déchaîné hurlant dans la tempête.*

*Et je compris alors que la France venait,  
Comme un désespéré que le doute étreignait,  
Dans le pire malheur, de retrouver son âme ;*

*Qu'elle pouvait dès lors, sans esprit de retour,  
Se retremper le cœur à la vivante flamme  
Du plus beau, du plus grand de tous les mots : « Amour »<sup>774</sup>*

D'un néo-classicisme extrême – schéma à la Peletier, stricte alternance des rimes masculines et féminines, et alexandrin classique à l'exception du septième vers, sur lequel il faudra revenir – ce sonnet témoigne de la charge conservatrice potentielle de la forme. Il n'est pas innocent qu'il s'agisse de ce que Banville nommait un sonnet régulier. La notion de règle, aussi absurde soit-elle appliquée à la forme mouvante du sonnet, s'applique aussi bien que la

---

<sup>774</sup> BUSSIERE, Émile. *À la gloire du Maréchal : Quatre grands noms de l'épopée française. Sonnets sur Roland, Jeanne d'Arc, Napoléon, Pétain*. Mâcon, Protat Frères, 1943, p.39.

notion d'identité nationale définie s'applique à la communauté effective qui constitue la nation : les deux sont scientifiquement inopérantes, mais n'en sont pas moins présentes dans bien des esprits, où elles servent à dessiner au couteau une idée figée de leur cible, et donc à fonctionner comme des catalyseurs d'exclusion.

Le registre de l'ode au Maréchal Pétain a également été pratiqué par Claudel, en 1941, ce qui est un signe à la fois de l'étendue de la foi qu'a pu inspirer cette figure éminente au-delà de la simple droite nationaliste qui constituait sa base politique, et d'une telle porosité des positions dans un temps de trouble que, dès lors qu'il n'était pas affilié au Parti Communiste – en soi une compromission d'une portée différente – un écrivain pouvait se trouver tenté de compromissions dont l'Histoire a ensuite révélé l'ignominie. Âgé de soixante-quatorze ans au début du conflit mondial, Émile Bussière a fait partie de ces gens qui ont adhéré au récit de l'épopée nationale vue sous son prisme militaire, qui sous Vichy la fait aboutir à Pétain : en cela, il a été comme des millions de Français aussi anonymes que lui ; seuls ses sonnets demeurent, qui parmi tant d'autres livrent une petite trace de cette pensée, une sorte d'explication en poèmes à destination des époques ultérieures.

Ici, le culte de la personnalité, abondamment documenté dans le cas de Hitler ou Mussolini, se trouve appliqué par Bussière au Chef de l'État Français : le sonnet culmine sur « Amour », l'expression unique des sentiments éprouvés par le peuple à l'égard du chef suprême, dans la visée des totalitarismes. Le sonnet sert autant le régime dans sa modalité épideictique qu'au moyen de sa charge historique : ce poème suit des louanges aux figures majeures du récit national nationaliste, telles Roland de Roncevaux, Jeanne d'Arc ou Napoléon. Le sonnet consacré à celui-ci consiste en une légitimation du principe politique du coup d'État :

#### *Le coup d'État*

*Lorsqu'il revint d'Égypte, aurolé de gloire,  
Bonaparte trouva le pouvoir en lambeaux,  
Plongé dans un torrent d'intrigues dont les flots  
Submergeaient lentement les droits du Directoire.*

*S'il fit son coup d'État, ce fut, nous dit l'histoire,  
Afin de délivrer la France de ces maux.  
Pour lui donner des lois, des principes nouveaux,  
Des statuts acceptés sur tout le territoire.*

*S'ils ne purent pas tous triompher dans le temps,*



*Certains vivent encore après cent cinquante ans,  
Car il avait bien vu les faces du problème,*

*Et du régime mort le suprême défaut.  
Le peuple ne peut pas se gouverner lui-même,  
Et la force et le droit doivent venir d'en haut.<sup>775</sup>*

Ici, le « torrent d'intrigues » renvoie autant aux accusations de corruption à l'adresse de la III<sup>ème</sup> République, qu'aux « mensonges qui vous ont fait tant de mal »<sup>776</sup> que Philippe Pétain déclare haïr dans son discours radiophonique du 25 juin 1940, dans lequel il justifie au nom de la souveraineté nationale les conditions de l'armistice qui désarment effectivement une grande partie de l'armée française : outre l'ancrage de Pétain dans un culte bonapartiste de la « force » exercée sur le champ politique par un militaire, Bussière abonde ici à l'antiparlementarisme des entreprises totalitaristes de gommer toute pluralité dans le pays : le « droit » aussi doit « venir d'en haut », comme chez le juriste Del Vecchio – où la république fasciste constituait moins la subsumption d'un peuple constitué comme unique, que la garantie d'une égalité entre des peuples reconnus comme différents. Le recueil développe cette pensée du coup d'État légitimé par la personnalité du dirigeant, constitutrice des extrêmes-droites européennes :

*Les pleins pouvoirs*

*La France était livrée au mensonge, au pillage,  
Par des gouvernements de meneurs factieux  
Qui, partout triomphants, exigeants, envieux,  
Réclamaient à grands cris leur lot dans le partage.*

*Ils voulurent la guerre où, malgré leur courage,  
Nos soldats désarmés, jadis si glorieux,  
Durent céder sans cesse aux assauts furieux  
D'un peuple plus nombreux, mieux équipé, plus sage.*

*Dès lors le Maréchal, après un long débat,  
Reçut la mission de reconstruire l'État  
Par un statut puissant et non pas éphémère.*

*Si bien que ce grand chef, obéi, respecté,  
Fait, sans s'être imposé par un dix-huit brumaire,  
Sa Révolution dans la Légimité.<sup>777</sup>*

---

<sup>775</sup> Émile BUSSIERE, *À la gloire du Maréchal : Quatre grands noms de l'épopée française*, p.27.

<sup>776</sup> PÉTAINE, Philippe. Messages d'outre-tombe du Maréchal Pétain, textes officiels, ignorés ou méconnus, consignes secrètes. Paris, Nouvelles éditions latines, 1983, p.20.

<sup>777</sup> Émile BUSSIERE, *À la gloire du Maréchal : Quatre grands noms de l'épopée française*, p.37.

Ce qui est notable ici, c'est que Bussière reconduit la contradiction qui sous-tend la pensée de la prise de pouvoir du Maréchal et nouveau chef de l'Etat : si Pétain a bien été hostile à la ligne Maginot, préconisant plutôt le développement des chars, c'est durant sa présence aux gouvernements de Laval et Doumergue en tant que Ministre de la Guerre que le budget de l'armée a été réduit – alors que celui-ci est de nouveau augmenté par le Front Populaire de Léon Blum, que Bussière attaque dans un sonnet consacré au rôle d'ambassadeur en Espagne de Pétain – et sous ses recommandations que les fortifications françaises ne sont pas étendues aux Ardennes, dont Gracq montre la tragique impréparation dans *Un Balcon en forêt*. Même s'il a tenté de forcer la main au domaine politique, Pétain s'inscrit dans celui-ci : dès lors, militaire comme poète ont beau jeu de dénoncer les stratégies partisans, et de présenter le régime de Vichy comme au-dessus de la mêlée, alors même que les dirigeants y ont directement participé.

Bien évidemment, ce culte de la personnalité est bien plus fort en Allemagne. On a déjà vu chez Heinrich Anacker (cf III – 3.3.) comment la modalité épideictique permettait de fausser la réalité de l'armistice belge. Le propagandiste tisse également un parallèle avec Napoléon, révéralé en tant que vainqueur des armées germanophones mais évidemment mis en-deçà de Hitler, qui apparaît non seulement comme vengeur de l'occupation napoléonienne d'une grande partie de l'Allemagne, mais comme réalisateur final du projet européen – et mondial, dans la rhétorique grandiloquente nazie – que l'Empereur des Français aurait esquissé :

*Der Führer an Napoleons Grab*

*Ein großer ruht in diesem Sarkophage,  
Der seinen Wagen an die Sterne band  
Und noch vom tiefen Sturze auferstand  
Zum letzten Glanze seiner hundert Tage.*

*Viel sind der Feinde, die er überwand;  
Von seinen Feldherrntaten raunt die Sage –  
Doch um sein bittres Ende düstert Klage:  
Er fiel, weil er nicht Maß noch Grenze fand!*

*Nun steht ein Größerer still vor seinem Grabe:  
Der Führer, der mit schöpferischer Gabe  
Gigantisches in Erdenmaße zwang.*

Le Führer au tombeau de Napoléon

Un grand homme repose dans ce sarcophage,  
Qui lia sa voiture aux étoiles  
Et ressuscita d'une chute profonde  
Pour briller une dernière fois en ses Cent Jours.

Nombreux sont les ennemis dont il triompha ;  
De ses hauts faits de commandement monte un murmure  
[de légende  
Mais autour de sa fin amère s'assombrit sa plainte :  
Il chut, car il ne trouvait pas la mesure de ses frontières !

Maintenant un plus grand se tient devant sa tombe :  
Le Führer, qui de ses dons plus inspirés

*Bescheidung nach dem Siegeszug der Waffen  
Laßt ihn das einige Europa schaffen,  
Das dem gewaltigen Korsen nicht gelang!*

Imposa son gigantisme aux frontières de la terre.

Par la modération, après la percée foudroyante des armes,  
Qu'il crée l'Europe unie  
Ce à quoi le puissant Corse n'est pas arrivé !<sup>778</sup>

Il faut rappeler que le projet européen naît après-guerre, sous l'impulsion de politiciens et d'intellectuels hostiles au totalitarisme – Jean Monnet, Ernst Jünger dont le rôle est plus ambigu – mais qu'il constitue également un discours, si ce n'est un objectif, des régimes de l'Axe : Del Vecchio le défend sincèrement, lui qui pense l'Etat comme subsumption de la variété des peuples dans le sonnet « Rodi » comme dans *Européisme et cosmopolitisme*, où il s'inscrit dans la lignée de Mazzini. L'analogie que dresse Anacker entre Hitler et Napoléon rappelle que les tyrans à l'origine des bains de sang peuvent eux aussi vouloir l'unité européenne qui se dessine contre ou après eux.

Néanmoins, on sait que le nazisme raisonnait plus en termes d'exploitation des ressources naturelles ou humaines que d'alliance des esprits, et que le discours d'unification du continent portait bien moins que celui de la gloire d'une germanité fantasmée, incarnée dans Hitler, et à laquelle participe Anacker, dans un sonnet à la modalité épideictique la plus directe :

*Dem Führer!*

Au Führer !

*Auf jenem Boden, wo du als Soldat  
Vier Jahre im großen Krieg gerungen,  
Hast du als Feldherr nun den Feind bezwungen  
In unbeschreiblich kühner Waffentat!*

En chaque lieu, où durant quatre années de Grande Guerre  
Comme simple soldat tu as combattu,  
Maintenant général en chef tu as vaincu l'ennemi,  
En des faits de guerre indescriptiblement audacieux !

*Von deiner Sendung schicksalhaft durchdrungen,  
Bargst du die Ernte heiliger Opfersaat,  
Die frevelnd einst vertan ward durch Verrat.  
Dein Genius hat den stolzen Sieg errungen!*

Pénétré par ta mission fatidique  
Tu abritais la récolte des semences sacrées du sacrifice,  
Qui autrefois furent gaspillées par la criminelle traîtrise.  
Ton génie a remporté la fière victoire !

*Unfaßlich war die Wucht der schnellen Stöße –  
Doch mahnt der Ruhm, erkämpft mit seinem Blut,  
Daß jeder dankbewegt sein Haupt entblöße.*

La poussée des coups rapides était incompréhensible :  
Pourtant la gloire se rappelle à nous, conquiert avec son sang,  
Que chacun ôte son couvre-chef en remerciement.

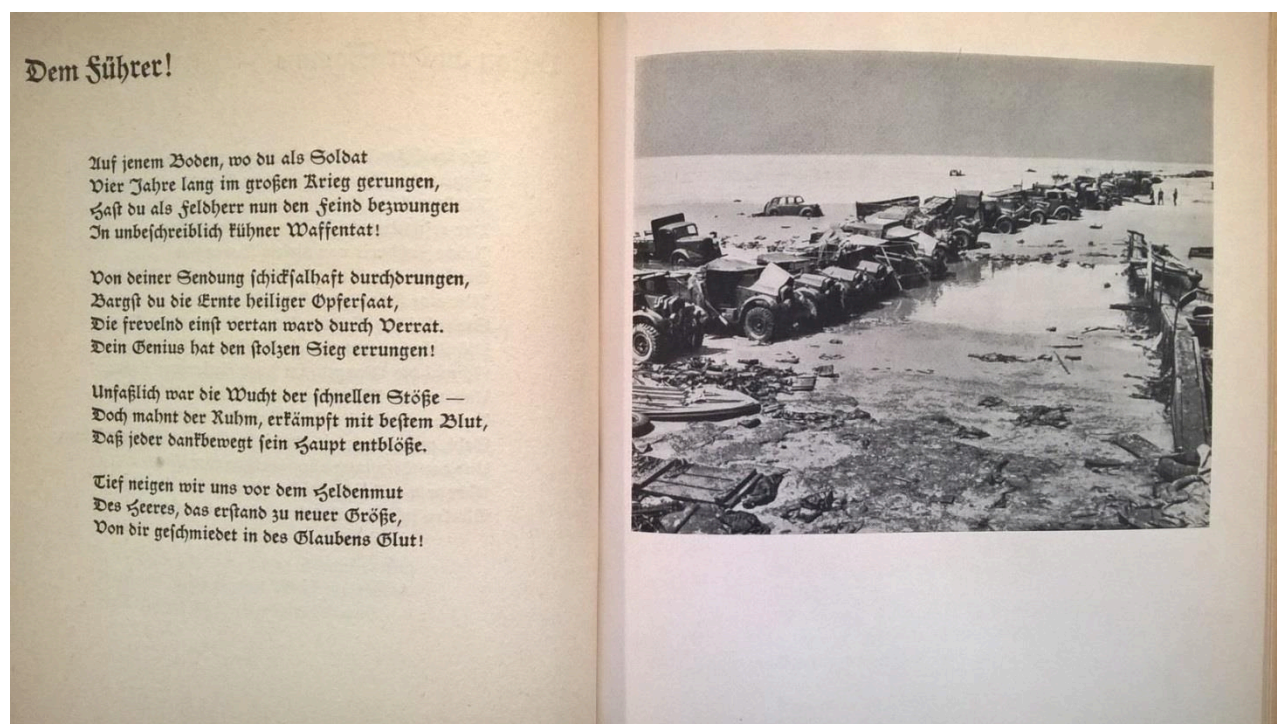
*Tief neigen wir uns vor dem Heldenmut  
Des Heeres, das erstand zu neuer Größe,  
Von dir geschmiedet in des Glaubens Gut!*

Nous nous inclinons bien bas devant l'héroïsme  
De l'armée, qui naît à une nouvelle grandeur,  
Forgée par toi dans le bien de la foi !<sup>779</sup>

<sup>778</sup> Heinrich ANACKER, Über die Maas, über Schelde und Rhein, Gedichte vom Feldzug im Westen, p.67.

<sup>779</sup> Heinrich ANACKER, Über die Maas, über Schelde und Rhein, Gedichte vom Feldzug im Westen, p.32.

Ici, la construction d'une ère nouvelle politique et morale (« neuer Größe (...) geschmiedet in des Glaubens Gut ») émane directement de la valeur militaire ; au premier quatrain, Anacker associe son caractère individuel – initialement affecté à un poste d'estafette de commandement, Hitler est blessé une première fois durant la Bataille de la Somme, puis une seconde fois, lors d'une attaque par gaz près d'Ypres en 1918 – à la victoire de 1940. Le recueil *Über die Maas, über Schelde und Rhein* exemplifie cette victoire au moyen de photographies prises lors de l'avancée des troupes allemandes jusqu'à Paris ; le contrepoint de ce sonnet est le ponton improvisé par le génie anglais à Dunkerque, abandonné après la fin de l'évacuation :



ANACKER, Heinrich. *Über die Maas, über Schelde und Rhein*. Munich, Zentralverlag der NSDP, 1942, p32-[n.p.]. Photographie T. Vuong.

Le sonnet se trouve associé aux qualités martiales ; l'incitation à la lutte elle-même, chez Anacker, passe par d'autres formes. Il est ainsi notable que dans son recueil de chants de marche *Die Fanfare*, paru en 1936, ce poète n'inclut que deux sonnets, alors qu'il y a recours bien plus conséquemment dans *Über die Maas, über Schelde und Rhein* : on en compte vingt-six sur soixante-cinq poèmes, soit plus d'un tiers. Cette présence, au voisinage d'un « Panzerlied » ou d'un « Lied von Sankt Menehould » interroge. Sans doute le registre épideictique de « Dem Führer ! » correspond-il bien au sonnet, mais il ne lui est pas propre ; la

vignette de propagande, représentant un seul fait – comme « Die belgische Kapitulation » ou « Der Führer an Napoleons Grab » – lui convient particulièrement. Sans doute les victoires politiques et militaires de 1938-1940 justifient-elles cette explosion de la louange, et donc du sonnet, forme qu’il associe au registre épideictique.

Verena Schulz a retracé<sup>780</sup> la fin de sa carrière : après sa campagne de France, Anacker devient officier à bord d’un train sanitaire, avant d’être arrêté à Bodenwöhr, en Bavière, par les troupes américaines. Jugé de trop peu de conséquence, il échappe à la dénazification, et se retire à Lindau, sur la rive allemande du Lac de Constance, face à la Suisse dont il a volontairement abandonné la nationalité en 1939.

D’un point de vue formel, Anacker demeure modérément traditionnel : il emploie la disposition typographique moderne du sonnet lorsqu’il a recours à un schéma de rimes traditionnel ; un poème comme « Frankreich kapituliert! », composé de sept distiques de rimes plates, se présente d’un bloc, au contraire. Toutefois, il est intéressant de relever que ce poète nazi ne s’encombre guère du respect des formes censément allemandes du sonnet : le sizain à la française dans « Der Führer an Napoleons Grab », ou l’inversion des rimes dans les quatrains d’embrassées dans les trois exemples ci-dessus, témoignent sans doute du peu d’intérêt général apporté aux formes considérées comme latines. Même dans une perspective d’exaltation de Hitler dans le sillage des gloires passées, le respect de la tradition – pétrarquiste, ici – ne s’impose pas dans le détail formel, et la forme du sonnet suffit à dire cet ancrage historique.

Cornelia Jungrichter a étudié en profondeur et discuté les rapports entre idéologie nazie et connotations des formes poétiques. On ne peut que recommander son travail, qu’il faut se contenter de brièvement résumer ici. Cornelia Jungrichter montre<sup>781</sup> bien que les critiques et intellectuels qui cherchent à définir la germanité de manière formelle rejettent les importations européennes de l’humanisme et des Lumières, et que le sonnet, forme méditerranéenne considérée comme latine, figure au premier rang de celles-ci. Elle note toutefois<sup>782</sup> que la pensée nationaliste dont se nourrit le nazisme n’est non seulement n’est pas systématique, mais ne coïncide que partiellement avec la réalité de la production

---

<sup>780</sup> Verena SCHULZ, « Heinrich Anacker – der „lyrische Streiter“ », pp36-36.

<sup>781</sup> JUNGRICHTER, Cornelia. *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonettdichtung*. Bonn, Bouvier, 1979, pp29-31.

<sup>782</sup> Cornelia JUNGRICHTER, *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonettdichtung*, pp31-40.

littéraire. Ainsi, si le sonnet n'est guère présent – sans être systématiquement absent – dans les œuvres et anthologies mises en avant par le *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* de Goebbels, cela n'empêche pas Anacker, publié par les éditions du parti nazi, d'intégrer de nombreux sonnets à son recueil. L'un des principaux intérêts de l'ouvrage de C. Jungrichter est ainsi de démontrer<sup>783</sup> que, contrairement à ce que la plupart de la critique littéraire allemande a retenu, ou mis en valeur, le sonnet n'est pas uniquement la forme de résistance au régime, intérieure chez Schneider ou Hagelstange, ou depuis l'exil pour Thoor, Brecht et Becher, mais bel et bien l'une des modalités effectives de la poésie nazie.

Un autre usage nazi du sonnet qu'elle relève est celui de poètes particuliers, qui constituant non une poésie commissionnée avant tout, mais une œuvre de poète influencée par l'idéologie nazie, peuvent tout à fait avoir recours à la forme en fonction de leur esthétique personnelle, tout en y intégrant les principaux courants de force de l'idéologie nazie : culte de la personnalité<sup>784</sup>, *Blut und Boden*,<sup>785</sup> *Gemeinschaft*<sup>786</sup>... Cornelia Jungrichter analyse ainsi la production de sonnets d'Anacker ou Gerhard Schumann comme une tension entre ces différents thèmes, et les possibilités de la forme.

Un autre auteur, autrichien celui-ci, et le plus connu – le seul à être retenu – de la galaxie littéraire nazie, illustre cette fascination constante pour le sonnet que l'on trouve même chez des auteurs ralliés à Hitler. On a déjà vu que Josef Weinheber était l'un des sonnettistes les plus virtuoses de l'aire germanophone ; les modalités de son engagement nazi sont rapidement évoquées par H. Kircher, qui se concentre<sup>787</sup> sur la notion de germanité de la forme discutée par Weinheber, tandis que F. Jost ne les mentionne absolument pas – un comble pour celui qui veut évoquer le sonnet comme forme européenne.

La question formelle est en effet inséparable des revirements et contradictions idéologiques de ce poète. La critique préfère souvent mettre l'accent sur sa virtuosité formelle, auteur par exemple d'une couronne de sonnets, « An die Nacht », inspirée d'un sonnet de Michel-Ange et traversé par l'ombre de Novalis ; ce poète polyglotte, obsédé par les traditions européennes, compose également dans d'autres formes fixes : ode, ballade, rondeau, *terza rima*... il s'agit également de l'un des grands rénovateurs formels de la

---

<sup>783</sup> Cornelia JUNGRICHTER, *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonetttdichtung*, pp40-41.

<sup>784</sup> Cornelia JUNGRICHTER, *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonetttdichtung*, pp92-115.

<sup>785</sup> Cornelia JUNGRICHTER, *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonetttdichtung*, pp73-90.

<sup>786</sup> Cornelia JUNGRICHTER, *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonetttdichtung*, pp49-72.

<sup>787</sup> KIRCHER, Hartmut. *Deutsche Sonette*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1979, p.442.

première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : revendiquant la transposition en allemand des strophes alcaïques ou saphiques, il s'essaie également dans le recueil *Wien Wortlich* à la notation des « o » ouverts à la manière autrichienne par le signe « Å » ou « å », et revendique une poésie germanophone spécifiquement viennoise dans ses constructions et son lexique. L'identité nationale, et le dialogue entre celles-ci, structure une partie de son œuvre poétique, pour le meilleur ou le pire : le recours au sonnet, qu'il conçoit avant la guerre comme paneuropéen, côtoie celui aux formes grecques dans la lignée de Hölderlin, par lesquelles il abonde au nationalisme pangermanique en tant qu'héritage de la Grèce antique. En dépit de ses doutes passagers et de son rapport complexe à l'identité autrichienne, ce poète sensible à la diversité poétique européenne se range ainsi du côté du nazisme, de manière intermittente mais de plus en plus sensible à mesure que la guerre s'annonce.

Weinheber s'est ainsi tristement illustré, en 1939 par une pièce de théâtre radiophonique en l'honneur d'Hitler – dont la dernière partie, non diffusée, annonçait rendre gloire à l'*Anschluss*, appelée *Wiedervereinigung*, réunification, selon la terminologie nazie, ainsi qu'à celui qui l'avait opérée. Il compose également des poèmes en l'honneur de Göring ou Hitler (« Hymnus auf die Heimkehr »<sup>788</sup>) en 1938, de la machine militaire allemande (« Hochgesang auf den deutschen Rüstungsarbeiter »<sup>789</sup>) en 1941, ou par une prosopopée de Vienne remerciant Hitler (« Wien an den Führer »<sup>790</sup>) en 1943.

Pour autant, Weinheber n'a jamais rassemblé ceux-ci dans un recueil, comme s'il ne les considérait pas comme une œuvre littéraire – il a fallu attendre le troisième tome, édité par Friedrich Jenaczek, de ses œuvres complètes en 1996, pour les voir compilés. Il est possible de suggérer qu'il n'en a eu ni le temps, ni, situation de guerre aidant, les moyens, avant son suicide face à l'arrivée de l'Armée Rouge en Autriche, au début d'avril 1945.

Par ailleurs, si ces poèmes épидictiques relèvent indiscutablement de l'apologie du Führer, Weinheber célèbre plus en lui le rassembleur des peuples germanophones que le chef militaire : le poète était d'ailleurs directement opposé à une entrée en conflit de la Grande Allemagne. Ses contradictions, qui sont celles d'un homme ballotté par l'époque – et peut-être par l'alcoolisme – sont également celles de l'Autriche, partagée entre peur de l'absorption dans la Grande Allemagne – après l'*Anschluss*, Weinheber songe même à émigrer – et

---

<sup>788</sup> WEINHEBER, Josef. *Sämtliche Werke*, tome 3. Salzburg, Otto Müller, 1996, pp.411-415.

<sup>789</sup> Josef WEINHEBER, *Sämtliche Werke*, tome 3, pp.464-469.

<sup>790</sup> Josef WEINHEBER, *Sämtliche Werke*, tome 3, p.494.

adhésion au projet pangermaniste hitlérien, que l'on a déjà vu dans son sonnet à Agnes Miegel, et plus encore dans les poèmes ou chants de marche évoqués ci-dessus. Encore une fois, Weinheber relève plus du nationalisme et de son expression militaire, que de la doctrine nazie : indifférent à l'antisémitisme, il ne développe nulle part l'idéologie du surhomme, non plus que celle de l'anéantissement de la conscience individuelle dans la foule ou son émanation qu'est le Führer, qu'il honore en tant que grand homme de la germanité et non en aboutissement suprême de celle-ci.

Nazi tiède à certains égards, donc, mais considérablement mis en avant par le régime, figurant dans la liste des lectures éducationnelles obligatoires, et si son adhésion effective au NSDAP est complexe, son adhésion idéologique au projet hitlérien, durant la Seconde Guerre mondiale, elle, ne fait nul doute : elle le pousse à déclarer à la tribune du congrès pangermaniste des écrivains de Weimar de 1938 que *Mein Kampf* constitue un sommet littéraire. Il en est récompensé, placé sur la liste d'exemption militaire dite « Führerliste », qui recense les artistes en effort de guerre, « Künstler im Kriegseinsatz », que le régime nazi considère comme utiles à la propagande nationale, et mis aux programmes éducationnels officiels, puis nommé dans la *Gottbegnadeten List* d'artistes exemplaires (« doués par Dieu ») que constituent Goebbels et Hitler en 1944. Sa réflexion nationaliste sur les formes se porte sur celle du sonnet, qu'il pratique abondamment durant les années 1930, et dont il discute en 1944 l'adéquation au caractère allemand :

*Es ist oft behauptet worden, die Form des Sonetts entspreche nicht dem deutschen Wesen. Es eignet ihr zuviel Glätte und Manier. Der Vorwurf hat einen Schein von Berechtigung für sich, denn sie ist lateinisch hell und steht ganz im Zeichen mediterraner Formverehrung. Der Deutsche aber liebt das Dunkle, Wolkenhafte. Als nordischer Mensch versteht er sich auf den Nebel besser als auf die Sonne.*<sup>791</sup>

Le poète autrichien suppose ensuite que l'attrait du sonnet sur les Allemands a à voir avec l'aspect cyclique de la forme, voire sa progression géométrique, et livre une analyse des *Sonette an Orpheus* comme révolte germanique contre la forme – ce qui pourrait être

---

<sup>791</sup> Josef WEINHEBER, « Vortrage über Sprache », dans *Sämtliche Werke*, t.4. Salzburg, Otto Müller, 1954, p.336. (« On en est souvent venu à prétendre que la forme du sonnet ne correspond pas à l'essence allemande. Celle-ci lui apporte trop de raideur et de maniérisme. Le reproche a une lueur de justesse pour lui-même, car la forme est d'une clarté latine et se tient entièrement sous le signe du culte méditerranéen des formes. L'Allemand lui aime l'obscur, le nuageux. En tant qu'homme du Nord, il se retrouve dans la brume plutôt que dans le soleil. », traduction personnelle).



l'objet de discussions bien plus longues, et dont on ne retiendra que la démarche essentialiste de Weinheber, qui essaie d'attribuer des caractères de pensée invariants à des nations entières, ou à des formes : à celle-là, ainsi qu'à celle de F. Jost, qui lui-même révère Rilke tout en considérant ceux-ci comme des faux sonnets, on ne fera que rappeler que le sonnet varie dès ses débuts, et au fil de son histoire, jusqu'à intégrer dans une certaine mesure toute révolte contre lui-même.

Pourtant, Weinheber, chez qui les contradictions idéologiques et formelles abondent, est autant lié à la forme italienne qu'à celles, chants de marche ou formes grecques, prônées par le nazisme. S'il est vrai qu'il compose nettement moins de sonnets durant la Seconde Guerre mondiale, son attachement à la forme, sa virtuosité poétique et son goût pour la contrainte le mènent à écrire dans *Hier ist das Wort* l'un des sonnets de langue allemande les plus singuliers de toute la Seconde Guerre mondiale : l'expérimental « Ohne e », tentative de lipogramme.

*Ohne e*

Sans e

*Sprachmacht alt, im Atta unsar braust  
noch dein Ur-Teil groß, als da das Volk  
Mark von Got war und, am Knauf die Faust,  
Mann in Mann drang, frei wie Wind und Wolk.*

Ancien pouvoir des mots, dans le sein de notre père mugis,  
encore ton jugement premier, comme par ici le peuple  
fut marqué de bonté divine, et, le poing sur le pommeau,  
Passait d'homme en homme, libre comme vent et nuages.

*Oh – hinab? Ja, Mann wie Buchstab ging  
da zu Grund, am Grund ruht Ohnmacht nun.  
Reichtum stirbt da. Armut heißt das Ding.  
Kraftlos bleicht, weil schicksallos, die Run.*

Oh – aux tréfonds ? Oui, là l'homme est allé comme la lettre  
À terre, l'impuissance repose à terre.  
Là meurt la richesse ; le dénuement signifie la chose.  
À bout de forcespâlit, puisque sans destin, la rune.

*Bis da aufbricht, was nicht stirbt, das Blut.  
Blut macht heil, was sonst die Nacht auch tut.  
Volk ist lang, und dort ist Wort noch gut.*

Jusqu'à ce qu'il force là ce qui ne meurt pas, le sang.  
Le sang fait le salut, ce que sinon la nuit fait aussi.  
Le peuple dure, et en face le Verbe est encore bon.

*Stirb nicht, Wort, mach heil im Schwund, blutgleich!  
Ohne e, voll tön' und kühn, mein Leich!  
Singt! Singt nach! Noch ragt, was schwand, das  
[Reich!*

Ne meurs pas, mot, sauve dans la disparition, pareil au sang  
Sans « e », plein de son et d'audace, mon cadavre !  
Chantez, chantez après moi ! S'élève encore ce qui  
[s'amenuisait – l'Empire !<sup>792</sup>

Bien entendu, il s'agit moins d'un lipogramme réel, que d'un commentaire d'une tentative de lipogramme : le sonnet thématise la recherche d'une écriture conditionnée, qui culmine au dernier tercet avec l'évocation d'une renaissance du mot soumis à la contrainte,

<sup>792</sup> Josef WEINHEBER, *Sämtliche Werke*, t.3, p.562.

au dénuement de la parole, « Armut ». La lettre, absente, apparaît dans la comparaison au vers 5 puis dans la mention de la « rune », variante ancienne d'un pouvoir des mots, « Sprachmacht », hérité du fond des âges que le poète cherche à réactiver.

Ce pouvoir de la parole passe par un emploi de termes tirés du haut allemand, qui vient rénover la langue de manière poétique : le jugement, *Urteil*, devient ici chose primordiale au moyen de l'emploi du préfixe ancien « Ur- », encore vivace en allemand.

Dès le premier vers, « Atta » est une variante ancienne, tirée du sanscrit, pour « Gott » ou « Vater », tandis que la graphie archaïque « unsar » permet d'éviter le « e » du moderne « unser » tout en conférant au premier vers du sonnet une tournure liturgique, c'est-à-dire de magie du Verbe. « Got », dans lequel il est justement possible d'entendre ce « Gott » remplacé auparavant par « Atta », est une variante, en haut allemand, de « Gut », le bien, la bonté, et tisse un lien entre les deux : le « Volk » est la fois marque de bonté, chez ce poète influencé par l'idéologie *völkisch*, et désigné par Dieu ; ainsi, dans ce sonnet de Weinheber pour qui le peuple est « lang », c'est-à-dire dure alors que l'individu est périssable et gît « am Grund », le chant traverse ainsi chaque être humain, à la fin du premier quatrain, pour les subsumer en *Volk*.

La suppression des « e » prononcés permet également des jeux de mots : « Leich », cadavre, ne peut qu'évoquer un « Leiche », chant inspiré, tout en s'inscrivant dans la thématique de la mort. La « Run », qui devrait être déclinée – ou mise au pluriel, comme c'est l'usage le plus courant – fait elle songer à *rûn*, le chant, le poème, en moyen allemand ; le terme signifiant également le secret, on pourrait traduire autant par « chant » que par « mystère » : traduire par « rune » le terme « Run », tel que perçu dans ce sonnet par un auditoire contemporain de Weinheber, permet de conserver ces deux connotations de parole première, et cryptique, tout en réduisant évidemment sa polysémie.

Georges Perec, auteur du lipogramme le plus fameux de la littérature occidentale, remarque avec expertise – et un intérêt personnel, lui qui compose *La Disparition* dans l'optique de dire la mort, y compris celles des déportés – que ce n'est que le son [e] qui disparaît : Weinheber maintient les diphtongues (« dein », « Teil », « frei »...) ou les e muets (« die », « wie »). Et, s'il admire le premier vers, qui reprend une tournure de prière ancienne, le fils d'un soldat mort en 1940 et d'une déportée à Auschwitz, outre l'entorse à la difficulté de la contrainte, ne peut retenir son mépris profond pour l'apparition finale du « e » dans le

but ultime de la parole poétique : l'Empire, « Reich », et propose que le mot dissimulé en fait sous l'absence du « e » soit le nom du Führer :

*Tout au plus puis-je pour finir préciser une définition du lipogramme en en excluant deux formes à mon sens hérétiques.  
La première bannit non la lettre, mais le son, Josef Weinheber publie un poème « ohne E » qui commence superbement :*

Sprachmacht alt, im Atta unsar braust

*mais dès la deuxième ligne, on trouve « dein », « Urteil », puis « die », « frei », « wie », « bleicht », « Heil », et pour finir « Reich » : on se demande en quoi il s'agit d'un poème sans e ; peut-être n'a-t-il pas pu dire « Hitler » ?<sup>793</sup>*

À l'inverse de la disparition perecquienne du « e » qui traduit l'impossibilité de saisir la mort, celle Weinheber cherche donc à dire le pouvoir du langage en dépit de celle-ci ; à l'inverse de l'ancrage de ce roman oulipien dans une réflexion sur la systématisation des décès qui fait songer à celui du nazisme – on sait que la lettre manquante, évoquée au fil du roman, peut être lue comme une allégorie de la svastika héritée de la culture sanscrite – Weinheber oriente la quête d'un langage primordial vers la louange d'un régime moribond. Ici, plutôt que de traduire l'impossibilité signifiante, « Armut heißt das Ding » : le dénuement, la contrainte, permet d'atteindre une dimension fondamentale du langage. Pour toute sa modernité linguistique, le sonnet expérimental du poète autrichien cherche à exalter, et dit effectivement, au moyen de la tricherie de la diphtongue « Reich », cet indicible qui suscite la stratégie de contournement de l'œuvre de Perec.

Anacker constitue l'exemple le plus frappant et brutal, Brendel le plus naïf, et Weinheber le plus virtuose et ambigu, de ce que Hartmut Kircher ou Cornelia Jungrichter ont rappelé : le sonnet ne constitue pas une forme emblématique de la poésie encouragée par le régime nazi.

Là où les deux premiers auteurs sont aujourd'hui justement oubliés, Weinheber, qui est un grand poète, fournit même un aperçu d'une modernité nazie du sonnet, qui nous paraît un contre-sens à la post-modernité, mais ne le devient en fait qu'à cause de la défaite

---

<sup>793</sup> Georges PEREC, « Histoire du lipogramme », dans OULIPO. *La Littérature Potentielle*. Paris, Gallimard, 1973, p.92.

militaire de l'Allemagne : le vertige de l'Histoire hypothétique prend le lectorat, à l'idée qu'il aurait pu incarner la poésie allemande.

Il faut donc nuancer le constat, majoritairement vrai, formulé après-guerre par Hagelstange, selon lequel le sonnet aurait été, durant les années hitlériennes, la « Modeform des Widerstandes »<sup>794</sup>, la mode formelle de la Résistance [littéraire], et son usage une opposition en tant que telle – ce qui est la thèse de l'étude panoramique de T. Ziolkowski, « Form als Protest »<sup>795</sup>. « Tout va bien au sonnet », comme le dit Baudelaire, y compris l'entreprise idéologique nazie.

Outre-Manche, la question est plus complexe : l'influence des extrêmes-droites européennes a été minime dans les îles britannique et irlandaise, et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale achève de rendre incohérente l'adhésion au fascisme au nom du nationalisme. Ainsi, il est quasiment impossible d'y trouver des poètes explicitement affiliés aux idéologies totalitaires, à l'exception éventuelle de Yeats, un temps séduit par les *Blue Shirts* d'Enda Kenny – mais qui ne compose alors plus de sonnets – et celle, notable, de Pound – mais lui est étasunien – qui finalement rejoint l'Italie mussolinienne, deux témoignages de l'omniprésence de l'attraction fasciste sur les intellectuels européens de l'entre-deux-guerres.

Un usage du sonnet comparable, dans une certaine mesure, à celui de Bussière, est celui que l'on trouve chez Magraw, poète Sud-Africain, qui partage sa vie entre la Grande-Bretagne et l'Afrique du Sud, alors dominion britannique. Le premier recueil de sonnets que j'aie trouvé de lui, *A Little Bouquet of English Sonnets*, Arthur H. Stockwell, Londres, non daté, concerne un voyage entre Grande-Bretagne et Afrique du Sud.

Les archives du *Wigan Courier* signalent<sup>796</sup> son décès à Wigan le 20 novembre 1944, âgé de 69 ans, l'appelant assez drôlement « writer and sonneteer », comme si les seconds n'étaient pas inclus dans les premiers :

*Death of Mr. John Edward Magraw, writer and sonneteer, in his 69th year.*

---

<sup>794</sup> Rudolf HAGELSTANGE. « Die Form als erste Entscheidung » (1955), dans *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, dir. Hans BENDER. Munich, List, 1964, p.38.

<sup>795</sup> Theodore ZIOLKOWSKI. « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », dans *Exil und Innere Emigration*. Peter Uwe HOHENDAHL, Egon SCHWARTZ dir. Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1973, pp. 153-172.

<sup>796</sup> *Wigan World / The Wigan Courier*, « Local chronology from Wigan Almanacs through the years: 1944 », url :<http://www.wiganworld.co.uk/stuff/chronology11.php?yr=1944>.

Ses sonnets des années 1940 revendiquent dès le titre leur appartenance à l'Angleterre, et nombre d'entre eux exaltent un patriotisme anglais et britannique, ne laissant guère de doute sur l'appartenance que revendique alors Magraw. La datation de ces recueils est de Catherine W. Reilly<sup>797</sup>, et demeure incertaine ; elle mentionne d'autres recueils parus durant les années de guerre, à des dates incertainement déterminées : *Still another bouquet of English sonnets* (1942), *A Fourth bouquet of English sonnets* (1942), *A Fifth and final sonnet bouquet* (1943), *A seventh bouquet of English sonnets* (1944) ; un probable sixième a sans doute disparu.

Le deuxième de ces bouquets, *Another little bouquet of English sonnets*, paru à Wigan – en 1942, probablement – voit son texte de présentation<sup>798</sup> définir l'auteur comme un « *well-known South-African writer, the author of five previous books of poems* », et la publication du recueil comme « *mainly due to the encouragement of a few English friends, who think his work may interest a wider public* ». Les poèmes « *were all written during a voyage to South Africa* », et témoignent d'un ancrage profondément à droite, avec toute l'ambiguïté que cette notion peut avoir dans le Royaume-Uni en guerre :

*Patriotism.*

*Can you conceive, unseen by human eyes,  
A countless host of Britons deified,  
With Heavenly pomp unmixed with Hellish pride,  
Above our changeful, grey, old English skies,  
In ghostly silence and perplexed surmise,  
Why we, for whom they wrought and nobly died,  
Are still with schisms rent, ununified;  
The good of King and Country not our prize?*

*If sight is not, let us with inward ear  
Catch spirit tones that mystic float to earth,  
"Die unto self to have the nobler birth  
Of those whose country's interests are most dear,  
If of such selfless men there should be dearth,  
To lose your present greatness you must fear."*

Patriotisme

Pouvez-vous vous représenter, invisible aux yeux humains,  
Une troupe innombrable de Britanniques déifiés,  
En qui se mêlent pompe céleste et infernale fierté,  
Survoler nos cieux anglais, gris et changeants,  
Dans un silence spectral et l'incertitude perplexe,  
Se demandant pourquoi, nous pour qui ils se sont tordus et  
[sont morts noblement,  
Sommes toujours déchirés de schismes, désunis,  
N'ayant pas le bien de la Couronne et la Patrie pour but ?

Si la vision est impossible, attrapons d'une oreille tournée  
Vers l'intérieur les tons spirituels qui flottent mystiquement  
[vers la terre,  
« Mourir jusqu'en soi pour la plus noble naissance  
De ceux pour qui les intérêts de leur pays sont chers,  
S'il venait à manquer d'hommes de cette trempe,  
Il vous faudrait craindre perdre votre grandeur  
d'aujourd'hui. »<sup>799</sup>

<sup>797</sup> REILLY, Catherine W. *English poetry of the Second World War, a bibliography*. Londres, Mansell, 1986, p.218.

<sup>798</sup> MAGRAW, John Edward. *Another little bouquet of English sonnets*, Wigan, J. Starr & Sons, [1942], p.3.

<sup>799</sup> John Edward MAGRAW, *Another little bouquet of English sonnets*, p.5.

Ici, le sonnet se centre sur un rapport nationaliste avec les ancêtres morts, qui traversent le ciel en cortège comme les armées se ruant dans « The Uncertain Battle » de Gascoyne (cf III – 1.4.), pour en tirer non un tableau métaphysique de l’absurdité de la guerre, mais un appel à continuer celle-ci. La description des morts relève d’un rapport mystique, dont le vague nourrit la valeur de propagande de leur exaltation : les exploits ou même l’identité des ancêtres, supposément vaillants, demeurent inconnus, ce qui permet de les louer davantage qu’ils ne sont reliés à aucune action précise, donc soumise à la loi des hommes ou l’ambiguïté de la nature humaine. Contrairement à Gascoyne pour qui la déshumanisation du passage des combattants sur le plan mythique ou métaphysique sert à souligner le peu d’importance du monde terrestre, Magraw emploie cette déshumanisation comme un flou référentiel qui sert à inciter à une gloire elle-même vague ; la prosopopée finale demeure difficile à attribuer, qui ne met pas en jeu de locuteur explicite, mais une maxime patriotique assumée en fait par ce sonnet faussement dialogique : l’emploi de la mystique, par définition hors du monde, au service du nationalisme permet de fonder celui-ci sur des bases d’autant plus indiscutables qu’elles ne sont pas définies.

Les poèmes de Magraw, à la valeur polémique implicite nette en ce qu’ils conspuent un présent conçu comme méprisable mis en demeure de se hausser au niveau d’un passé idéalisé, témoignent non seulement d’un patriotisme extrême, exacerbé et rendu tolérable par la guerre réelle, mais également de son ancrage dans une droite extrême, bordant vers le fascisme anglais : outre la déification du sacrifice pour la patrie, la mention de « schisms » divisant la classe politique fait songer<sup>800</sup> à l’anti-factionnalisme de Mosley, pour qui la couronne doit diriger seule le pays – à la manière absolutiste des Tudors – et les élections ne concerner que les directions des corporations ; un autre sonnet témoigne chez Magraw de cette variante britannique de l’antiparlementarisme :

*A Sonnet against Communists, Socialists,  
Labourists, Independants, Liberals, and  
Conservatives.*

*Oh! that a day may dawn when each such name  
Will not be used by men of British blood,  
The very meaning not to be understood,  
Consumed as oil’s consumed by fiercest flame.  
May men appear who could rich reverence claim  
For living lives based on the public good,*

Un sonnet contre les communistes, socialistes,  
travailleurs, indépendants, libéraux et conservateurs

Oh, qu’un jour puisse poindre où chacun de ces noms  
Ne sera pas utilisé par les hommes de sang britannique,  
Leur sens même destiné à ne pas être compris,  
Comme l’huile est brûlée par la plus forte flamme.  
Bien des hommes apparaissent, qui seraient dignes de  
[profond respect  
En raison de leur vie consacrée au bien commun,

<sup>800</sup> voir LINEHAN, Thomas P. *British Fascism, 1918-1939*. Manchester, Manchester University Press, 2000.

*And trampling treason in oblivion's mud;  
Well pleased but with a shunned impersonal fame.*

*In our wide realms are men of noble thought  
Who shun the public gaze with modest worth,  
And would for King and Country work for nought.  
Great souls on whom Heaven's wisdom seems to  
smile,  
Like those old seers our nation brought to birth,  
Word-charming Ruskin, Heavenly-wise Carlyle.*

Et à fouler du pied la trahison dans la boue de l'oubli,  
Qui se satisfont d'avoir leur personne dédaignée par la gloire.

Dans nos vastes royaumes il y a bien des hommes à la  
[noble pensée,  
Dont la valeur modeste dédaigne le regard du public,  
Et pour la Couronne et la Patrie sont prêts à travailler pour  
rien.  
De grandes âmes à qui la sagesse céleste semble sourire,  
Comme ces anciens voyants que notre nation a vu naître,  
Ruskin aux mots plein de charmes, le céleste sage Carlyle.<sup>801</sup>

La dynamique du sonnet est assez aplatie ici : la même idée – la présence d'hommes dignes d'un respect qu'ils ne demandent pas – occupe les vers 5 à 14, et les quatre premiers ne développent que l'aspect opposé, selon une modalité polémique, de l'indignité contemporaine. Les noms qui composent le titre, et sont selon Magraw indignes des politiciens ou intellectuels contemporains, sont à la fin contrebalancés par ceux du chrétien de gauche Ruskin et du conservateur Carlyle. Il est notable que, là où le patriotisme de Bussière s'incarne dans des figures militaires, celui de Magraw prend pour parangons deux écrivains, et en particulier de l'historien qui un siècle auparavant re-théorise l'approche historiographique et mythique des grands hommes avec *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Le culte du chef n'est pas loin, non pas en tant que composante du totalitarisme, mais en tant qu'élément central de la pensée politique occidentale – depuis Suétone et Plutarque – dont se nourrit le culte de la personnalité.

La violence de son attaque contre la presse (le sonnet « Against a Section of the Press », dans laquelle il reproche aux journalistes de rendre compte d'événements sportifs ou mondains) le situe plutôt du côté d'une anti-modernité élitiste. Sans sources complémentaires sur cet auteur en partie oublié, il est ainsi possible de discerner dans ses sonnets beaucoup des composantes des fascismes britanniques, ou tout du moins de la tradition conservatrice que ceux-ci exploitent, composantes légitimées ici par la bannière du patriotisme en temps de guerre – qui, historiquement, a servi à désamorcer la *British Union of Fascists* d'Oswald Mosley, en en récupérant l'élan tout en emprisonnant les dirigeants les plus anti-démocrates.

Roy Campbell (1901-1957), entre Londres, Espagne et service militaire dans l'Océan Indien, fournit lui un exemple en creux du glissement d'une partie de la droite anglaise

---

<sup>801</sup> MAGRAW, John Edward. *Another little bouquet of English sonnets*, Wigan, J. Starr & Sons, [1942], p.5.

vers un modèle politique proche du totalitarisme. Cette figure romanesque du modernisme londonien est un modèle biographique de dérive vers l'extrême droite, que rattrape son expression patriotique et l'opposition britannique aux totalitarismes, qui canalise le nationalisme hors de la tentation fasciste : après des allers-retours, à partir de 1919, entre son Afrique du Sud natale et Oxford et Londres, puis le pays de Galles et la Provence, ce Sud-Africain d'origine protestante ulstérienne compose des recueils remarquables par les modernistes londoniens : il est loué par T.S. Eliot ou Dylan Thomas, devient ami avec Wyndham Lewis... Il s'oppose autant aux Boers hypocrites qu'au *Bloomsbury group*, qu'il a fréquenté au début des années 1920 avant de le quitter violemment, suite à la découverte d'une liaison entre sa femme et Vita Sackville-West. Il s'installe à Tolède à la fin 1933, fuyant un procès de voisinage en Provence ; il se convertit avec sa femme au catholicisme, ce dont une séquence de sonnets, *Mithraic Emblems*, porte trace.

D'après<sup>802</sup> son biographe, le critique littéraire catholique ultra et repentis du British National Front Joseph Pearce, sa confirmation a lieu dans les conditions tendues qui précèdent la guerre civile : en mars 1936, il abrite des moines du couvent des Carmélites voisin, qui craignent les persécutions, et l'archevêque de Tolède lui fait recevoir sa confirmation en secret, avant l'aube. Il dissimule même chez lui les archives des moines, dont les papiers de saint Jean de la Croix ; un sonnet composé à cette époque, « Christ in Uniform », témoigne du caractère militariste de son engagement en religion. Lorsqu'en juillet éclatent des massacres de prêtres, il découvre dans sa rue les cadavres de ses amis et voisins carmélites, massacrés par des miliciens, au pied d'un mur où ces derniers auraient revendiqué en lettres de sang leur appartenance à la Tchèque.

Évacué, il ne supporte pas les milieux intellectuels anglais, pro-républicains, et s'installe au Portugal, puis fait office de correspondant de guerre auprès des troupes franquistes ; quoiqu'éloigné du front, il prétendra longtemps avoir personnellement combattu auprès des troupes nationalistes. En tant que catholique, il compose un recueil d'inspiration franquiste, *Flowering Rifle*. La fin des années 30 le voit dangereusement lié aux fascismes européens – il vit entre Madrid et Rome – mais à la déclaration de guerre, par détestation de l'Allemagne nazie et par nationalisme, il rentre au Royaume-Uni s'engager, d'abord comme surveillant civil durant le Blitz – durant lequel il devient ami avec Dylan Thomas – puis dans les

---

<sup>802</sup> PEARCE, Joseph. *Bloomsbury and Beyond, The friends and enemies of Roy Campbell*. Londres, Harper Collins, 2001, chapitre 21 : « Terror in Toledo », pp181-189.



troupes régulières. Alors qu'il s'entraîne à la conduite de motocyclettes – un comble, pour cet anti-moderne parfait cavalier – en mai 1942, il compose un sonnet dédié à Jean de la Croix, dont il traduit simultanément « En una noche oscura » :

*San Juan de la Cruz*

To Eve Kirk

*When that brown bird, whose fusillading heart  
Is triggered on a thorn the dark night through,  
Has slain the only rival of his art  
That burns, with flames for feathers, in the blue –  
I think of him in whom those rivals met  
To burn and sing, both bird and star, in one:  
The planet slain, the nightingale would set  
To leave a pyre of roses for the Sun.  
His voice an iris through its rain of jewels—  
Or are they tears, those embers of desire,  
Whose molten brands each gust of song re-fuels? —  
He crucifies his heart upon his lyre,  
Phoenix of Song, whose deaths are his renewals,  
With pollen for his cinders, bleeding fire!*

Saint Jean de la Croix

À Eve Kirk

Quand cet oiseau brun, dont le cœur de fusillade  
Est lâché sur une épine au fil de la nuit noire,  
A occis l'unique rival de son art  
Qui se consume, des flammes pour plumes, dans l'azur –  
Je pense à lui en qui ces rivaux se rencontrèrent  
Dans la flamme et le chant, étoiles et oiseaux, fusionnés :  
La planète occise, le rossignol pourrait décoller  
Pour laisser un bûcher de roses à l'astre solaire.  
Sa voix, une iris au travers de sa pluie de bijoux –  
Ou bien sont-ils des larmes, ces braises du désir  
Dont chaque tison réalimente chaque bouffée de chant ?  
Il crucifie son cœur sur sa lyre,  
Phénix du chant, dont les morts sont les nouveaux,  
Aux cendres de pollen, du feu de ses veines coulant !<sup>803</sup>

Ce sonnet mystique développe le thème du sacrifice interprété à travers le prisme de la poésie : le rossignol se fait stellaire, « both bird and star », pour devenir la figure du phénix qui renaît d'un bûcher qui est celui du monde entier, image dans laquelle il est difficile de ne pas lire la consommation de la guerre. Comme chez Magraw, le thème du sacrifice de soi-même hante le sonnet, mais la forme renvoie ici à un mysticisme bien plus précis, celui de Jean de la Croix se réduisant à un chant dans la nuit de sa cellule tolédane : cette dissolution du moi dans un chant stellaire renvoie davantage à celle de Weinheber s'adressant au « Leich » de la parole, mais également à celle de Calixto chez Desnos, qu'au sacrifice pour « King and Country » du poète de Wigan.

En poste en Afrique orientale, où il s'entraîne pour intégrer le fameux régiment du *King's African Rifles*, Campbell compose deux sonnets plus directement politiques, dédiés à Camões, durant un séjour à l'hôpital de Moshi, sur les pentes du Kilimandjaro, en juin 1943. Ces poèmes tracent un parallèle entre les deux poètes qui combattent au nom du catholicisme, et qui voient les côtes africaines de l'Océan indien durant leur service. Un mois après, un accident de motocyclette occasionnera une dislocation de sa hanche, le rendant inapte au

<sup>803</sup> CAMPBELL, Roy. *Talking Bronco* (1946), dans *Collected Works*, t.1, *Poetry*. Londres, Bodley Head, 1949, p. 163 (traduction personnelle).

combat, et il passera la fin de la guerre à surveiller les côtes africaines, en quête de sous-marins ennemis, avant de rentrer en Angleterre en juin 1944, où il fréquente C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien et les milieux conservateurs, et fait paraître en 1946 *Talking Bronco*, qui rassemble ses poèmes écrits durant la guerre.

Dans ce recueil, la figure de Luis de Camoëns, lui aussi envoyé en mission dans l’Océan Indien lors de l’expansion portugaise vers l’Est, lui sert de référence personnelle et d’ancrage poétique, en tant que poète et guerrier à la fois :

*Luis de Camões*

*Camões, alone, of all the lyric race,  
Born in the black aurora of disaster,  
Can look a common soldier in the face:  
I find a comrade where I sought a master:  
For daily, while the stinking crocodiles  
Glide from the mangroves on the swampy shore,  
He shares my awning on the dhow, he smiles,  
And tells me that he lived it all before.  
Through fire and shipwreck, pestilence and loss,  
Led by the ignis fatuus of duty  
To a dog’s death – yet of his sorrows king –  
He shouldered high his voluntary cross  
Wrestled his hardships into forms of beauty,  
And taught his gorgon destinies to sing.*

Luis de Camoëns

Camoëns, seul dans toute la race poétique,  
Né dans l’aurore noire du désastre,  
Peut regarder un simple soldat dans les yeux :  
Je trouve un camarade où je cherchais un maître,  
Car chaque jour, tandis que les crocodiles puants  
Glissent hors des mangroves sur le rivage boueux,  
Il partage mon auvent sur le dhow, il sourit,  
Et me dit que déjà il a vécu ces choses.  
Traversant incendie, naufrage, peste et deuil,  
Mené par le feu follet de son devoir  
Jusqu’à une mort de chien, mais roi de ses chagrins,  
Sur l’épaule il tint haut sa croix de volontaire,  
Fit entrer de force ses épreuves dans des formes de beauté  
Et enseigna le chant aux Gorgones du destin.<sup>804</sup>

Le ton en est principalement élégiaque : le devoir y est vu comme un feu follet – dont « igneus fati » est le nom savant, en anglais – qui dans une perspective amère le mène à mourir comme un chien, et la référence, qui renvoie à *Richard II*, dans la première scène de l’acte quatrième, où Shakespeare le fait s’exclamer

*You may my glories and my state depose  
But not my griefs; still am I king of those.*<sup>805</sup>

Il est notable qu’Aragon, entre tous, reprend également cette référence dans *Le*

<sup>804</sup> Roy CAMPBELL, *Collected Works*, t.1, *Poetry*, p.351 (traduction personnelle).

<sup>805</sup> SHAKESPEARE, William. *Richard II* (1597), dans *Histoires*, t.1. Paris, Robert Laffont, 1997, pp336-337 (« Vous pouvez m’ôter splendeur et royauté, non pas / Ma douleur ; je règne toujours sur cela. » traduction Léone TEYSSANDIER).

*Crève-cœur*, où chaque strophe de « Richard II 40 » est conclue par « roi de mes/ses douleurs » : les deux poètes, quoique dans des camps opposés, présentent des similarités, biographiques – goût de l'action, engagement politique fort auprès d'une extrême – et poétiques – goût du lyrisme pathétique, choix d'un certain formalisme qui sert, dans un cadre idéologique et esthétique marqué chacun par une forme de nationalisme, à faire entendre les échos de poètes du passé.

En effet, Campbell choisit ici un modernisme très modéré – sonnet sans séparations typographiques, coexistence de la formule latine du destin de feu et de l'embarcation traditionnelle qu'est le *dhow*, présence à la rime des « crocodiles », que l'association avec « smiles » rend, peut-être involontairement, dérisoire – derrière lequel se cache un traditionalisme réel – sizain pétrarquiste, strict pentamètre iambique – pour mettre en avant son ancrage dans la tradition, et la continuité entre celle-ci et l'époque contemporaine. Campbell constituerait un exemple parfait de l'analyse d'Orwell dans « England your England »<sup>806</sup>, ce texte où l'employé du *Ministry of Information* – c'est-à-dire de la propagande – analyse les errements du patriotisme anglais dans le cadre d'une crise généralisée de la notion de civilisation, n'était le fait que l'origine sud-africaine de ce poète force à considérer le patriotisme tenté par le fascisme à l'aune de l'exacerbation nationaliste qu'engendre la colonisation.

Si ce sonnet force à poser la question de la déréliction morale de la culture européenne, ce n'est ainsi pas du fait du poète, mais d'un regard rétrospectif, pour qui l'aspect nettement colonialiste de l'hommage – sacrifice fait au nom de la croix, camaraderie de soldats blancs en terre africaine – semble bien plus sujet à réprobation aujourd'hui.

Sa croyance même dans la guerre comme cadre, malheureux certes, mais propice, à l'épanouissement du lyrisme, que l'on retrouve dans ces deux sonnets dédiés à Camoëns, se trouve ailleurs exprimée en des termes qui forcent à interroger cette conception, dans une épigramme qui s'oppose à la poésie engagée, pour prôner à la place l'engagement du poète :

'Wars Bring Good Times for Poets'  
(Headline in a Daily Paper)

« La guerre est une aubaine pour les poètes »  
(Titre d'un journal quotidien)

---

<sup>806</sup> ORWELL, George. *Inside the Whale and other Essays* (1940, 1962). Harmondsworth, Penguin, 1969.

*Lies! Let the Leftwing Muse on carrion prey  
To glut her sleek poltroons, the vulture's kin.  
My only pickings were a rankers' pay,  
With chevrons on my sleeve, and on my skin.*

Mensonges ! Laissez la Muse de gauche chasser la charogne  
Pour nourrir ses couards élégants, cousins des vautours.  
Mes seuls choix étaient un salaire de troufion,  
Des galons sur ma manche, et sur ma peau.<sup>807</sup>

Si le *dürftiger Zeit* est peut-être le moment même où l'existence de poètes est requise, le revers de la médaille se trouve visible ici : pour Roy Campbell, la guerre ne constitue pas une occasion de magnifier les destinées humaines grâce à la poésie, mais simplement d'employer celle-ci pour rythmer la vie de ceux qui combattent dans celle-là. Le lyrisme n'est pas engagement artistique mais roulement du tambour réverbéré par l'intime ; dans ce quatrain épigrammatique où Campbell retourne une grande partie de l'idée reçue, à laquelle on a cherché à ne pas trop naïvement abonder, concevant la guerre comme épreuve d'où naît la poésie, le poète Sud-Africain oppose directement à l'idée d'une poésie engagée au sens brechtien, au profit d'un engagement physique : c'est sans doute dans ce retournement révélateur que se trouve l'une des composantes mortifères de l'idée d'engagement de la poésie européenne.

\* \* \*

Le sonnet constitue donc un vecteur remarquable de la lutte poétique. Engagé pour un camp ou l'autre, ou contre la guerre elle-même, sa brièveté permet de présenter des vignettes, de micro-récits qui lui permettent de mettre en avant une composante du combat, tandis que sa dynamique favorise l'organisation d'un discours, au prix de la rhétorique qui peut le faire basculer vers la propagande. Cette ductilité du sonnet, qui traduit une certaine fragilité poétique, n'est nulle part ailleurs mieux visible que dans la Grande Allemagne hitlérienne, où elle sert de manière notable à l'opposition morale, voire politique, au régime : néanmoins, ainsi que le conclut<sup>808</sup> T. Ziolkowski dans son étude fondatrice – quoiqu'orientée – sur le sonnet germanophone, tous les champs du spectre politique y ont recours dans une certaine mesure.

À l'opposé du spectre de poétique, la progression de la forme permet également de mener la parole poétique plus haut que la mêlée, en déplaçant la lutte au-dessus de la

---

<sup>807</sup> Roy CAMPBELL, *Collected Works*, t. I, *Poetry*, p. 387.

<sup>808</sup> Theodore ZIOLKOWSKI, « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », p.165.

simple polémique, pour tirer le combat sur le terrain de l'usage de la langue elle-même, un enjeu particulièrement crucial dans une époque d'instrumentalisation du verbe des poètes.

Son héritage, académique, symboliste ou parnassien, conduit néanmoins à un usage dégagé, qui coexiste avec cet engagement poétique : le sonnet se plie aux impératifs d'idéologie et de poétique de qui y a recours, et annonce la recomposition des rapports entre poésie et engagement dans l'après-guerre, ainsi que la désaffection certaine qu'y subit la forme.

Cette multiplicité des usages dans le cadre d'une lutte par les mots traduit à la fois la dimension polémique du sonnet et la tentation de l'employer comme forme de mise en ordre, non pas poétique, mais rhétorique, qu'Aragon systématisera après-guerre sous la dénomination de « machine à penser »<sup>809</sup>. Cette mise en ordre du monde, dont Ziolkowski propose<sup>810</sup> qu'elle constitue le principal intérêt du sonnet pour tous les camps qui l'emploient, témoigne de sa force autant que d'une faiblesse intrinsèque. Si différentes visions du monde aussi différentes les unes des autres peuvent être ordonnées par la forme, et si celles-ci, diamétralement opposées durant la Seconde Guerre mondiale, coexistent dans le même moule, c'est peut-être que cette perspective d'ordonnement est artificielle, ou viciée. Que Weinheber puisse proposer la même mise en ordre du monde que Desnos, Kaschnitz ou Emmanuel peut être considéré comme problématique, dès lors que le sonnet sert le « Reich » qui clôt « Ohne e », et l'on a vu que son *Sonettsonett* rejoignait fortement le pouvoir que ces poètes confèrent à la forme.

Dans une débâcle de l'humanisme mis à mal par des idéologies qui visent à totaliser l'expérience humaine dans une lutte politique, certains poètes vont pressentir que la tentative même de mise en ordre du monde par la parole pose problème, et chercher à rendre compte du chaos qui s'offre à leurs yeux au moyen de la forme cosmogonique qu'est le sonnet.

---

<sup>809</sup> ARAGON, « Du Sonnet », *Les Lettres françaises*, n°506, 4 mars 1954, dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les Écrivains Réunis, 1954, p. 67.

<sup>810</sup> Theodore ZIOLKOWSKI, « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », pp165-172.



Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité / Université Paris-Sorbonne  
École doctorale Érasme – ED493, Equipe d'Accueil Pléiade  
/ École doctorale 3, Centre de Recherches en Littératures Comparées



Doctorat de recherches  
en Littératures Comparées

**Usages du sonnet européen  
(Allemagne, France, Grande-Bretagne, Italie)  
durant la Seconde Guerre-Mondiale (1939-1945)**

**2/2**

Thomas VUONG

Thèse présentée et soutenue  
publiquement le 28 novembre 2017

Réalisée sous la co-direction de

Mme Anne LARUE (Université Paris 13) et  
M. Jean-Yves MASSON (Université Paris-Sorbonne)

**Membres du jury :**

Mme Carole BIRKAN-BERZ (Université Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Paris Cité),  
Mme Caroline FISCHER (Université de Pau et des pays de l'Adour),  
Mme Christine LOMBEZ (Université de Nantes) ;  
Mme Juliette VION-DURY (Université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité)





## Quatrième temps – Rendre compte du chaos du monde dans une forme cosmologique

*Niemand weiß mehr aus noch ein in den Bestimmungen des Daseins; niemand, worauf es eigentlich ankommt...*<sup>811</sup>

– Walter Mehring

Dans *Die verlorene Bibliothek, Autobiographie nach einer Kultur*, Walter Mehring associe la perte de la bibliothèque paternelle, transportée à Vienne pour fuir le nazisme puis pillée et brûlée lors de l'*Anschluss*, à la chute de tout un projet de civilisation, amassé en continu depuis l'ère européenne de l'humanisme. L'écrivain berlinois pose crûment le constat de la chute d'une culture entière : des lieux où elle résidait – y compris dans cette sphère privée que le nazisme vise à faire disparaître – autant que de ses objectifs ou des préceptes intellectuels et spirituels qui la sous-tendaient. L'ancien dadaïste et satiriste juif, imprégné de la culture weimarienne du cabaret, étend cette perte de repères généralisée à l'existence humaine même – *das Dasein* – tant la culture en structure les modalités ; à l'autre extrémité du champ intellectuel, le chrétien T.S. Eliot remarque<sup>812</sup> dès l'introduction de ses *Notes towards the definition of culture* que cette notion et celle de civilisation sont étroitement associées : à la remise en cause de la nature, de la validité ou du primat spirituel ou moral de l'une correspond celle de l'autre.

Jacques Roubaud a ainsi proposé que les bouleversements du monde et de la métrique se répondaient, dans une analyse<sup>813</sup> restée célèbre du traitement de l'alexandrin dans « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... » : selon le poète, ardent penseur autant que pratiquant du vers, Rimbaud met sur le même plan ordre métrique et ordre social, en montrant que la restauration d'un ordre ne peut masquer le désordre étouffé qui couve sous la surface.

On peut légitimement penser que le sonnet, attaqué par les avant-gardes du premier XX<sup>ème</sup> siècle qui y voyaient une force conservatrice (cf introduction), joue ce rôle – ce

---

<sup>811</sup> MEHRING, Walter. *Die Verlorene Bibliothek. Autobiographie nach einer Kultur* (1952 – 1978). Zurich, Elster, 2013, p. 248 (« Personne ne sait plus quelles sont exactement les lois qui régissent l'existence ni ce qui importe dans la vie... », traduction Gilberte Marchegay, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p.202).

<sup>812</sup> ELIOT, Thomas Stearn. *Notes towards the definition of culture*. Londres, Faber and Faber, 1948, p.13.

<sup>813</sup> ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre* (1978). Paris, Ramsay, 1988, pp19-28.

qui est déjà probablement le cas dans la génération de Rimbaud, Verlaine et Corbière. Néanmoins, on distingue parmi les poètes de la Seconde Guerre mondiale une défiance et une déstructuration conséquente bien plus forte : la crise subie n'est pas celle d'un idéalisme social, mais celle, entérinée après la Première Guerre mondiale, de présupposés culturels, hérités de l'humanisme pour les arts et surtout du positivisme pour la conception du temps et des systèmes politiques. Le sonnet constitue un autre lieu où interroger ces rapports entre les rouages par lesquels la poésie se fait, et leur valeur plus générale.

Par amour du sonnet assurément, par aveuglement sociocritique peut-être, par sage méfiance envers la rhétorique qu'ont imposé Aragon d'une part et la critique marxiste du sonnet d'autre part, la plupart des ouvrages dédiés à la forme<sup>814</sup> – évitent dans l'ensemble le XX<sup>ème</sup> siècle, et n'analysent guère, ou guère en détails, ce caractère conservateur qu'elle peut revêtir, qu'elle revêt bel et bien – en même temps que d'autres, plus radicaux. Le paradoxe d'un sonnet, ordre à fort potentiel conservateur, voire réactionnaire, maintenu dans la chute des systèmes de pensée, exprime celui de toute la poésie.

On a vu que Primo Levi décrivait (cf I – 1.3.), à partir de la figure de Steinlauf, la répétition d'un rite maintenant les formes de la civilisation occidentale comme l'une des possibilités de survie de l'humain dans la déshumanisation des massacres totalitaristes. Ce maintien peut s'appliquer au sonnet : de la vertu romaine de Haushofer au refus de regarder la réalité du monde de tout un pan de la poésie dégagée, ce maintien constitue un usage important de la forme. Pourtant, le scientifique et rescapé d'Auschwitz avoue dans *Se questo è un uomo* douter de la validité de cette pratique de conservation, à tous les sens du terme :

*No, la saggezza e la virtù di Steinlauf, buone certamente per lui, a me non bastano. Di fronte a questo complicato mondo infero, le mie idee sono confuse; sarà proprio necessario elaborare un sistema e praticarlo? o non sarà più salutare prendere coscienza di non avere sistema?*<sup>815</sup>

Les sonnets que l'on va évoquer ici sont ceux qui, à leur échelle et plus ou moins timidement, se posent la même question, et ce faisant interrogent bien des aspects de la poésie telle qu'elle est souvent perçue.

---

<sup>814</sup> Les exceptions les plus notables sont les approches de H. Kircher, et surtout, plus récente, de C. Jungrichter ; encore restreignent-elles cette analyse, de manière compréhensible, aux usages nazis de la forme.

<sup>815</sup> LEVI, Primo. *Se questo è un uomo* (1947), dans *Opere*, t.1. Turin, Einaudi, 1987, p.36 (« Non, la sagesse et la vertu de Steinlauf, bonnes pour lui sans aucun doute, ne me suffisent pas. Face à l'inextricable dédale de ce monde infernal, mes idées sont confuses : est-il vraiment nécessaire d'élaborer un système et de l'appliquer ? N'est-il pas plus salutaire de prendre conscience qu'on n'a pas de système ? », traduction Martine SCHRUFFENEGGER, *Si c'est un homme* (1987-1990), Paris, Julliard / Pocket, 2000, p.43.

## IV – 1. Constats de fin d'un monde

*Le pouvoir de la prophétie, par lequel la poésie connaît la catastrophe, soulève l'art du poète en quelque heure sombre : car nul n'est plus sensible que le poète aux brisures, aux lézardes dans l'édifice tremblant de la civilisation.*

Pierre Jean Jouve, préface à  
*La Colombe*, de Pierre Emmanuel<sup>816</sup>

### IV – 1.1. Figures prophétiques : Jean

En 1942, dans l'un de ses textes théoriques les plus importants de la Seconde Guerre mondiale, Jouve lie intimement poésie et prophétie : présentant, en préface de *La Colombe* de Pierre Emmanuel, une réflexion sur « Poésie et catastrophe », le poète attribue à la poésie, en particulier celle de l'entre-deux-guerres, une fonction prophétique :

*La Poésie présentait l'écroulement. En plusieurs de ses œuvres, elle le lisait d'avance, par prophétie. Ailleurs elle l'annonçait indirectement, par une démarche négative, dans le désordre des sentiments et des esthétiques.<sup>817</sup>*

Jouve discerne chez le poète, et en particulier Emmanuel, cette qualité de prescience, et la lie au triomphe du Mal, et de la pulsion de mort au sein des hommes, c'est-à-dire à une forme de fin des temps : une poésie composée en rapport autant à l'événement – la guerre – qu'à son importance spirituelle, à plusieurs niveaux, devient selon lui apocalyptique :

*La lecture à plusieurs hauteurs permet enfin de saisir ce qu'il y a de vrai dans l'évocation apocalyptique de notre époque. De tels crimes éveillent, en effet, l'idée d'Apocalypse ; leur étendue aussi ; l'univers se tord dans la première lutte mondiale, et c'est aussi la guerre conduite par les deux Bêtes, la Science paraphrasant l'instinct. On a dit de Pierre Emmanuel qu'il était « poète de notre apocalypse » ; ceci me paraît vrai au sens de la profondeur, et il y a même dans la personne de cet homme jeune quelque chose d'une singulière apparition angélique : un ange manieur de feu, obéissant à des disciplines obscures. Il est possible que l'ensemble de ces convulsions compose un Apocalypse<sup>818</sup>*

---

<sup>816</sup> Pierre Jean JOUVE, « Poésie et catastrophe » (1942), dans EMMANUEL, Pierre. *La Colombe*. Fribourg, LUF, 1943, p.11.

<sup>817</sup> Pierre Jean JOUVE, « Poésie et catastrophe », p.12.

<sup>818</sup> Pierre Jean JOUVE, « Poésie et catastrophe », pp19-20.

Sans s'attarder sur les outrances joviennes, qui font du Pierre Emmanuel biographique un angélique manieur de feu, il est indéniable que les poètes qui se situent dans la lignée de *Kyrie*, ancrent leur poésie dans une perspective apocalyptique, au double sens de vision et de description de la fin d'un monde, voué à la destruction morale et physique. Cette dimension double irrigue tout le livre de l'Apocalypse : la destruction de la Jérusalem terrestre et l'avent de la céleste, conjuguée à la prédominance du chiffre sept – églises d'Orient, sceaux, trompettes, étoiles... – ne peut que résonner avec la composante numérologique du sonnet, fondé sur le double de sept : la forme va effectivement servir à encadrer des visions de fin du monde, bien réelle durant la Seconde Guerre mondiale.

L'ancien surréaliste anglais David Gascoyne, qui ayant vécu à Paris durant les années 1930 est devenu l'ami, le traducteur et dans une certaine mesure le disciple de Jouve, transpose dans un sonnet visionnaire cet élan déstructurateur, au moment où se déclenche la Seconde Guerre mondiale :

*Spring* MCMXL

*London Bridge is falling down, Rome's burnt, and Babylon  
The Great is now but dust; yet still Spring must  
Swing back through Time's continual arc to earth.  
Though every land become as a black field  
Dunged with the dead, drenched by the dying's blood,  
Still must a punctual goddess waken and ascend  
The rocky stairs, up into earth's chilled air,  
And pass upon her mission through those carrion ranks,  
Picking her way among a maze of broken brick  
To quicken with her footsteps the short sooty grass between;  
While now once more their futile matchwood empires flare and blaze  
And through the smoke men gaze with bloodshot eyes  
At the translucent apparition, clad in trembling nascent green  
Of one they still can recognize, though scarcely understand.*

Printemps 1940

Le Pont de Londres s'écroule, Rome a brûlé, Babylone  
La grande cité n'est plus que poussière ; mais le Printemps, dans l'arc  
Continuel du Temps, doit revenir sur terre,  
Même si chaque pays devient un champ noir  
Engraisé par les morts, irrigué par le sang des mourants,  
Une déesse exacte doit s'éveiller, gravir  
Les escaliers de pierre, jusque dans l'air transi ;  
Elle a mission de passer parmi ces rangées de charognes  
Et choisir son chemin dans un dédale de briques brisées,  
Pour faire sous ses pas renaître l'herbe frêle gorgée de suie

Tandis qu'une fois encore leurs vains empires d'amadou s'embrasent  
Et que les yeux rougis par la fumée, les hommes regardent  
L'apparition translucide vêtue d'un tremblant vert naissant :  
Celle qu'ils reconnaissent mais peuvent à peine comprendre.<sup>819</sup>

Michel Rémy a analysé<sup>820</sup> le paradoxe, chez Gascoyne, d'une temporalité tiraillée entre l'éphémère et l'éternel – celui-ci empêchant de voir celui-là – laquelle s'exprime particulièrement dans les poèmes de « Time and Place », aux titres et aux apparences de poèmes de circonstance, parmi lesquels « Spring MCMXL ». Sans doute, dans ce cas précis, faut-il insister sur la nature de cet aspect circonstanciel : ce n'est pas un hasard si le poète anglais choisit de dater ce poème de vision apocalyptique du début de la guerre sur le front occidental – avec les opérations Wilfred et Weserübung en Scandinavie début avril, et l'attaque de la Belgique et des Pays-Bas en mai et juin.

En effet, ce sonnet très peu rimé, où le mètre varie (du pentamètre iambique aux vers 4 ou 12, à des mesures plus longues tel l'heptamètre du vers 14, ou bien des vers où se côtoient dactyle et trochée) progressivement dans le sens de la longueur, s'ouvre sur la vision de Londres détruite, avant même que le Blitz ne frappe effectivement la capitale britannique. Le sonnet sert à dresser un tableau dont la confusion sonore répond à l'horreur visuelle, laquelle ne vise pas tant à rendre compte d'un carnage à venir, que de la chute des empires : Londres est mise sur le même plan que Rome non en raison des hostilités qui s'annoncent, suite au ralliement italien à l'Allemagne acté par le Pacte de Fer, mais car chacune représente la domination d'une civilisation dont Babylone, complétant la triade à la fin du premier vers, témoigne qu'elle est mortelle.

Sans doute ce tableau des ruines s'inscrit-il dans l'histoire du genre : depuis l'étude fondatrice de Roland Mortier<sup>821</sup>, abondamment discutée, une histoire du goût des ruines a vu le jour, qui distingue la vogue renaissante pour les ruines romaines, ancêtre commun dont il faut s'inspirer<sup>822</sup>, de la fascination plus morbide qui arrive à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en germe dans le *Salon de 1767* de Diderot ou la réflexion historique de Montesquieu et Gibbon, et qui

---

<sup>819</sup> GASCOYNE, David. *Poems 1937-1942*. Londres, Poetry, 1943, p.54 (traduction François-Xavier JAUJARD, dans David GASCOYNE, *Miserere*, [Paris], Granit, 1989, p.167).

<sup>820</sup> REMY, Michel. *David Gascoyne, ou l'urgence de l'inexprimé*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, pp92-93.

<sup>821</sup> MORTIER, Roland. *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1974.

<sup>822</sup> FORERO-MENDOZA, Sabine. *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*. Paris, Champ-Vallon, 2002.

écloît à la Révolution Française. Ce goût moderne dépasse la simple *vanitas* chrétienne pour relever de la prise de conscience de la mort présente au sein de la modernité, et du caractère inséparable du progrès et de la destruction qui en est le prix – lorsqu’il échafaude un réaménagement de la Grande Galerie du Louvre, Hubert Robert peint un diptyque : modernisation d’une part, ruine de l’autre.

Le rêve romantique au sein des ruines médiévales a beau être une période de transition, il n’en est pas moins antimoderne, et doit être étudié à l’aune des guerres napoléoniennes qui ont conclu le Siècle des Lumières ; Eric Fournier trace<sup>823</sup> l’évolution du goût des ruines à Paris, pour montrer qu’à partir de la Commune, le goût des ruines relève de la conscience de sa propre faillibilité, voire du fantasme morbide. Ce progrès même que loue l’Occident, et qui lui permet la domination militaire d’une grande partie du monde, est indissolublement lié à sa ruine, ce que les poètes distinguent ; Walter Benjamin n’écrit pas autre chose, lorsque dans *Über den Begriff des Geschichte*, il reconnaît l’*Angelus novus* sur un champ de ruines, de Klee, comme l’allégorie du progrès :

*Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während die Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.*<sup>824</sup>

---

<sup>823</sup> FOURNIER, Éric. *Paris en ruines*. Paris, Imago, 2008, chapitre VII : « Les éphémères ruines parisiennes », pp191-218.

<sup>824</sup> Walter BENJAMIN, « Über den Begriff der Geschichte » (composition 1940), dans *Gesammelte Schriften*, t. I-2, (1974). Francfort-sur-le Main, Suhrkamp, 1990, p.698 (« Cette tempête le pousse sans trêve dans l’avenir, auquel il tourne le dos, tandis que les amoncellements de ruines, sous lui, s’élèvent jusqu’au ciel. Cela, ce que nous appelons progrès, c’est cette tempête. », traduction personnelle).



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.  
The Israel Museum, Jérusalem, url : <http://museum.imj.org.il/imagine/collections/item.asp?itemNum=199799> (dernière consultation le 10/08/2017)

George Steiner en livre une analyse littéraire<sup>825</sup> identique, en soutenant que la Seconde Guerre mondiale réalise les prophéties catastrophistes et fantasmatisques de dévastation de l'Occident : quoique Londres soit relativement épargnée, comparée à Berlin ou Varsovie, Gascoyne livre ici une manifestation de ce fantasme au moment où l'urgence de la guerre le rend crédible – le printemps 1940 donnant son titre au sonnet est celui de la campagne de Belgique et de l'Opération Dynamo, qui préparent le terrain à la Bataille d'Angleterre et au Blitz de 1941, lesquels voient Londres effectivement bombardée par la Luftwaffe.

Le début du premier vers demeure toutefois d'une gravité ambiguë : il s'agit en effet d'une *nursery rhyme*, « London Bridge is falling down » (Roud Folk Song Index 502), qui

---

<sup>825</sup> STEINER, George. In *Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1971, pp23-24.

interroge la notion même de durée<sup>826</sup> en se demandant comment reconstruire ledit pont, le premier passage à pied sûr de la capitale britannique. Sous ses atours dramatiques, le sonnet de Gascoyne renvoie à une ballade innocente, dont le sujet est en fait fort sérieux : si l'on ajoute que T.S. Eliot finit *The Waste Land* sur une référence à cette *nursery rhyme*, la concaténation référentielle est aussi complexe que l'histoire du pont, régulièrement détruit et rebâti...

La « punctual goddess » qui s'élève à travers les charognes, convoquée ici, semble être celle de la destruction, voisine de l'ange de Klee perçu par Benjamin, mais là où Rome, sans retrouver sa grandeur, a été rebâtie, ce n'est pas le cas de Bagdad, qui finit le vers. Suivant l'ascension de cette déesse jusqu'à son incompréhensible apparition devant les yeux humains, le sonnet prend une dynamique de révélation terrible : le poète ami de Jouve attribue à la forme le rôle de prophétie de la destruction, finale semble-t-il, de sa civilisation.

C'est chez Reinhold Schneider que cette ambition est la plus explicite. Le poète, qui dans un ouvrage ultérieur<sup>827</sup> confond volontiers Jean l'évangéliste et Jean de Patmos, lie directement le témoignage – Jean témoin de la crucifixion – et la Prophétie, ce qui, chez cette figure cruciale des lettres catholiques allemandes, ne laisse pas d'étonner.

Cette confusion trouve sa source dans la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle son statut d'observateur privilégié est indissociable de celui de poète, donc de prophète de la catastrophe. Il compose ainsi le recueil *Apokalypse*, qui paraît en 1946 à Baden-Baden – l'autorisation est donnée, fin 1945, par les autorités françaises d'occupation – et s'ouvre sur une section de sept sonnets donnant son nom au recueil, organisé comme une paraphrase en sonnets du livre de la Révélation, avec les références bibliques en épigramme.

Le quatrième de la série est assez représentatif de l'usage schneiderien du sonnet, dans une perspective apocalyptique spirituelle :

---

<sup>826</sup> Cette phrase a peut-être encore cette valeur de chute et de renouvellement, dans le Royaume-Uni contemporain : selon un article du *Guardian* daté du 16 mars 2017, « London Bridge is down » serait la phrase codée que l'entourage de la reine Elisabeth II doit employer pour avertir la Première Ministre de sa mort ; url <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/mar/16/what-happens-when-queen-elizabeth-dies-london-bridge> (dernière consultation le 18 mars 2017).

<sup>827</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Johannes*. Freiburg, Herder, 1956.



*Die Heilige wird gebären vor des Drachen  
Entsetzensvollen Häuptern, seiner Kronen  
Verruchter Macht. Am Tage der Dämonen  
Will Gott gewaltig werden in den Schwachen.*

La Sainte mettra un enfant au monde devant les têtes  
Pleines d'effroi du dragon, devant le pouvoir infâme  
De sa couronne. Au jour des démons,  
Dieu veut devenir tout-puissant dans le cœur des faibles.

*Das Tier der Erde sperrt die sieben Rachen,  
Ein blutig Scheusal wird das Meer bewohnen;  
Machtbrünstige Tiere horsten auf den Thronen,  
Und Tiere sind's die ihnen Thron bewachen.*

La Bête de la Terre retient les sept plaies,  
un monstre sanglant habitera dans la mer;  
Excitées par le pouvoir les Bêtes sont nichées sur les trônes,  
et par les Bêtes leurs trônes seront gardés.

*Doch wird der Drache nicht das Kind verschlingen:  
Der schutzlos kam, wird schreckensvoll erscheinen  
Mit ehernem Stabe, auf dem weißen Pferde.*

Pourtant le Dragon ne dévorera pas l'Enfant:  
Celui qui naquit sans défense, apparaîtra plein de peur  
Avec une verge de cuivre, sur un cheval blanc.

*Der Tiere Hörner und des Drachen Schwingen  
Sind nicht so furchtbar wie der Zorn des Einen,  
Der seinem Rechte unterwirft die Erde.<sup>828</sup>*

Les cornes des Bêtes et les ailes du Dragon  
Ne sont pas aussi terribles que le Courroux de l'Unique,  
qui de son droit soumet le monde.

Chez Schneider, plus explicitement que chez Gascoyne, la fin physique du monde arrive parce que sa fin morale est déjà advenue : la perspective apocalyptique est directement liée à la polémique, qui fustigeait la vue à court-terme, les compromissions morales et la fascination pour le pouvoir terrestre (que l'on retrouve ici chez les « Machtbrünstige Tiere ») – autant de reproches adressés aux Allemands qui suivent Hitler, chez Schneider, mais que l'on pourrait évidemment étendre à d'autres contextes. Outre l'aspect paraphrastique – réécriture, imitation des tours d'anadiplose ou de redondance bibliques... – ce sonnet emploie la dynamique quatrains/tercets pour structurer le châtement et le salut, dichotomie fondatrice de l'eschatologie chrétienne.

La présence de « Doch » à la *volta* illustre bien la manière dont l'une des modalités les plus basiques de la binarité du sonnet recoupe la nécessaire mise en balance dramatique du péril et de l'espoir, qui coexistent aux vers finaux – les accents terribles de « Zorn » et « unterwirft » sont la manifestation de la victoire divine – dans une reprise de la pointe, ici composée non d'un habile paradoxe verbal, mais d'une révélation – le sens du grec *Αποκάλυψις* – de la nature violente du triomphe céleste et de la fin du monde terrestre.

<sup>828</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Apokalypse* (1945), dans SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1987, pp150-151.

On a vu que Schneider (cf III – 1.1.) employait volontiers un lexique biblique dans ses sonnets polémiques : dans « Der Getriebene » l'Ennemi – Satan ou Hitler – est « Fürst der Zeit », Prince du Temps – comme pour dire du monde temporel, de ce monde – autour du front duquel volent des « Dämonenschwarme », tandis que dans « Nun baut der Wahn die tönernen Paläste... » la foule en furie est infernale, « höllische Schwarm » et danse « in des Hasses grellen Flammen »... Ici, le poète condense la qualité apocalyptique de sa lecture métaphysique de la situation politique allemande, en allant jusqu'à l'extrême de la paraphrase, qui ne semble laisser guère de place à une lecture contemporaine du sonnet.

Pourtant, deux fragments semblent pouvoir s'appliquer à l'Allemagne de la Seconde Guerre mondiale : les conclusions, morales plutôt que descriptives<sup>829</sup>, des premières et dernières strophes, tirent la narration apocalyptique vers la méditation sur le pouvoir du Mal, auquel répond la puissance divine. La *volta* sert ici à réaliser cette puissance, promise à la fin du premier quatrain, et qui triomphe symboliquement sur les créatures infernales à la fin du poème. Schneider use de la structure du sonnet en lui appliquant la logique eschatologique catholique : il n'y a guère de réinvention, chez ce poète formellement conservateur, qui se situe dans la lignée des sonnettistes des guerres de Religion, mais une conjonction heureuse de deux dynamiques, qui aboutit à l'exploitation maximale des possibilités spirituelles de la forme.

Le plus notable est que ce conservatisme formel soit associé à la thématique de la fin d'un monde : Schneider ne semble pas juger nécessaire de bouleverser l'harmonie traditionnelle du sonnet, en dépit de la destruction des conditions terrestres et culturelles de la vie humaine qu'implique la fin des temps. Sans doute est-ce que le poète catholique allemand voit dans le sonnet une forme spirituelle, à même dans sa binarité de rendre au mieux les jeux de miroirs apocalyptiques.

Dans un poème de jeunesse, composé en 1928, et publié en 1937, Schneider compose un éloge à la forme, à laquelle il attribue un pouvoir de régulation – le « eigner Rhythmus » puisant dans les « Zeilen » du sonnet – et d'exorcisme de l'échec et de la mort, « Sturz und Anlauf » joints pour une élévation ordonnée par le sizain :

---

<sup>829</sup> Que ces deux phrases ou propositions ne renvoient à rien de précis dans les versets de l'*Apocalypse de Jean* indiqués en épigraphe – mise à part la mention du « courroux » du Tout-Puissant, XIX-15, mais qui dans le texte sacré n'est pas directement opposée aux Bêtes – permet de penser que le moment où Schneider s'écarte de la Bible est celui où il se concentre sur le présent.

### Das Sonett

*Mein eigner Rhythmus bebt in deinen Zeilen:  
Schmerzlich begrüßt gewinnt der Tag Gewalt,  
Und fortgerissen, ohne Aufenthalt  
Such' ich mein Ziel im Fluge zu ereilen.*

*Doch also bald fühl' ich die Kraft sich teilen:  
Der Tod gähnt auf als ungeheurer Spalt,  
Gedanken machen über Nacht mich alt,  
Ich sinke nieder nach den ersten Meilen.*

*Aus Sturz und Anlauf fest in sich verschlungen  
Steigt im Gesange noch einmal die Welt,  
Zahllose Bäche eint dasselbe Bett.*

*So wird das Leben doch in Form gezwungen,  
Und muß, von einem fremden Glanz erhellt,  
Unwiderruflich enden als Sonett.<sup>830</sup>*

### Le Sonnet

Mon rythme approprié trouve à boire en tes lignes:  
le jour accueille avec douleur le combat gagné,  
et emporté au loin, sans durable séjour  
je cherche à rattraper ma destination en fuite.

Mais bientôt je sens ma force s'étioler :  
la mort bée comme d'une faille immense,  
les pensées me vieillissent un peu plus chaque nuit,  
je coule plus bas que les premiers mille marins.

Sur la chute et l'élan qui sont entremêlés  
le monde à nouveau s'élève dans les chants,  
d'innombrables ruisseaux convergent en un lit.

Alors la vie est bien contrainte dans la forme,  
et doit, illuminée d'un éclat étranger,  
irrévocablement finir en un sonnet.

La dynamique du sonnet permet à Schneider d'intégrer la catastrophe à sa poésie, ce qui explique le choix de la forme pour sa micro-séquence « Apokalypse ». On verra toutefois que le conservatisme formel de Schneider a une importance réelle, en minimisant la portée culturelle de la catastrophe, là où de nombreux poètes choisissent de déformer le sonnet afin de refléter textuellement les bouleversements de la pensée.

Un tel poète, qui emploie et déforme le sonnet pour y faire parler une *persona* apocalyptique, est George Barker, un moderniste mineur britannique d'origine irlandaise – et aujourd'hui à peu près oublié par la critique anglophone ; jamais traduit, il est quasiment inconnu en France – un temps rival de Dylan Thomas, et dont le parcours biographique, extrêmement romanesque, l'amène à accepter un poste de lecteur à l'université de Sendai, au nord de Tokyo, et à émigrer au Japon en janvier 1940.

Éprouvant violemment le dépaysement et une différence culturelle qu'il ne peut ou ne veut chercher à amoindrir, non-japonisant dans une ville peu ou prou intégralement non-anglophone, et confronté à une hostilité sourde due autant à l'autoritarisme du régime militaire qu'à de fréquentes réactions xénophobes,<sup>831</sup> Barker se trouve dans une situation de

<sup>830</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort, 1987, p.192.

<sup>831</sup> L'excellente biographie de G. Barker par Robert Fraser consacre trois chapitres riches en détails au séjour japonais du couple Barker : FRASER, Robert. *The Chameleon Poet, A Life of George Barker*. Londres, Jonathan Cape, 2001, pp123-146.

crise émotionnelle forte, et rapidement entreprend d'abandonner son poste. violemment désargenté, il finit par accepter l'offre d'Elizabeth Smart, une jeune admiratrice canadienne installée à Big Sur, dans une communauté d'artistes californienne, qui cherche à le rejoindre depuis des mois, et, avec une aide financière de Christopher Isherwood, installé à Hollywood depuis avril 1939, quitte le Japon après quatre mois et trois semaines de séjour. C'est durant cette période nipponne, encouragé par le succès critique de son recueil précédent, *Lament and Triumph*, paru *in absentia* en 1940 au Royaume-Uni, qu'il entame la rédaction d'une série de sonnets, publiés en 1944 dans le recueil *Eros in Dogma* et dédiés à Smart, en qui il voit une figure de salut, et avec qui il entame une liaison, alors même qu'il est arrivé du Japon avec sa femme Jessica. C'est donc durant une période d'intense détresse, distincte de celle des poètes de l'Europe en guerre mais liée au Vieux Continent, que Barker se tourne vers la séquence de sonnets, qu'il associe à une échappatoire et une vie nouvelle, en ce qu'il imagine un Eden nord-américain.

Le poète compose ces « Pacific Sonnets » en les inscrivant dans une situation d'exil – le premier s'ouvre sur les vers « Between the wall of China and my heart / O exile is. », et le dernier constitue un adieu au Japon – et en observant la guerre, « the tremendous / Autumnals of nations threatening to end us all », depuis le bout du monde, en portant un souci particulier à l'Europe : dans le cinquième sonnet de la séquence, il en met en scène l'agonie, perçue depuis le bout de la masse continentale eurasiatique :

V

V

*And in these islands hung in the fringe of Asia,  
The herbaceous border of the Siberian waste,  
Where I move giddily in disgust or aphasia  
Straddling the huts of paper and paste,  
Here in this vacuum where goldfish float  
Between transparent planes of mental negation  
But look like thoughts, here on this glass  
I see reflected the mechanisms of fate  
Evolving the instruments of destruction  
For all that I have left, the Europe that was,  
Whose historical frieze, in its seizure,  
Shrieks with the voice of Sibelius, crying  
Like a violin in the middle of the sea,  
'I am dying!'*

Et dans ces îles accrochées aux confins de l'Asie,  
Les herbes hautes bornant la Sibérie désertée,  
Où je titube, étourdi de dégoût et d'aphasie,  
Au-dessus de cabanes de papier collé,  
Dans ce vide où, somptueux entre leurs parois  
De déni translucide des poissons nagent sans fin  
Jusqu'à devenir l'image d'idées, dans ce miroir  
Je vois se refléter les engrenages du destin  
Dont sans cesse émergent des outils de tuerie  
Tournés vers tout ce qui demeure d'hier  
L'Europe, dont la fresque ancienne, dans sa crise,  
Crie de la voix de Sibelius, en gémissant  
Comme un violon plaintif égaré en pleine mer,  
« J'agonise ! »<sup>832</sup>

<sup>832</sup> BARKER, George. *Eros in Dogma*. Londres, Faber & Faber, 1944, pp.17-18 ; repris dans *Collected Poems*. Londres, Faber & Faber, 1987, p. 125 (traduction personnelle).

À la manière d'un visionnaire – le thème de l'Europe vue de loin abonde dans les « Pacific Sonnets » – Barker prend ici acte de la fin d'un monde. Le chaos guerrier se trouve rendu, d'un point de vue sonore, par le délitement progressif des rimes – après un premier quatrain rimé, le deuxième déborde sur le sizain, et à la fin « sea » et « seizure » ne composent plus qu'une assonance tonique – ainsi que le mètre variable – pentamètre et hexamètre iambique côtoient des mètres plus difficiles à définir, comme le probable trimètre amphibrachique du vers 9. L'ensemble est conclu par une pointe pathétique, dont le raccourcissement est sans doute emprunté au vers coupé qui clôt les *curtal sonnets* de Hopkins : ces modifications transposent dans le mètre la dévastation aiguë – telle la plainte finale et vaine du violon – qui obsède le poète exilé au Japon.

Dans *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, le roman en prose poétique paru en 1945 et qu'Elizabeth Smart consacre à sa relation américaine avec Barker, le poète amène dans l'eldorado utopique de Big Sur la préoccupation de la guerre, et se trouve associé à l'idée de l'Europe déchirée : dans une séquence hallucinatoire, la jeune narratrice, qui a servi de secrétaire à son amant, se trouve saisie de visions qui rappellent les thèmes obsédant Barker – dont il faut rappeler qu'en Californie, il a effectivement employé Smart comme secrétaire, afin de dissimuler leur liaison à Jessica – et qui viennent le tourmenter comme des fantômes jusque dans la luxuriance insouciance de Big Sur :

*I have locked my door, but terror is ambushed outside. The eucalyptus batters the window, and I hear all smitten Europe wailing from the stream below. Malevolent ghosts appear at the black panes, unabashed by the pale crosses of the frame, for now Jesus Christ walks the waters of another planet, bleeding only history from his old wounds.*

*All cries are lost in the confusion of the storm. The coughing of sheep in the lost hills of Dorset, of gassed soldiers, of a two-year child with croup, roll into one avalanche of calamity [...]*<sup>833</sup>

---

<sup>833</sup> SMART, Elizabeth. *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* (1945). Londres, Flamingo, 1992, pp 32-33 (« J'ai verrouillé ma porte mais dehors, la terreur me guette. L'eucalyptus cogne à la fenêtre et j'entends toute l'Europe en déroute gémir en bas dans le ruisseau. Des fantômes malveillants surgissent derrière les vitres noires, la pâleur de la croisée ne les arrête pas car Jésus marche désormais sur les flots d'une autre planète et seul le sang de l'histoire coule de ses anciennes blessures. / Tous les cris se perdent dans la tourmente. La toux des moutons dans les collines lointaines du Dorset, celle des soldats gazés ou d'un enfant de deux ans atteint de croup, déferlent comme une avalanche de calamité (...) », traduction Yveline PAUME, dans SMART, Elizabeth. *J'ai vu Lexington Avenue se dissoudre dans mes larmes*. Paris, Flammarion, 1986, pp27-28).

Que ce soit au Japon ou en Californie, Barker semble donc avoir été obsédé par l'effondrement de l'Europe : pour éloignés du Vieux Continent qu'ils soient, ses sonnets, publiés à Londres en 1944<sup>834</sup> participent de l'effort poétique de la saisie de sa déréliction au moyen du sonnet, employé pour transmettre des visions apocalyptiques.

La figure précise de Jean apparaît au troisième de la séquence, qui revêt la particularité d'être un sonnet renversé, composé d'un sizain puis d'un huitain :

III

III

*Those whom I may not meet pester me now  
Like dogs I lost seem leaping at my breast,  
But lost, lost across space, found in a daydream  
Only, or foundered in the floundering west  
Go under whispering messages that blow  
Over the world and pester me with home.*

Ceux que je ne peux voir maintenant me harcèlent,  
Comme mes chiens, là-bas, sautaient sur ma poitrine  
Mais ils sont perdus, loin, et seul en rêverie  
Je les touche, ou bien échoués dans l'Ouest qui s'abîme,  
Ils partent, portés de murmures dont les ailes  
Vont par le monde et me taraudent de patrie.

*And O more lonely than the only John  
Who found his paradise on a minor island,  
I sit among the hands and faces that mop and mow  
Among the smothering mountains of my silence  
Like lizards of reminiscence flashing recollection  
They glitter at me from crags and peaks  
And my heart begs that one of them speaks,  
The evanescent faces that pester me now.<sup>835</sup>*

Et ô bien plus solitaire que le seul Jean  
Qui trouva son paradis sur l'île mineure,  
Cerné de têtes de mains qui lavent qui taillent  
Et mes montagnes étouffantes de mystère  
Comme des lézards de souvenirs éclatants  
Je les vois scintiller des falaises des monts,  
Et mon cœur voudrait tant ne recevoir qu'un son,  
Des visages évanescents qui me harcèlent.

La forme du sonnet renversé, s'ouvrant sur le sizain, n'est pas nouvelle : Jacques Roubaud date<sup>836</sup> son apparition de 1839 en français chez Louis Ayma, François Jost la discerne<sup>837</sup> dans « La Nuit de mai » de Musset, et Hugo, Baudelaire, Verlaine ou Corbière l'ont employée ; en Allemagne, elle apparaît plus tardivement, avec Paul Zech, et « Die Erste Lerche », en 1914. En anglais, on la trouve déjà en 1640 chez Thomas Carew, qui l'appelle « Song » et non sonnet, ou chez Southey<sup>838</sup>, mais elle est surtout associée au « Sonnet

<sup>834</sup> Le poète rejoint la Grande-Bretagne en juillet 1943, abandonnant derrière lui Jessica, enceinte de jumeaux, afin de rejoindre Elizabeth Smart, partie en mars à Londres avec leur nouvelle-née et également enceinte de leur deuxième enfant, et qui a pour ce faire traversé l'océan au plus fort de la Bataille de l'Atlantique, dans un convoi de quatre navires dont trois (!) sont coulés par des *U-Boote* allemands. Durant la Seconde Guerre mondiale, la vie de George Barker ressemble particulièrement à un mélodrame outrancier.

<sup>835</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, dans *Collected Poems.*, p. 124 (traduction personnelle).

<sup>836</sup> ROUBAUD, Jacques. *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Martine Aboucaya et Yvon Lambert, 2013, [non paginé – année 1839] ; disponible en ligne, URL : <http://blogs.ouliipo.net/qc/2011/02/16/incise-1989/> (mis en ligne le 6 février 2011, dernière consultation le 5 janvier 2017).

<sup>837</sup> JOST, François. *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne, Peter Lang, 1989, pp177-178.

<sup>838</sup> « Winter », composition 1797-1800 selon CURRY, Kenneth. *Southey* (1975). Londres, Routledge, 2016, pp143-145.

Reversed » de Rupert Brooke, poète emblématique du sacrifice des *War Poets* – quoique la disposition strophique apparaisse déjà chez Coleridge<sup>839</sup> ou la disposition rimique chez Shelley<sup>840</sup>, et quoique ce poème de Brooke ne concerne absolument pas la Première Guerre mondiale : l'inversion du huitain et du sizain accompagne la satire d'un couple bourgeois.

Barker, lui, emploie cette variante, encore assez rare en anglais, en montrant l'inverse du sacrifice de Brooke, évoqué dans son célèbre sonnet « The Soldier » : plutôt que de mourir pour maintenir une idée de l'Angleterre loin de l'île, le poète survit, pour se faire témoin du délitement de l'ordre du monde ; loin de la ligne de front destinée à défendre la communauté nationale, il contemple celle-ci, isolé aux antipodes de l'Europe et en excluant toute possibilité d'action ; loin d'aller vers l'ennemi pour servir la patrie, il demeure au sein de l'ennemi en se remémorant celle-ci.

Il est possible de suggérer que ce sonnet illustre l'un des points nodaux de la poésie britannique durant la Seconde Guerre mondiale : la nécessité de se distancer de l'emphase patriotique des *War Poets*, ou surtout de ce que le sentiment national en a retenu<sup>841</sup>. Auden fuit le Royaume-Uni, et le sonnet lui sert à documenter le délitement du monde pour lequel moururent Brooke, Owen, Rosenberg ou Sorley, quand Fuller, sur qui il exerce pourtant une forte influence, pose un œil à la fois tragique et distancé sur l'action militaire, sans héroïsme, au sein de laquelle il se trouve. Barker, lui, propose une autre voie : éloigné de l'Europe comme Auden, il refuse la distance de celui-ci, et emploie le sonnet pour proposer un lyrisme pathétique au premier degré.

Ici, la figure johannique n'est invoquée qu'en contrepoint : la figure du poète semble bien loin de trouver « his paradise on a minor island », coupée du monde et taradée par ses connaissances désincarnées dans un sizain désordonné par le schéma de rimes ABCBAC<sup>842</sup>, et réduites au rang de souvenirs au huitain qui suit. À l'aune des circonstances du

---

<sup>839</sup> Dans la version composée en février 1825 de « Work Without Hope » ; il est notable que le schéma rimique de ce poème en 6+8 n'est pas celui d'un sonnet élisabéthain, français ou italien qui aurait été inversé, mais à l'inverse fonde le huitain final sur une série de distiques.

<sup>840</sup> Dans « Lift not the painted veil... » Shelley est l'un de ces innovateurs formels qui démontrent, chacun à leur génération, la flexibilité pleine de sens de la forme : que l'on songe à « Ozymandias ».

<sup>841</sup> Helen GOETHALS, « The Muse that Failed : Poetry and Patriotism during the Second World War », dans *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, ed. Tim KENDALL. Oxford, Oxford University Press, 2007, pp362-376.

<sup>842</sup> Qui, si on l'inverse à nouveau pour retrouver un sonnet en 8+6, donnerait ABBC DA'D'C EA'F E'FA, les assonances « home / daydream » ou « now / now / mow / blow » ne constituant pas des rimes parfaites : l'inversion opérée par le sonnet de Barker est celle d'un poème déjà en proie à un désordre rimique extrême. On a essayé d'en rendre compte dans la traduction proposée.

séjour japonais de Barker racontées par Robert Fraser, il semble légitime de voir un écho de l'exil de ce « John » dans ces conditions très particulières d'écriture des « Pacific Sonnets », dont le titre même renvoie à la situation géographique de Barker autant qu'à la situation de guerre qui agite le monde.

En effet, la figure de Jean de Patmos est alors cruciale chez ce poète qui, durant une intervention à l'université de Tokyo le 20 avril 1940, plaide pour l'autonomie et le retrait du poète dans sa vie intérieure<sup>843</sup> comme condition nécessaire à l'inspiration. La venue de celle-ci est qualifiée d'« apocalyptique »<sup>844</sup>, au sens de révélation soudaine d'un vers empli de symboles riches : la figure de Jean, en tant que visionnaire aussi bien que prophète de la fin des temps, se raccorde crucialement avec la conception du poète que se fait Barker :

*Is poetry an intellectual criticism of life advanced by sociologists, politicians, historians and philosophers, or is it an instinctive or intuitive criticism of life, competing with the words of prophets and martyrs, saints and latterday [sic] Cassandras?*<sup>845</sup>

Prenant ensuite pour exemple les vers d'*As You Like It*,

*And thus from hour to hour we ripe and ripe,  
And then from hour to hour we rot and rot*

Barker conclut que la poésie a moins à voir avec les textes expliquant le monde newtonien qu'avec les textes sacrés, ici *l'Ecclésiaste*, et qu'ainsi

*the poet is on the side of the angels and the prophets and the saints, revealing, by nothing less than divine revelation or intervention, the true conditions of their existence*<sup>846</sup>

C'est ainsi que cette intervention se conclut<sup>847</sup> par une prise de position d'un Barker, qui se déclare du côté de Blake et de Jean de Patmos, ce dernier incarnant à ses yeux le modèle par excellence de l'humain inspiré par une révélation divine.

---

<sup>843</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », dans *Studies in English Literature*, Tokyo, vol. XX, n°4, octobre 1940, pp447-456.

<sup>844</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.448.

<sup>845</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.451 (La poésie est-elle la démarche critique, intellectuelle, de la vie proposée par les sociologues, les politiciens, les historiens et les philosophes, ou est-ce une critique instinctive, ou intuitive, de la vie qui se situerait sur le même plan que les mots des prophètes et des martyrs, des saints et des Cassandre des derniers jours ? », traduction personnelle).

<sup>846</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.451 (« le poète est du côté des anges, des prophètes et des saints, car il divulgue les vraies conditions de notre existence, par une révélation ou une intervention d'ordre rien de moins que divin », traduction personnelle).

<sup>847</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.456.



Néanmoins, ce serait méconnaître la complexité de la poétique réelle de Barker que de la réduire à ces intentions affichées. Ce plaidoyer dithyrambique – et d'un romantisme assez peu inédit – du poète en faveur d'une vision mystique de son art doit être opposé, dans le cas de ce troisième des « Pacific sonnets », à la figure johannique telle qu'elle opère effectivement dans le poème. Le contraste entre l'ambition revendiquée d'une poésie prophétique et la tonalité élégiaque qu'y adopte un poète isolé doit faire envisager le visionnaire évoqué par ce sonnet comme un Jean sans révélation possible : il n'est pas question ici de quelque partage de sagesse, mais de la solitude éprouvée par le « je » lyrique au milieu des visages des travailleurs, avec lequel aucun échange n'existe. Il est tentant de lire dans ces « hands and faces that mop and mow » une représentation des Japonais vaquant à leurs tâches autour de la maison de Sendai où George Barker s'est ennuyé de longs mois durant ; quoiqu'il en soit, le sonnet donne à voir une galerie mutique, déshumanisée par la réduction à des visages et des mains, au sein de laquelle le poète se trouve plus isolé encore (« O more lonely ») que Jean de Patmos seul sur son île.

La nature même des visions qui assaillent le poète johannique contribue également à miner le parallèle entre le poète qui se veut apocalyptique et son modèle primaire. En effet, ne s'imposent à lui que des rémanences des personnes, maintenant éloignées par la distance et le souvenir, qui hantent le poète aux premiers et derniers vers. Non seulement il se replie sur son intériorité, plutôt que de s'ouvrir à une quelconque transcendance, mais en plus le sonnet se clôt sur la même phrase que celle qui l'ouvre, à la nuance – importante – près que le sujet en est changé : « Those whom I can not meet » devient « The evanescent faces », de simples visages, comme si la remémoration des êtres aimés s'était trouvée contaminée par la réduction des « hands and faces » du vers 9.

Sans doute cette dégradation, ou tout du moins cet amenuisement, est-il en lien avec la forme du sonnet inversé, dont l'héritage anglophone – satirique – suppose une prise de distance. Mise en lien avec l'absence de transcendance, la variante retournée du sonnet sert sans doute également à inverser le mouvement ascendant d'un sonnet qui, loin de mener à la transcendance, ne permet au poète que de rentrer en lui-même. Cette impossibilité, pour le « je » poétique, à sortir de soi-même est renforcée par le rappel lancinant des visages « that pester me now », qui se trouvent au premier comme au dernier vers : la révélation johannique devient monologue, sans réponse possible, dans l'intériorité du poète.

Bien évidemment, il est légitime de rapprocher ce mouvement centripète du sonnet de l'isolement émotionnel et linguistique du couple Barker à Sendai. Il est toutefois intéressant de constater que le poète l'associe précisément à la solitude de Jean de Patmos, pour n'en retenir qu'une vision d'échec : déjà, dans un des « Holy Poems », composé en 1939, de *Lament and Triumph*, son recueil qui paraît en 1940 alors qu'il se trouve au Japon, Barker écrit une suite de trois poèmes de treize pentamètres dont un sur deux est rimé, une suite qui s'ouvre sur l'image de Jean de Patmos pour mieux exprimer l'enfermement dans la vie intérieure :

*I am Saint John of Patmos of my heart,  
Towered and tabernacled with illusion;*

Je suis Saint Jean de Patmos de mon cœur,  
Enfermé d'illusions comme en tour et tabernacle<sup>848</sup>

Il est d'ailleurs possible de suggérer que, dans le troisième des « Pacific Sonnets », l'échec de la communication se répercute dans l'exploration même du « je » lyrique effectuée par le poème : le repli sur soi ne semble guère fructueux – ainsi, l'une des modalités de son extension vers autrui se trouve dans le « daydream », la rêverie, c'est-à-dire l'absence de réciprocité – et l'autre, le souvenir, est présentée par Barker au moyen d'une image singulière, sans conteste la plus frappante du sonnet : celle des « lizards of reminiscence ». Comme souvent chez Barker, il est permis d'y lire une tentative plus ou moins maladroite d'originalité moderniste – suggérant que le souvenir s'insinue à l'esprit par ses failles comme un animal rampant – autant que d'y chercher une symbolique plus complexe.

Les représentations de Jean à Patmos sont innombrables ; parmi les plus fameuses, la seule où figure un lézard est celle de Hans Burgkmair le vieux, dans un triptyque conservé à Munich, dans la *Residenz München*, et probablement daté de 1518. Parmi des oiseaux exotiques, le lézard et la grenouille y représentent sans doute la dimension matérielle, l'humilité de la créature rampante tournée vers le Ciel : de manière surprenante, dans les *Proverbs*, accessibles à une tradition protestante où la *Bible* est lue de manière autonome, le lézard est cité parmi les créatures sages quoiqu'insignifiantes (la version américaine révisée au début du XX<sup>ème</sup> siècle, abondamment diffusée en Asie par le biais des missions protestantes, donne ainsi : « The lizard taketh hold with her hands, Yet is she in kings' palaces »<sup>849</sup>) ; Grégoire le Grand commente cette apparition en suggérant que « les simples et

---

<sup>848</sup> BARKER, Georges. *Triumph and Lament* (1939), dans *Collected Poems*. Londres, Faber & Faber, 1987, p.86 (traduction personnelle).

<sup>849</sup> « Proverbs », 30, 28, dans *The Holy Bible, American standard version*. éd. Philip Schaff. New York, Thomas

les ignorants, qui se sont point aidez par les aisles d'une subtile intelligence, s'élèvent par la vertu de leurs bonnes œuvres jusqu'au palais du Roy éternel »<sup>850</sup>, là où l'aigle représente l'humain trop habitué à l'esprit et qui néglige en conséquence l'observation stricte des vertus. C'est sans doute<sup>851</sup> cette tradition qui s'exprime chez Burgkmair :



Hans Burgkmair l'Ancien, *Johannesaltar* (panneau central), 1518  
Alte Pinakothek, Munich ; photographie Web Gallery of Art, url:  
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/burgkmai/patmos.html>  
(dernière consultation le 12 août 2016)

---

Nelson, 1901, p.724; d'autres traductions plus anciennes, dont la *King James's Bible*, donnent l'araignée.

<sup>850</sup> GREGOIRE I<sup>ER</sup>. *Les Morales de S. Grégoire Pape, sur le livre de Job (Moralia, sive Expositio in Job, circa 578-595)*, traduction du Sieur de LAVAL. Paris, Pierre le Petit, 1666, p.420.

<sup>851</sup> L'analyse la plus accessible de ce symbole se trouve dans IMPELLUSO, Lucia. *La Nature et ses Symboles (La Natura e i suoi simboli)*, 2003, trad. Dominique Féralut). Paris, Hazan, 2004, p.278.

Le lézard est néanmoins un symbole pictural ambigu de la Renaissance, entre figure positive – comme symbole de renouveau, voire de résurrection, eu égard à sa mue et sa capacité à perdre sa queue – et diabolique par voisinage avec le serpent – tel celui qui mort le garçon du célèbre tableau du Caravage – et qui serait alors reliée à la figure de Jean, confondu dans ce cas avec Jean l'Évangéliste, dans un rapprochement avec le dragon ou serpent bicéphale que la *Légende Dorée* lui fait expulser d'une coupe de vin empoisonnée.

Couplé à l'aigle, représentatif de l'Évangéliste avec lequel Jean de Patmos est régulièrement confondu et auquel Burgkmair l'associe, le lézard incarne une binarité terre/air ; chez Barker, les « lizards of reminiscence » semblent associés au vers suivant – mais le sujet de « glitter » y est flou – aux « crags and peaks », aux « escarpements et aux pics », c'est-à-dire à la fois à la force tellurique, et à une position élevée, aérienne. De même, les « visages » qui hantent le poète se trouvent soit « across space », au loin dans l'espace – le terme a ici une connotation aérienne – soit « foundered », c'est-à-dire effondrés s'il s'agit d'un objet terrestre ou noyés s'il est aquatique : dans les deux cas, la direction est l'inverse, vers le bas, vers l'intérieur de la terre. Et les modalités du retour de ces visages – souvenir ou rêverie – renvoient à l'intériorité, à l'inverse de l'extériorité extrême des « hands and faces that mop and mow », sans doute inspiré du rapport de Barker aux Japonais dont il ne perçoit que les actes, l'industrie, sans avoir accès à leur pensée puisqu'il ne parle pas leur langue.

Sans préjuger ni de la connaissance fine – probable, chez ce Catholique élevé en terre anglicane – de l'*Ancien Testament* par Barker, ni de l'édition dont il peut l'avoir tirée – que ce soit au cours de son éducation ou par une fréquentation probablement solitaire, au Japon – il est possible que cette image étonnante des « lizards of reminiscence » soit imprégnée de culture biblique, et associe humilité et vie intérieure à un niveau spirituel et non seulement psychologique. Barker, dans son intervention tokyoïte de 1940, donne pour tâche au poète, forcément limité par sa vie intérieure, de surpasser son individualité en employant des symboles signifiants à de nombreux niveaux :

*when the poet writes about the real or as I shall call it the Newtonian world is it necessary and salutary that he should represent it to us by a series of symbols that concentrate all sorts of meanings in one image.*<sup>852</sup>

---

<sup>852</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.447 (« lorsque le poète écrit à propos du réel, de ce que je

C'est ainsi qu'opère la métaphore, probablement plus riche au deuxième abord, des « *lizards of reminiscence* » : si pour Barker, l'instant apocalyptique – c'est-à-dire d'inspiration divine – qui intervient durant la création poétique permet l'écriture au moyen d'images riches de sens nombreux, et frappants, alors en dépit des difficultés à atteindre l'idéal prophétique qu'exprime l'usage du sonnet renversé, ce poème propose une humilité correspondante à cette inversion, autant qu'à l'exil au bout du monde du poète, condition nécessaire à sa vision. Ce désordre morphologique et cet abaissement, dans une métaphore étonnante, de l'intériorité se trouvent donc corrélés à l'inspiration poétique apocalyptique.

---

nomme le monde newtonien, il est nécessaire et salutaire qu'il nous le représente au moyen d'une série de symboles qui concentrent toutes sortes de significations en une seule image », traduction personnelle).

## IV – 1.2. Figures prophétiques : Cassandre

*Die alten Cassandragefühle wieder wach* – Stefan Zweig, 1940<sup>853</sup>

Une autre variant de la prophétie de la fin d'un monde est celle qui se manifeste dans le mythe de Cassandre, auquel de nombreux écrivains ont recours à l'approche de la Seconde Guerre mondiale, tel Stefan Zweig ; à l'inverse des prophéties johanniques, celles de la prêtresse grecque ne connaissent pas de résolution heureuse.

Les deux pans les plus importants du mythe de Cassandre sont ceux de la prescience rejetée par les humains, et du silence qui s'ensuit : la prophétesse, à qui Apollon selon *L'Orestie* d'Eschyle – ou un serpent, dans une version plus ancienne du mythe, évoquée au sujet de son frère Héléno par le scoliaste d'Homère<sup>854</sup> – confère le don de prophétie avant que le dieu ne la maudisse du rejet qu'elle lui oppose en l'empêchant d'être crue, est enfermée par son père Priam, qui ne veut entendre ses prophéties selon lesquelles l'enlèvement d'Hélène par Pâris causera la ruine de Troie, dans une caverne (selon *l'Alexandra* de Lycophron), une tour, ou une pyramide.

La réclusion, mort sociale relative, suit la prédiction refusée ; son sort de captive d'Agamemnon exécutée par Clytemnestre, mise en scène par Eschyle, rejoue de manière plus violente encore cette binarité entre prophétie et incrédulité, entre parole au-delà du temps – puisque Cassandre sur le point d'entrer dans le palais des Atrides a une vision du passé de la famille, et de la source de la malédiction qui pèse sur elle – et silence, impossibilité de cette parole à changer le présent.

Cette variante polythéiste – donc tragique – de la prophétie de fin d'un monde irrigue en particulier l'œuvre de poètes allemands, chez qui l'enjeu sera moins d'annoncer le pire à venir, que de jouer le rôle de conscience morale de la nation incrédule, et frappée par le malheur.

L'un des poètes les plus emblématiques des ambiguïtés allemandes vis-à-vis du nazisme et de la guerre a directement recours à la figure de Cassandre. On a vu les liens

---

<sup>853</sup> ZWEIG, Stefan. *Tagebücher*. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1984, p.453 (« Les anciens sentiments de Cassandre reviennent au jour », traduction personnelle).

<sup>854</sup> cité par GRAVES, Robert. *The Greek Myths* (1955). Londres, Penguin, 1992, p.625.

qu'Albrecht Haushofer entretient, via sa famille, avec le pouvoir, ainsi que son opposition croissante à celui-ci, qui le mène à être arrêté durant la répression du coup d'Etat des généraux de juillet 1944.

Dans l'un de ses sonnets composés durant sa captivité subséquente, dans la prison de Moabit, Haushofer se dépeint en Cassandre mâle connaissant la même réclusion, pour les mêmes causes, et avec la même issue tragique, altérant le nom allemand (Kassandra) de la prophétesse avec une finale masculine :

LIX. *Kassandro*

*Kassandro hat man mich im Amt genannt,  
wil ich, der Seherin von Troja gleich,  
die ganze Todesnot von Volk und Reich  
durch bittre Jahre schon vorausgekannt.*

*So sehr man sonst mein hohes Wissen pries,  
von meinem Warnen wollte keiner hören,  
sie zürnten, weil ich wagte, sie zu stören,  
wenn ich beschwörend in die Zukunft wies.*

*Mit vollen Segeln jagten sie das Boot  
im Sturm hinein in klippenreiche Sunde,  
mit Jubelton verfrühter Siegeskunde –*

*nun scheitern sie – und wir. In letzter Not  
versuchter Griff zum Steuer ist mißlungen. –  
Jetzt warten wir, bis uns die See verschlungen.*

LIX. Cassandre

Mon entourage m'appelait Cassandre,  
parce que, pareil à la voyante troyenne,  
j'avais pronostiqué les tortures mortelles  
de notre peuple et de notre pays pendant de cruelles années.

Plus on louait par ailleurs la valeur de mon savoir,  
moins on écoutait mes avertissements.  
On se fâchait, lorsque j'osais troubler les illusions,  
lorsque j'évoquais l'avenir à conjurer.

Ils lancèrent le navire toutes voiles dehors  
en pleine tempête et dans un détroit rempli d'écueils,  
en chantant le péan d'une victoire prématurée...

Maintenant, ils sombrent... et nous avec eux. Dans  
[la détresse suprême,  
une tentative de reprendre la barre a échoué.  
Nous n'attendons plus désormais que d'être engloutis  
[par la mer.<sup>855</sup>

Theodor Ziokolwski a étudié<sup>856</sup> la manière dont la *persona* cassandresque, qu'il appelle « Kassandro-Rolle », se dissémine au fil des *Moabiter Sonette*, en la liant à la volonté polémique de remontrances adressées à un peuple entièrement détourné de sa parole sensée : « Der Wahn allein war Herr in diesem Land »<sup>857</sup>, assène « Dem Ende zu ».

Grâce à la figure de Cassandre, le sonnet ordonne cette articulation entre parole prophétique, incrédulité, et conséquences : le premier quatrain met en scène la prédiction du

<sup>855</sup> HAUSHOFER, Albrecht. *Sonnets de Moabit (Moabiter Sonette, 1946)*, traduction Jacques Rebérdat. Paris, Seghers, 1954, pp84-87.

<sup>856</sup> Theodore ZIOLKOWSKI. « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », dans *Exil und Innere Emigration*. Peter Uwe HOHENDAHL, Egon SCHWARTZ dir. Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1973, pp. 167-168.

<sup>857</sup> Albrecht HAUSHOFER, *Sonnets de Moabit*, p.74 (« La démence était le seul Seigneur de ce pays », traduction personnelle).

poète, le second met l'accent sur l'incrédulité qu'elle suscite, le premier tercet sur l'action du régime en dépit des avertissements de quelques écrivains et intellectuels – on sait que Schneider, par exemple, avec sa nouvelle *Las Casas vor Karl V*, en 1938, avait livré une satire de la volonté de toute-puissance consubstantielle au totalitarisme, attaque censurée par le régime comme Priam bâillonnant Cassandre – et le dernier tercet prend acte de la débâcle qui s'ensuit, tout en continuant à formuler une prophétie de catastrophe.

On peut difficilement reprocher à Haushofer de chercher à prendre un ascendant moral, sur le thème de « je vous l'avais bien dit » : à qui le poète emprisonné, et familier de l'appareil d'État allemand sous la direction nazie, peut-il bien penser en remontant ? La pointe finale du sonnet n'est d'ailleurs pas pessimiste, mais lucide : la tentative de putsch des militaires a échoué<sup>858</sup>, l'Allemagne s'enferme dans une guerre qu'elle ne peut gagner – ce qu'un militaire confirmé comme Erwin Rommel, poussé au suicide par Hitler pour le prix de sa caution du coup d'État, ne pouvait que constater – et les Alliés, désireux déjà de limiter leur influence respective en Europe, ont pour objectif la guerre totale et la soumission de l'Allemagne, dont les civils vont périr par centaines de milliers<sup>859</sup> entre 1944 et 1945 – sans parler des destructions, pillages et viols qui accompagnent les troupes victorieuses – accompagnant ainsi à grande échelle l'entêtement suicidaire du *Reichsführer*. Haushofer lui-même, comme il le pressent dans ce « wir » qui l'inclut au sein du naufrage qui attend le peuple allemand, est exécuté par la SS, animée jusqu'à son crépuscule atroce du souci revancharde de ne pas laisser en vie de prisonniers politiques susceptibles d'être utilisés par les troupes soviétiques.

Un autre sonnettiste allemand qui a recours au sonnet durant la Seconde Guerre mondiale, Rudolf Hagelstange (1912-1984), se situe sous l'ombre de la parole cassandresque.

Hagelstange, dans les sonnets qu'il fait circuler parmi les troupes allemandes en Italie, compose en effet une poésie qui relève de cette prescience ; Hagelstange se trouve au cœur de la zone de guerre, et prédit la chute imminente de la Grande Allemagne, en des

---

<sup>858</sup> Haushofer ne peut savoir, non plus probablement que Stauffenberg ou les autres meneurs du coup d'État, qu'en été 1944, les dirigeants alliés ont déjà décidé d'aller jusqu'à l'anéantissement du régime allemand, et la conquête totale de son territoire, afin de tourner à leur avantage l'équilibre des pouvoirs de l'après-guerre.

<sup>859</sup> Selon les plus récentes recherches historiques (OVERY, Richard. *The Bombing War, 1939-1945* (2013), traduction Séverine WEISS, *Sous les bombes : nouvelle histoire de la guerre aérienne, 1939-1945*. Paris, Flammarion, 2014) et sans prendre en compte la famine de 1945-1946.



termes tirés de saint Jean de Patmos, s'attachant en particulier à l'un des quatre cavaliers, la Mort :

*Denn was geschieht, ist maßlos. Und Entsetzen  
wölkt wie Gewitter über jedem Nacken.  
Es jagt der Tod mit flammenden Schabracken  
durch Tag und Nacht, und seine Hufe fetzen,*

Ce qui se passe alors est sans mesure. Et l'horreur  
s'amoncelle comme l'orage sur chaque nuque,  
La mort galope avec ses chabraques enflammées  
à travers le jour et la nuit, et de son sabot déchire

*was Werk und Leben heißt, zu tausend Stücken.  
Sein Geißelhieb weiß jeden Leib zu finden.  
Sein Atem läßt die Sehenden erblinden,  
und Baum und Strauch verfällt vor seinen Blicken.*

en mille pièces ce qui s'appelle œuvre et vie.  
Son coup de fouet sait trouver le moindre corps.  
Son souffle rend les voyants aveugles,  
et l'arbre comme l'arbuste pourrissent devant son regard.

*Bis in die Träume flackert sein Gelächter,  
und in die Zukunft reiht er die Gebeine,  
ein Mordbesessener und an Blut Bezechter.*

Jusque dans les rêves caquète son rire,  
et jusque dans l'avenir elle règne sur les ossements,  
en fanatique du meurtre grisée par le sang.

*Wer baut, wenn noch bei letzten Brandes Scheine  
ein Gott dem Würger in die Zügel fällt,  
aus diesem Chaos eine neue Welt?*

Qui peut bâtir, quand à la lueur des derniers incendies  
un dieu tombe dans les filets de l'étrangleur,  
un nouveau monde à partir de ce chaos ?<sup>860</sup>

Ce qui ne serait qu'une vision apocalyptique de destruction à la manière johannique se distingue en fait des cas précédents à deux égards : non seulement l'avent d'un monde plus juste demeure en doute, au finale du sonnet, puisque même la divinité n'est pas un recours – c'est ce qui différencie Hagelstange de Schneider – mais le contexte général de la séquence, où chaque sonnet s'enchaîne après le précédent – celui-ci, comme sept autres, commence par « Denn », conjonction ou adverbe de causalité ou de séquentialité selon les cas – se trouve informé par un choix intertextuel de Hagelstange, qui la situe dans une optique cassandresque.

De manière programmatique, celui-ci fait figurer en épigraphe de son recueil de 1945, *Venezianisches Credo*, deux vers du « Cassandra » de Schiller :

*Schrecklich ist es, deiner Wahrheit  
sterbliches Gefäß zu sein.*<sup>861</sup>

Dans le poème de 1802, Cassandre reproche à Apollon d'avoir maudit son don de prescience ; dans *Venezianisches Credo*, Hagelstange développe des variations sur le thème de la prophétie refusée, en particulier de l'oubli.

<sup>860</sup> HAGELSTANGE, Rudolf. *Venezianisches Credo* (1945). Leipzig, Insel, 1946, p.37 (traduction personnelle).

<sup>861</sup> SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1992, p.223 (« Il est terrible d'être le vaisseau / Mortel de ta vérité », traduction personnelle).

Ce recueil de trente-cinq sonnets enchevêtre la satire morale (cf III – 2.1.) et le thème du déni : l'un de ces avertissements a ainsi trait à la négligence du sacré, et particulièrement des prêtres et voyant-e-s :

*Was tatet ihr? Was fügtet ihr dem Bilde  
hinzu des Menschen, daß es sich enthülle?  
Wo spricht ein Seher? Wo hat die Sibylle  
sich scheu verborgen? Was führt Pan im Schilde?*

Que faisiez-vous? Qu'ajoutiez-vous à l'image  
de l'homme, afin qu'elle se dévoile ?  
Où parle un voyant ? Où s'est dérobée  
la Sibylle craintive ? Que manigance Pan ?

*Ist Michael gestürzt? Ist im Gewühle  
das Ebenbild verloren, das dem Gotte  
entwendet wurde? Tanzt nicht eine Rotte  
wild um Atome und um Moleküle?*

Michel est-il déchu ? A-t-on perdu le dans la cohue  
le portrait qui avait été dérobé  
aux dieux ? Une horde sauvage ne danse-t-elle pas  
autour de l'atome et de la molécule ?

*Sind die Altäre nicht entweiht? Und fragen  
Wir noch um Rat die Weisen? Gilt das Wort  
der alten Meister noch? – Die Uhren schlagen,*

Les autels ne sont-ils pas profanés ? Et ne demandons-nous  
pas encore des conseils aux sages ? Les mots des anciens  
maîtres n'ont-ils plus cours ? Les horloges sonnent,

*und ungelebte Stunden tragt ihr fort.  
Ihr habt den Namen hochgeborener Erben  
und seid gestorben, ohne noch zu sterben.*

et vous amenez des heures redoutées.  
Vous avez les noms des nobles héritiers,  
et êtes décédés, sans encore être morts.<sup>862</sup>

Ici, la variation sur le thème de la parole sacrée ignorée témoigne du panthéisme chrétien de Hagelstange, où la prêtresse antique côtoie l'archange, et les autels – chrétiens par défaut – la figure de Pan, emblème de ce panthéisme plutôt que dieu du polythéisme, dont les activités sont inconnues, comme pour dire que le projet du monde semble entièrement déraillé. Le huitain constitue une gradation depuis la figure prophétique jusqu'à la trame même du monde, « Atome und (...) Moleküle », comme pour signifier que de ne plus s'en remettre à l'ordre sacré du monde – au sens large, dans lequel les autels et les sages sont mis sur le même plan – a mené à son dérèglement essentiel, qui bouleverse à la pointe du sonnet la nature même de la vie. Cette dernière imprécation morale rappelle celle de Cassandre de Lycophron aux Troyens, à qui elle décrit leur mort et la ruine avant même que n'ait commencé la guerre.

Il est également notable que dans son sonnet polémique sur l'art (cf III – 2.1.), devenu signe extérieur de richesse et appareil culturel plutôt qu'objet de méditation, sa valeur morale soit oubliée comme les avertissements de Cassandre. Néanmoins, Hagelstange tente progressivement de désamorcer ce piège moralisateur, tout d'abord en recentrant à la fin de

---

<sup>862</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.31 (traduction personnelle).

ce sonnet sa préoccupation sur une question de langage (« *Sein Atem friert (...) gilt euer Wort und euere grobe Sprache* »<sup>863</sup>), car dans la figure de Cassandre tout se joue dans l'acceptation d'une parole inspirée, consubstantielle à la prophétie comme à la définition de la poésie comme fertilité que développe le poète.

Le rôle de la parole est en effet intimement lié, dans *Venezianisches Credo*, à celui du silence : le premier sonnet s'ouvre sur le constat d'un mutisme trop longtemps accepté par le poète, qui mis à part une plaquette de 1943 n'a guère composé de poésie – dans son essai autobiographique « Ein Blick zurück », il écrit<sup>864</sup> n'avoir composé qu'à peine cinq poèmes avant ce recueil, et n'avoir pas profité de ses trois années à Paris – étant trop occupé, et parasité, par l'écriture journalistique et l'illusoire gaieté d'une vie parisienne éloignée du front de l'Est, vie bien entendu encadrée par la Wehrmacht qui contrôle son écriture :

*Ich habe lange, lange wie ein Stein geschwiegen  
und mehr noch als ein Stein, in dessen Schweigen  
Vergangenes fortlebt wie an kahlen Zweigen,  
die noch berührt sind von der Vögel Wiegen.*

Je me suis tu longtemps, longtemps, comme une pierre  
et plus encore qu'une pierre, dans le mutisme de laquelle  
les choses passées persistent comme en des branches dénudées  
qui sont encore touchées par les berceaux des oiseaux.

*Denn noch ist Krieg, und Blut wird ausgegossen.  
Wie aus der Wolke stürzt es aus den Leibern  
und wird nicht aufgefangen von den Weibern,  
für die es süßer wallend einst geflossen.*

Et pourtant c'est la guerre, et le sang est versé.  
Comme tombant des nuages il se répand sur les corps,  
ruisselant mais non recueilli par les femmes,  
pour qui il est plus doux que bouillonne ce qui autrefois goutté.

*Vergessen schießt wie Unkraut um die Kinder,  
und Sorge wuchert üppig in den Seelen,  
und die Zerstörung maßt sich an, Gericht*

L'oubli pousse autour des enfants comme la mauvaise herbe,  
et l'exubérant chagrin prolifère dans les âmes ;  
et la destruction s'arrose le droit

*zu sein, und Urteil spricht der Überwinder.  
Wie kann man singen, wenn aus allen Kehlen  
der Angstschrei und die Klage bricht.*

de se faire juge, et le jugement est prononcé par celui qui l'emporte.  
Comment peut-on chanter, lorsque de chaque gorge  
sortent déchirés le cri d'angoisse et la plainte.<sup>865</sup>

Le recueil semble prendre acte de la nécessité d'écrire la tourmente d'une autre manière, et l'affectation vénitienne, au début de l'été 1944, suivie de Breganze et Vérone en 1945, du correspondant de guerre préalablement basé à Rome, semble avoir joué un rôle dans la décision de composer la séquence de sonnets, dont le titre rend hommage à la ville.

La crise dans laquelle se trouve le poète à venir n'est pas seulement de l'Allemagne démoralisée par le nazisme et la défaite qui s'annonce, en particulier en Italie, non plus que d'un citoyen européen assistant en avril 1945 à la destruction de Vérone par les

<sup>863</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.28 (traduction personnelle).

<sup>864</sup> HAGELSTANGE, Rudolf. *Es steht in unserer Macht, Gedachtes und Erlebtes*. Munich, Piper, 1953, pp 225-228.

<sup>865</sup> HAGELSTANGE, Rudolf. *Venezianisches Credo* (1945). Leipzig, Insel, 1946, p.9 (traduction personnelle).

bombardements alliés et le sabotage allemand, auxquels réfère sans doute « der Angstschrei und die Klage » ; la crise est également intime. Durant l'été 1944, suite à la tentative de coup d'état des généraux, son père est déporté à Buchenwald, ce que le poète apprend alors qu'il se trouve affecté à Breganze.

Il est notable que Hagelstange substitue à la contrainte de la censure militaire celle de la forme-sonnet : s'il l'a déjà marginalement pratiquée – « Ich bin von dir verwundet... », dans ses poèmes de jeunesse – la place qu'il lui accorde, avec *Venezianisches Credo*, laisse penser qu'il a trouvé avec elle un point d'équilibre poétique : ce n'est pas pour rien que la séquence s'ouvre sur une thématique du silence, et de la parole retrouvée, qui semble canalisée par le sonnet.

Au deuxième sonnet, le poète précise que ce renouveau de la parole lui est permis par « eine Gute und gnädige Gewalt », une inspiration, ou force, bonne et bénigne :

*Nun aber widerfuhr es diesem Steine,  
der kalt und sprachlos und versunken ruhte  
in manchen Stromes Bett, daß eine gute  
und gnädige Gewalt ihn in die reine*

Mais il est advenu aujourd'hui à cette pierre,  
qui reposait sans un mot, froide, engloutie  
dans le lit d'un fleuve, qu'une force  
bénigne et bonne l'a reconduite dans l'air

*und warme Luft des Tages wieder führte  
und daß er Brüder sah und Engelszungen  
aus Steinen hörte. Und von Licht durchdrungen  
bis auf den Kern hin, den er selig spürte,*

pur et chaud du jour, et qu'elle a vu des frères  
et entendu la langue de l'ange émaner  
des pierres. Et pénétrée par la lumière  
qu'elle sentait avec joie, elle fut élevée par celle-ci,

*hob es ihn hoch ob aller Steine Leben.  
Ach, wißt Ihr, was es heißt, denn wieder Krume  
zu sein und Erde in der Steine Flucht?*

au-dessus de a vie de toutes les pierres.  
Ah, savez-vous ce que fait de redevenir alors  
de la terre fertile, et terre dans la fuite des pierres ?

*Und Keim zu bergen einer wilden Blume,  
die Frucht wirft, bittersüße Frucht?  
– Die Stunde schlägt, sie aufzuheben.<sup>866</sup>*

Et de porter en soi le germe d'une fleur sauvage,  
d'où s'élançait le fruit, le fruit doux-amer ?  
L'heure sonne à présent de le ramasser.

Cette position inspirée, écho positif des vers de Schiller cités en épigraphe, positionne le poète en intermédiaire entre le monde terrestre, et non pas un monde céleste, mais une lucidité dont sont dépourvus les humains pris dans la tourmente de la guerre : anciennement pierre parmi les pierres, c'est-à-dire mutique au sein des muets, mais aussi stérile, le poète redevient fertile, et le recueil s'ouvre par l'annonce d'un fruit, dans lequel on peut évidemment voir la parole retrouvée, c'est-à-dire la poésie dont Hagelstange a été incapable durant les premières années de la guerre, mais dont la saveur douce-amère fait

<sup>866</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.10 (traduction personnelle).

songer à celui de la connaissance du bien et du mal. Investi de celle-ci, le rôle du poète est d'éclairer la masse fourvoyée, représentée par le pronom personnel pluriel de deuxième rang « Ihr », allocutaire du « je » poétique souvent tacite ; ce « vous » apparaît dans la grande majorité des sonnets, souvent dès le premier vers.

Cette adresse à un « vous », implicitement ou explicitement en tort, en lequel il est facile de reconnaître le peuple allemand, risque souvent de conférer un aspect moralisateur à la poésie de Hagelstange. C'est ainsi que le sonnet devient leçon, comme lorsque le troisième exhorte ce « Ihr » à ne pas se murer dans l'oubli, le silence et la jouissance retrouvée de la paix, mais bien à discerner le bien du mal, en développant le motif du fruit :

*Ihr sollt sie essen lernen wie der Wurm die Erde.  
In ihr schwillt süß das Blut von all denen,  
die Ihr erschlugt, und beißt das Salz der Tränen,  
die Ihr vergießt, der bittere Schweiß der Herde,*

Vous devez apprendre à le manger comme le ver, la terre  
Doucement gonfle en lui le sang de tous ceux,  
Que vous abattez, et il mord le sel des larmes,  
que vous versez, l'amère sueur du troupeau

*der großen namenlosen, die geduldig  
- und Ihr in ihr - zum großen Opfer drängte.  
Ihr habt das Leben, das Euch neu geschenkt.  
Ihr steht in der Schuld. Und Ihr seid schuldig.*

des grands anonymes, qui patiemment  
– et vous en lui – poussèrent au grand sacrifice.  
Vous avez la vie, qui vous a été juste offerte.  
Vous êtes en tort, et vous êtes coupables.

*Wohin Ihr geht, in Länder und auf Meere -  
Euch wird die bittersüße Frucht begegnen.  
Sie wird im Tau vom Frühlingshimmel regnen.*

Où que vous alliez, sur la terre et sur les eaux,  
Vous rencontrerez le fruit doux-amer.  
Il tombera d'un ciel de printemps, en pluie dans la rosée.

*Sie gattet sich der reifen Sommerbeere.  
Das Wasser, das Ihr trinkt, ja selbst der Kuß  
birgt ihren Saft. An ihr ist Überfluß.*

Il se marie aux baies mûres de l'été.  
L'eau que vous buvez et même le baiser  
Contiennent son jus. Il en a en abondance.<sup>867</sup>

La crise d'une parole refusée, au fur et à mesure que le troisième Reich perd la guerre, se fait mémoire refoulée : Hagelstange pense déjà à la reconstruction allemande, et aux leçons à tirer de la catastrophe qui laisse le pays en ruines. Comme Cassandre s'appêtant, chez Eschyle, à entrer au palais de Mycènes et prise d'une vision des horreurs commises par les Atrides du passé, Hagelstange souligne le poids des morts grevant la possibilité même de vivre. Ainsi, au trente-deuxième sonnet, la leçon devient métaphysique :

---

<sup>867</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.11 (traduction personnelle).

*Ihr mögt vergessen, Ihr mögt wie von Sinnen  
die Erde lieben und das nackte Leben,  
das Euch geliehen blieb – denn dies vergeben  
die Toten gern –, Ihr mögt beginnen,*

*den Stein zu schlagen um die Glut des Herdes  
aufs neue zu entfachen, und in Krüge  
den Regen fangen und vor Eure Pflüge  
Euch selber schirrn im Gurt des Ackerpferdes, –*

*wenn Ihr vergeßt, was dieses heißt: Geburt!  
Geburt aus tausend Toden Eurer Brüder,  
dann blieb dem kühnsten Fuße keine Furt*

*zu jenem Ufer, das uns immer wieder  
verheißend ruft und dem wir uns versagen,  
um längst Gewagtes immer neu zu wagen.*

Vous pouvez bien oublier, pouvez bien tels des fous  
aimer la terre et la vie qu'il vous reste,  
qui ne vous fut que prêtée – car cela, les morts  
le pardonnent bien – vous voulez commencer

à frapper le silex afin de ramener  
le feu dans le foyer, et dans des chopes  
recueillir l'eau de pluie, et devant la charrue  
vous atteler vous-même au joug du cheval de trait,

alors que vous oubliez, ce que signifie « naissance » !  
Naître des milliers de morts, vos frères,  
alors qu'aucun passage ne reste au pied hardi

vers cette rive-là – qui nous appelle toujours  
de ses promesses, et que nous nous interdisons  
pour tenter encore ce qui fut tenté jadis.<sup>868</sup>

Il est notable ici que le « Ihr » se transforme en « wir », à la fin du sizain :  
Hagelstange ne demeure pas en position d'autorité univoque, et inclut le « je » poétique  
lucide dans l'ensemble de devoirs moraux et spirituels assignés à la communauté dans sa  
reconstruction.

Dans un autre des sonnets, situé plus tôt dans le cycle, la crise de la parole est  
étendue à la communauté entière : c'est parce que les mots ont perdu leur pouvoir que le  
totalitarisme a pu s'imposer. Il est toutefois notable que Hagelstange ne parvienne tout à fait  
à s'inclure dans la faute morale qui en est la source :

*Wir wissen nicht mehr, Ja und Nein zu sagen,  
weil wir des Zieles nicht mehr sicher sind.  
Und wenn wirs sagen, sind wir wie ein Kind,  
das nur gelernt hat, auf der Großen Fragen*

*willkommene Antwort zu reden, ohne zu verstehen,  
was es denn sagt und wem es damit dient.  
Und wenn Ihr Widerspruch zu üben schient,  
so wars nicht, ohne hinter Euch zu sehen,*

*wo einer flüsterte. Denn, ach, allein  
seid Ihr gelähmt bis in das Mark der Seele  
und wartet voller Inbrunst auf Befehle,*

*um, wie Ihr wähnt, geschirmt und stark zu sein.  
Der Markt war Euer Platz, das Glück die Menge  
Die Freiheit aber darbt in der Enge.*

Nous ne savons plus dire oui ou non,  
Car nous ne sommes plus certains de la destination.  
Et lorsque nous le disons, nous sommes comme un enfant  
qui a seulement appris à donner des réponses convenues

aux questions des grandes personnes, sans comprendre  
ce qu'il dit alors et à qui cela peut servir.  
Et si vous aviez l'air de vous entraîner à la contradiction,  
vous ne le faisiez pas sans regarder derrière vous

où quelqu'un chuchotait. Car, hélas, seuls  
Vous êtes paralysés jusque dans la moelle de l'âme,  
et attendez avec ferveur les ordres,

pour, comme vous vous l'imaginez, être protégés et forts.  
Le marché était votre lieu, votre bonheur la foule,  
Mais à l'étroit, la liberté souffrait de privations.<sup>869</sup>

<sup>868</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.39 (traduction personnelle).

<sup>869</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.17 (traduction personnelle).

La *volta* retardée, avec le rejet au début du neuvième vers, donne ici à voir l'impossibilité de se fier à une parole vidée de sens, devenue puérile et dont la naïveté est dirigée, comme le dernier tercet le fait comprendre, par la manipulation des masses apeurées – dont Hagelstange s'exclut, tout comme Schneider se pose en autorité morale, ayant saisi le projet divin, et donc à même de le retransmettre :

*Vorspruch*

Avant-propos

*Such ich das Meine, laß es nicht gelingen  
Und laß mein Wort zerscheitern und mein Trachten  
Und die Gewalten die Dein Reich umnachten,  
Auch mich hinunterreißen und verschlingen!*

Si je recherche ce qui est mien, ne me laisse pas réussir et fais que ma parole échoue mille fois et que mon aspiration, et les forces qui troublent ton royaume, me tirent moi aussi vers le bas et me dévorent !

*Nicht ich, mein Gott. Mir soll das Wort nicht klingen.  
Den Zeugen gleich, die weltverloren schmachten,  
Und Betern über unsichtbaren Schlachten  
Laß mich ein namenloses Opfer bringen!*

Pas moi, mon Dieu. On dit que je n'aime pas le son du mot. Comme les témoins qui perdus au monde se languissent, Et comme ceux qui prient au-dessus d'invisibles batailles Laisse-moi porter un sacrifice sans nom !

*Das Eigne sterbe gleich mir selbst dahin.  
Doch trage Du das Licht, das ich getragen,  
Den ärmsten Funken in empörte Zeit.*

Que ce qui m'est propre se meure à moi-même. Mais Toi, porte la lumière que j'ai portée, Aux pauvres lueurs vers le temps outragé.

*Ich bin vor Dir, mein Gott, nur was ich bin,  
Ein schwaches Wort in wilddurchstürmten Tagen,  
Zum Streite rufend, brenn ich hin im Streit.*

Je me tiens devant Toi, mon Dieu, seulement tel que je suis, Un faible mot dans les jours que traverse une tempête sauvage, Appelant à la dispute, je brûle dans le combat.<sup>870</sup>

Ici, Schneider thématise – de manière cryptique – la conception prophétique du poète que Schiller attribue à Cassandre, et que Hagelstange reprend à son compte : le titre « *Vorspruch* » signifie littéralement ce qui est dit avant, et contient un écho de la notion de prophétie. Le sonnet commence par un appel à l'échec d'une parole qu'il faut probablement voir comme indigne, puisqu'elle est liée à l'égo (« *das Meine* »), qui le début du sizain appelle à se dissoudre : sans doute est-ce là ce sacrifice, ou cette offrande, « *Opfer* », que fait le poète à la fin du huitain : se dépouiller de soi-même. Le sizain finit par lier la parole divine à l'humaine, plus humble (« *Ein schwaches Wort* »), mais qui n'en appelle pas moins au combat – dans lequel il achève de se perdre. Cette équivalence partielle entre la lumière divine et l'ardeur verbale du poète consumé par ce feu surnaturel et tenté par l'égo traduit autant le tourment mystique à l'égard du monde et du moi, que l'impossibilité cassandresque à s'y

<sup>870</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Jetzt ist des Heiliges Zeit* (1943), dans *Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987, p.100.

conformer, emplie que la prophétesse est d'une parole qui dépasse le souci de sa propre vie, et d'une prescience qui le rend vain.

Le choix du sonnet active ainsi chez Schneider toute l'ambiguïté socio-formelle qui la caractérise : forme permettant et visant à la transmission dans un peuple opprimé, donc démocratique, si celle-ci est restreinte à des petits groupes ou des individus soigneusement choisis, donc aristocratique ; forme élitiste dans un époque où la culture doit lutter massivement ; forme permettant d'élever l'âme par un cheminement vers la vérité, mais qui ici choisit un exemple se distinguant du reste du langage par sa qualité. « Vorspruch » est le sonnet où Schneider emploie la forme pour situer la parole poétique au-dessus des masses.

La condamnation du « vous » par un poète à l'écoute des interdits divins prend un autre tour chez Werner Bergengruen, mystique chrétien fortement opposé au nazisme. Dans son recueil de 1945 intitulé *Dies Irae* et paru après la défaite allemande, il fait confluer le rôle du poète inspiré, la figure du joueur de flûte de Hamelin et le crime fondateur de l'humanité dans un sonnet, « Die Stimme » :

*Die Stimme*

La voix

*Die Stimme sprach: „Wo ist dein Bruder Abel?“  
Ihr habt die Stimme nicht gehört.  
Ihr werktet trunken, lärmend und betört  
im Fiebertaumel um den Turm zu Babel.*

Et la voix s'éleva : « Où est ton frère Abel » ?  
Vous n'avez pas entendu la voix.  
Vous travailliez ivres, bruyants et envoûtés  
dans l'ivresse et la fièvre, à la Tour de Babel.

*Nun steht ihr an der letzten Wegegabel.  
Der Turm liegt hinter euch, wüst und verstört.  
Ihr sucht den Zauber, der die Flut beschwört,  
doch keine Taube trägt das Blatt im Schnabel.*

Maintenant vous vous tenez au dernier carrefour.  
La tour git derrière vous, déserte et détruite.  
Vous recherchez l'enchanteur, qui a conjuré la flûte,  
mais aucune colombe n'amène le rameau en son bec.

*Die Stimme hört ihr jetzt. Doch in den Worten  
liegt ein Geheimnis und ihr faßt es nicht,  
das Urgeheimnis: „Abel – das bist du.“*

Vous entendez encore la voix. Pourtant dans les mots  
se trouve un mystère, et vous ne le saisissez pas,  
ce secret primordial : « Abel, c'est toi. »

*Es schwillt die Flut und mir ihr das Gericht,  
und langsam fallen des Asyls Pforten  
vor euren ausgerenckten Händen zu.<sup>871</sup>*

Le son de la flûte s'amplifie, et en moi votre jugement,  
et peu à peu s'écroulent les portes de l'asile  
devant vos mains déboîtées.

Il faut noter qu'à l'inverse Haushofer, dans ses méditations captives, s'inclut dans la faute du peuple allemand, sous l'angle justement de la parole cassandresque :

<sup>871</sup> BERGENGRUEN, Werner. *Dies Irae*. Munich, Kurt Desch, 1945, p.17 (traduction personnelle).



## XXXVIII – SCHULD

*Ich trage leicht an dem, was das Gericht  
mir Schuld benennen wird: an Plan und Sorgen.  
Verbrecher wär ich, hatt' ich für das Morgen  
des Volkes nicht geplant aus eigener Pflicht.*

*Doch schuldig bin ich anders als ihr denkt,  
ich mußte früher meine Pflicht erkennen,  
ich mußte scharfer Unheil Unheil nennen –  
mein Urteil hab ich viel zu lang gelenkt...*

*Ich kläe mich in meinem Herzen an:  
Ich habe mein Gewissen lang betrogen,  
ich hab mich selbst und ander belogen –*

*Ich kannte früh des Jammers ganze Bahn  
– ich hab gewarnt – nicht hart genug und klar:  
Und heute weiß ich, daß ich schuldig war.*

## XXXVIII – MON CRIME

Je porte d'un cœur léger ce que le tribunal  
Appellera mon crime, aussi bien dans mes projets que dans  
[mes alarmes :  
j'aurais été un criminel si je n'avais pas considéré comme mon  
[devoir propre  
d'agir pour l'avenir de mon peuple.

Mais je suis coupable autrement qu'ils ne l'imaginent :  
j'aurais dû reconnaître plus tôt ce devoir,  
j'aurais dû appeler avec plus d'énergie le désastre, désastre,  
j'ai trop longtemps contenu mon jugement...

Je m'accuse du fond du cœur :  
j'ai longtemps triché avec ma conscience,  
je me suis menti à moi-même comme aux autres...

J'ai reconnu très tôt cette route de misère...  
j'ai averti... pas assez fort, pas assez clairement !  
Et aujourd'hui, je sais de quoi je suis coupable.<sup>872</sup>

Commençant par la tentation de s'exonérer de la faute au regard de sa position cassandresque, le sonnet amène au deuxième quatrain – une volta extrêmement anticipée – une exploration de la nature profonde de la culpabilité : la faute devient celle de n'avoir pas suffisamment été la Cassandra de tout un peuple, prévoyant le « Morgen / des Volkes ». Le passage au sizain approfondit encore l'introspection, puisque la culpabilité – et « Schuld » a autant le sens de faute morale que de crime, Haushofer jouant sur les deux significations ici – consiste à s'être menti à soi-même, à avoir non diminué, mais retardé la parole prophétique, qui intervient trop tard.

Là où Schneider compose des sonnets avertissant du désastre à venir dès avant 1939, Haushofer écrit les siens une fois qu'il est trop tard, ce qui lui permet de se rendre compte qu'il appartient effectivement à la communauté en faute : l'aveuglement mentionné au sizain n'est pas si différent de celui vilipendé par Schneider ou Hagelstange. C'est là toute la différence entre une Cassandra-prophétesse, et une Cassandra-martyre ; entre celle d'avant la guerre de Troie, et celle d'après la captivité et l'esclavagisme.

Quant à Hagelstange, il est au sens propre une de ces « latterdays Cassandra » qu'évoque Barker, ne prenant la parole qu'une fois que l'issue générale de la guerre ne fait

<sup>872</sup> HAUSHOFER, Albrecht. *Moabiter Sonette* (1946), traduction Jacques REBÉRTAT, Paris, Seghers, 1954, pp56-59.

plus guère de doutes : son parcours biographique – militaire et esthétique – ne le lui permet certes pas avant, mais cela a pour conséquence de valider aisément la prescience et l'autorité morale qui l'accompagne : comme Haushofer, quoique de manière évidemment moins critique, il est témoin du désastre pressenti. Peut-être est-ce cette gravité moindre de sa situation biographique qui lui permet de recentrer le thème du silence coupable sur les lendemains : Hagelstange est encore dans la vie, donc l'activité, et pour maintenir une action, le « ihr » est plus efficace que le « ich » en vue de pousser un lectorat bien réel à cette introspection que les *Moabiter Sonette* ne déploient que dans la perspective de la mort, qui dépouille de toute illusion les murs nus de la geôle.

Il est en tout cas certain que Hagelstange a fini par toucher ce « ihr » : non seulement la version italienne de la plaquette, en 1945, a circulé dans les rangs de la Wehrmacht, mais après la guerre, la réimpression allemande de 1946 se vend massivement – René Wintzen avance<sup>873</sup> le chiffre de trente mille exemplaires. La parole cassandresque, une fois réalisée la catastrophe entrevue, atteint enfin son auditoire.

La forme même du sonnet, que Hagelstange est certainement l'un des poètes germanophones de l'époque à retravailler le plus, traduit cette ambition prophétique. Le principal point de déstructuration de la forme réside dans les enjambements, très nombreux – quoique moins que chez Caproni, on en trouve néanmoins entre deux et cinq par sonnets<sup>874</sup> – et qui constituent sans doute un geste multiple : référence d'une part aux sonnets vénitiens publiés en 1907 par Rilke dans ses *Neue Gedichte* – l'un d'entre eux, « Venezianischer Morgen », inspire probablement le titre *Venezianischer Credo*, et Rilke les écrit parcourus d'enjambements entre les strophes, comme dans « Spätherbst in Venedig » – autant que manière de fluidifier la parole poétique, de lui éviter de se prendre dans les illusions dont les mots figés – telles des images dans « Er aber stand und schrieb in Feuer », (cf III-2.3.) – du pouvoir l'abreuvent.

L'un des usages de l'enjambement le plus notable est en effet celui à la *volta*, que Hagelstange affectionne particulièrement : sur trente-cinq sonnets du recueil, vingt

---

<sup>873</sup> René WINTZEN, « Rencontre avec Rudolf Hagelstange », dans *Documents. Revue mensuelle des questions allemandes*. Rottweil, n°4 – Avril 1953, p.366.

<sup>874</sup> La syntaxe allemande permettant plus que celle des langues romanes la disjonction d'ensembles sémantiquement liés, en particulier en poésie, notre relevé a porté sur les enjambements, rejets et contre-rejets séparant des syntagmes qui occupent la même fonction, et non-coordonnés (le substantif et l'adjectif le qualifiant, par exemple).

contiennent ainsi une *volta* enjambée, sans point ni deux-points, points-virgules, tirets ou parenthèses pour marquer une nette bascule sémantique et syntaxique.

On en trouve un exemple dans l'un des moins pessimistes des poèmes de la séquence, où le poète livre une leçon d'esthétique et d'éthique, dans laquelle il est difficile de ne pas lire, sinon un commentaire méta-poétique du choix formel du sonnet, du moins un programme artistique répondant à ce choix :

*Ihr müßt es wieder lernen, Euch zu trauen.  
Und Euer sicher sein, wo Sicherheit  
aus Tiefen kommt. Denn müßig ist der Streit  
um Wechselvolles. Und wir bauen*

Il vous faut réapprendre à vous faire confiance.  
Et à être sûrs de vous-mêmes, vu que l'assurance  
vient des profondeurs. Sans peine alors est le conflit  
de tout ce qui varie. Et nous construisons

*Unsterbliches und Bleibendes hienieden  
nur aus dem geisterzeugten Stoff, dem nicht  
an Dauer, nicht an Herrlichkeit gebricht.  
Von ihm ist der vergängliche geschieden*

d'immortels et durables réalisations ici-bas,  
faites d'une matière seule, engendrée par l'esprit, à qui  
ni la durée ni la splendeur ne font défaut.  
Par elle on rejette l'éphémère, comme l'argile

*wie Ton von Marmor. Jener schafft Figuren,  
und mit Figuren füllet er seine Welt,  
die Welt der rasch verwehten Spuren,*

est disjoint du marbre, et elle réalise des figures,  
et de figures emplit son monde,  
le monde où sont éparpillées des traces

*die sich dem Fluß der Zeiten zugestellt.  
Doch dieser wirkt aus trächtigen Basalten  
die Gegenwart unsterblicher Gestalten.*

et qui s'est livré au flot du temps.  
Mais ce flot tire du basalte fécond  
la présence de formes immortelles.<sup>875</sup>

Le rejet « geschieden / wie Ton », qui fait porter sur le verbe « rejeter » la séparation visuelle et sonore entre huitain et sizain – et que pour les besoins de la traduction on a décalé entre l'argile et le marbre, souscrivant à la thèse de F. Jost d'une progression de la forme vers un niveau plus haut de parole – se trouve au cœur du poème, et de son esthétique tant factuelle que programmatique : le sonnet a pour objectif de canaliser un discours poétique permettant de discerner le terrestre du spirituel, et le contingent du nécessaire.

Ce programme de reconstruction, où le lexique du bâtiment et de la sculpture abonde, doit se lire en opposition aux sonnets dans lesquels Hagelstange vilipende l'attrait pour l'éphémère et la vanité, qui caractérisent selon lui l'état d'esprit des peuples séduits par le totalitarisme qui les détourne de la vérité de l'être. (cf III – 2.1.). Hagelstange, revenant sur son projet en 1955, ne varie pas, estimant que dans lors de l'écriture du recueil,

---

<sup>875</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.26 (traduction personnelle).

*die Sonette boten sich an wie Quader, mit denen man bauen konnte. In ihrer strengen Form, so scheint mir, manifestierte sich schon äußerlich der Unwille gegen das Formlose, der Wille zu neuem Gesetz*<sup>876</sup>

Néanmoins, en dépit de la présence de thèmes qui ne seraient pas reniés par Théophile Gautier – la durabilité de l’art en tant que savoir-faire, le marbre – considérer que le sonnet de Hagelstange relève du néoclassicisme constituerait un contre-sens. Le poète ne sépare pas le spirituel de l’artisanal, puisque l’action provient dès le premier quatrain des profondeurs de l’être.

Hagelstange maintient en effet la forme du sonnet compté et rimé, car il ne fait pas partie des apocalyptiques persuadés que tout ordre est nié à jamais au monde : ainsi que l’a justement synthétisé Hoffmann<sup>877</sup>, le poète voit dans le dérèglement des formes littéraires le symptôme d’une période troublée par le doute. Comme dans un bref essai de 1948<sup>878</sup> il développe une pensée de l’inséparabilité de la forme et du fond, ou du corps et de l’esprit, il est tentant de voir dans l’usage du sonnet une manière de remédier au désordre des expérimentations modernistes, inefficaces ou complices dans la montée des totalitarismes.

Hoffmann analyse<sup>879</sup> ainsi l’emploi de la forme par Hagelstange à l’aune d’une distribution thématique concordant avec la répartition strophique, typographiquement maintenue, et renforcée par des schémas de rimes classiques, avec une omniprésence de quatrains d’embrassées.

Il faut tout de même souligner que forme comptée et rimée ne signifie pas pour autant harmonie formelle ; comme le relève le critique, sans en tirer les leçons, *Venezianisches Credo* est fondé sur un jeu régulier d’enjambements, rejets et contre-rejets : sur les 140 strophes de ces 35, 68 contiennent un tel effacement de la rime, soit presque la moitié.

Hartmut Kircher relève<sup>880</sup> à ce propos que Hagelstange constitue le moins traditionnel des sonnettistes allemands de la période, tant son usage de l’enjambement perturbe la relation mètre / syntaxe ; sans arriver à l’hyper-enjambement de Caproni, qui dans tous les sonnets d’*Il Passaggio d’Enea* ne fait figurer qu’un seul signe de ponctuation forte à

---

<sup>876</sup> Rudolf HAGELSTANGE, « Die Form als erste Entscheidung », p.38 (« les sonnets s’offraient comme des pierres de taille, avec lesquelles on pouvait construire. Dans leur forte forme, me semblait-il, se manifestait déjà au premier abord l’irritation à l’égard de l’informe, et la volonté d’une nouvelle loi. », traduction personnelle).

<sup>877</sup> HOFFMANN, Charles Wesley. *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley, University of California, 1962, p.50.

<sup>878</sup> Rudolf HAGELSTANGE, « Tanz in Ketten: Betrachtung über das Gedicht », *Weltbild*, n° III – 7, 1948, p.6, cite par Charles Wesley HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, p.50.

<sup>879</sup> Charles Wesley HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, pp51-52.

<sup>880</sup> *Deutsche Sonette*, éd. Hartmut KIRCHER. Stuttgart, Philipp, 1979, p.483.

la fin d'un vers qui ne soit pas le dernier du poème, Hagelstange emploie abondamment cet enjambement pour ôter au sonnet la rigidité que l'on voit dans ceux de Schneider, par exemple. La construction du sonnet en cycle, où de nombreux poèmes reprennent des éléments du précédent, ou bien y sont liés par un « Denn » initial, participe de cette fluidité. Il va même, dans deux, sonnets, à laisser la syntaxe passer d'un sonnet à l'autre, comme si un sonnet constituait une incise au sein d'une parole continue :

*Oh, gäb es<sup>881</sup> das : noch einmal nur erwachen  
und eine Stunde still und rein und tief  
im Garten unserer Kindheit wohnen...*

Oh, qu'elle donne cela: encore une fois se réveiller  
et rien qu'une heure, calme, pure et profonde  
vivre au jardin de notre enfance...

//

//

*Wo wir die Beeren mit den Vögeln teilten,  
und mit dem Eidechs unterm Busche schliefen,  
und mit dem Kuckuck um die Wette riefen,  
und an den Bächen bei den Fischen weilten*

Où nous partagions les baies avec les oiseaux,  
et avec le lézard dormions sous le buisson,  
et avec le coucou appelions à gorge déployée,  
et séjournions auprès des poissons du ruisseau

*wo uns der Teich empfing mit seinen bleichen  
und traumversunkenen Rosen, wo die Schwäne  
das Wasser adeln und im Schilf die Kähne  
verschwiegen warten, wo geheime Zeichen*

où l'étang nous recevait avec ses pâles  
roses affleurant comme en rêve à la surface, à l'eau sertie  
de cygnes et où, dans les roseaux, les barques  
dissimulées attendaient ; où des symboles secrets

*in alten Linden weiterwachsen.  
Haben wir nicht den Schwur getan als Knaben,  
daß groß und rein das Leben werden muß?*

dans les hauts tilleuls croissaient.  
N'avons-nous pas fait le vœu, enfants,  
que la vie devrait nous être grande et pure?

*Und gingen hin und haben ihn vergessen  
und haben das vertan, was wir besessen,  
als hätten wir davon im Überfluß.*

Et nous grandîmes, et nous avons oublié,  
et avons négligé ce qui était nôtre,  
comme nous en avons eu en superflu.<sup>882</sup>

Ce sonnet dépeint un tableau idyllique d'une enfance aux airs de paradis perdu, dans la continuité de l'image du « bittersüße Frucht » de la connaissance du bien et du mal, donc de la culpabilité ; comme au jardin d'Éden, l'humain y vit en communion avec l'animal et perçoit le monde comme un ensemble de signes lisibles, au point culminant du huitain. De manière notable, un autre enjambement le caractérise : celui qui repousse la *volta* et permet de prolonger le souvenir d'un monde enchanté ; le sonnet sert ici de bulle intemporelle, émanation du souvenir au détour de la fin du poème précédent, mais qui comme toute bulle, lorsqu'elle devient trop grande et déborde son point de volume critique, doit éclater : cette

<sup>881</sup> la pitié, à laquelle Hagelstange fait référence au tercet typographique précédent.

<sup>882</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, pp12-13 (traduction personnelle).

idée de surplus (« überfluß ») est le dernier mot du sonnet, et l'enjambement, pratiqué d'une manière quasi-macrostructurale – dans la distribution du sonnet, et dans sa naissance d'un poème précédent – sert ici à formaliser cet aller-retour amer entre l'innocence du passé, et la culpabilité du présent.

Hagelstange demeure toutefois un réformateur modéré de la forme. Il conserve la rime et la répartition strophique quatrains/tercets, et se montre peu audacieux dans les schémas rimiques de sizains : que certains sizains ne soient que superficiellement rimés (« spüren / verlieren », « Weite / Meute » dans le vingt-septième sonnet), ou selon quelques schémas rimiques étonnants (EFF GGE dans « Er aber stand und schrieb in Feuer... » et « Was heißt denn das? Ein Mensch? » ; EFE GGF dans « Denn Furcht beherrscht seit langem eure Tage... ») ne contre-balance le systématisme des quatrains embrassés chacun sur deux rimes différentes (ABBA CDDC), ni les vingt sizains élisabéthains (quatre à dernier quatrain embrassé, seize à quatrain croisé) ou les sept sizains à l'italienne, EFG EFG. Que d'autres schémas rimiques, français, italiens, en miroir (EFG GFE) côtoient ces systèmes majoritaires confirme l'idée que Hagelstange feuillette la tradition et ses possibles, plutôt qu'il ne la mine. C'est donc surtout par l'enjambement que ses conventions sont réévaluées.

Ainsi que l'a analysé Charles W. Hoffmann<sup>883</sup>, Hagelstange se situe en rapport avec une transcendance d'ordre théiste, ce qui correspond bien à l'effacement des limites internes du sonnet ; par moments proche du christianisme, il met dans l'ensemble moins l'accent que Schneider sur la soumission à Dieu comme condition nécessaire à la rédemption, que sur la nécessité d'action individuelle et collective au service du bien, et de la lucidité relative à ses propres fautes. Comme le poète s'inclut malgré tout dans la communauté des coupables, ne serait-ce qu'en raison du silence initial dont la séquence cherche à le tirer, sa production poétique porte les marques de cette imperfection en même temps que de la quête de la durée. Cet accent sur la *techne*, au sens aristotélicien d'imperfection mimétique, est crucial à la compréhension de la perturbation imprimée par Hagelstange à la forme : le sonnet est tout à la fois maintenu dans son élan, et déséquilibré dans ses structures internes, comme pour signifier que l'esthétique poétique, marquée par le chaos qui bouleverse l'Europe, peut être remise d'aplomb en même temps que l'éthique collective.

---

<sup>883</sup> Charles Wesley HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, pp48-49.

Le maintien d'une régularité verbale au moyen du sonnet est donc à nuancer : les limites traditionnelles de la poésie s'affaissent chez Hagelstange, à une échelle certes moindre que celle des destructions physiques affligeant l'Italie où il réside, et surtout l'Allemagne dont il est originaire, mais qu'il faut sans doute considérer néanmoins à la lumière d'une situation qui ne tolérerait pas de prétentions à l'harmonie réalisée par le Verbe.

C'est au prix de cette lucidité, et de la catastrophe dont elle naît, que le poète propose une réponse à la question qui conclue le sonnet « *Denn was geschiet...* », « *Wer baut (...) aus diesem Chaos eine neue Welt?* »

Le dernier sonnet conclut ainsi la séquence sur une résolution heureuse, fût-ce dans la misère ou la mort :

*Doch Süßer ist, sein Angesicht zu heben,  
als liebeleer im kalten Grab zu modern,  
und süßer, einer Fackel gleich zu lodern  
und Feuer schleudern in ein taubes Leben.*

Mais il est plus doux de lever son visage,  
que moisir sans amour dans la tombe froide,  
et plus doux d'allumer un flambeau  
et jeter des flammes dans une vie creuse.

*Der Feige weihe sich dem Untergange,  
der Narr dem Taumel und der Knecht dem Raube.  
Mir aber, unzerstörbar, brennt der Glaube  
an neuen Tag. Und Euer Herz empfangt*

Que le lâche se voue au naufrage,  
le fou à l'ivresse et le valet au pillage.  
En moi pourtant brûle l'indestructible foi  
en un jour nouveau. Et votre cœur accueille

*den heißen Pfeil mit heißerem Verlangen.  
Licht glüht im Blut und zückt aus allen Tränen  
und wohnt im Rachen selbst der Schlangen.*

la flèche ardente avec un désir encore plus ardent.  
La lumière rougeoie dans le sang et jaillit dans les larmes  
et se niche dans la gueule même du serpent.

*Wie soll der Ärmste ferner arm sich wöhnen,  
da ihm die Lust der Götter doch geblieben:  
ein Geist zu sinnen und ein Herz zu lieben.*

Comment le plus miséreux peut-il encore se croire pauvre ?  
là le désir des dieux lui est pourtant resté :  
un esprit pour songer, et un cœur pour aimer.<sup>884</sup>

Les mentions sacrificielles – la lumière qu'il faut trouver dans le sang et les larmes, ou dans la bouche du serpent, qui évoque autant l'animal qui mord Cassandre et Helenos, que le monstre vaincu par Apollon à Delphes – confèrent un écho mythique à l'acceptation du destin, telle Cassandre menée sans illusion ni révolte dans le palais des Atrides, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

La structure qui place le verbe « empfangen », signifiant accueillir ou s'ouvrir à quelque chose – et comporte ainsi l'idée d'ouverture, au dernier tournant de la séquence – mène la conclusion du sonnet, et du recueil, vers ce sacrifice, que les quatrains ont posé

<sup>884</sup> Rudolf HAGELSTANGE, *Venezianisches Credo*, p.42 (traduction personnelle).

comme valant mieux qu'une « taubes Leben », une vie creuse, vide de sens. Ce sens peut être la mort – que Hagelstange, contrairement à Haushofer, ne risque pas fortement lorsqu'il compose ce sonnet – du moment que celle-ci est acceptée : la parole cassandresque peut tout à fait mener à l'anéantissement de son propre monde.

En France, la figure de Cassandre est liée à la Seconde Guerre mondiale depuis 1935, et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, dans laquelle Giraudoux étend à l'ensemble de la pièce la dimension cassandresque de la parole. Cela explique sans doute que le mythe soit moins directement repris qu'en Allemagne : l'originalité de ce réinvestissement en est moindre. Néanmoins, par d'autres voies, un poète qui s'attache à la prophétie comme Pierre Jean Jouve reprend la composante de parole non crue dans son œuvre.

Chez Jouve, on le sait, la prophétie de la catastrophe est intimement liée à la notion de révélation : dans l'avant-propos à *Sueur de sang*, où il en développe pour la première fois la théorie – liée à une approche psychanalytique de l'inconscient et de la pulsion de mort – il l'assimile ainsi à la vision de Patmos :

*La psychonévrose du monde est parvenue à un degré avancé qui peut faire craindre l'acte de suicide. La société se ressouvient de ce qu'elle était au temps de saint Jean (...) : elle attend, elle espère la fin. Il n'y a pas à prouver que le créateur des valeurs de la vie (le poète) doit être contre la catastrophe ; ce que le poète a fait avec l'instinct de la mort est le contraire de ce que la catastrophe veut faire (...). Je ne crois pas à la poésie qui, dans le processus inconscient, choisit le cadavre et reste fixée sur lui ; il n'y a, par le cadavre, ni révolution ni action.*<sup>885</sup>

Chez Jouve comme chez Barker, le rôle du poète est d'affronter en face les conditions réelles de la vie humaine : là où l'Anglais cherche à en exprimer l'essence au travers de l'introspection lyrique, Jouve met l'accent sur la culpabilité, le désir et la peine, en quoi il voit les mécanismes provoquant la pulsion de mort – la reconnaissance de ceux-là permettant d'espérer exorciser celle-ci.

Quoiqu'elles passent toutes deux par un usage fort des symboles, la vision jouvienne de la révélation opérée par le poète-prophète est plus extrême, plus explicite, plus ancrée dans les pulsions et les désirs que la conception barkerienne, moins avant-gardiste, de la poésie comme art apocalyptique ; elle est également plus liée à une conception magique

---

<sup>885</sup> JOUVE, Pierre Jean. *Sueur de sang* (1933), dans *Poésie*, t.1. Paris, Mercure de France, 1964, p.129.



de la parole, voulant accomplir une « révolution », ou tout du moins une « action », là où Barker n'aspire qu'à la révélation.

L'œuvre d'avant-guerre et de guerre de Jouve fourmille de références apocalyptiques, dès l'avant-propos de *Sueur de sang* où en 1933, l'année de l'accession à la Chancellerie de Hitler, il assimile<sup>886</sup> explicitement l'Europe à la Grande Prostituée du livre de Jean Patmos. Les recueils suivants sont parcourus par l'imagerie apocalyptique, des bêtes aux cavaliers, mais ce n'est qu'avec *La Vierge de Paris* qu'on trouve des références à la prophétie dans le sonnet, en particulier dans la deuxième section du recueil, « Porche à la Nuit des saints », qui paraît tout d'abord indépendamment en 1941, à Neuchâtel, avant d'être intégré au recueil intermédiaire *Gloire 1940* que Jouve intègre en 1946 à *La Vierge de Paris*, qui rassemble ses poèmes composés entre 1938 et 1945.

Le sonnet « Gloire », qui rappelle le titre de la première section du recueil mais se trouve dans « Porche », première sous-section de cette deuxième section, relève bel et bien de la parole prophétique rejetée :

#### *Gloire*

*Comme le nimbe nu est posé sur ton front  
Tu me vois, et la prescience de la gloire  
Me vient bien au-delà des zones de l'indigne,  
Du nimbe, que tu croisses quand je diminue !*

*Et ton profond éclat vigilant me conserve  
Ô réel, ô permetteur du souffle vrai  
Et ton profond consentement plus véritable  
Que l'univers où tu n'es jamais né.*

*Je suis un seul pays entouré de dents fauves  
De murs blancs couronnés de sang  
Où toute vie perd la vie par un coup d'ombre*

*Le voyageur se meut par le nœud de la nuit  
Pour l'espérance du sourire entrelacé dans les épines  
Et met un siècle avant de rencontrer Celui.<sup>887</sup>*

L'imaginaire christique – nimbe sur le front comme une auréole, couronne de sang sur les murs, sourire dans les épines – l'emporte sur le païen dans ce poème au titre chrétien ; la figure non-nommée, assimilée au « réel » paradoxalement hors de « l'univers où [il n'est]

---

<sup>886</sup> Pierre Jean JOUVE, *Sueur de sang*, dans *Poésie*, t.1, p.129.

<sup>887</sup> JOUVE, Pierre Jean. *La Vierge de Paris*. Paris, Egloff, 1946, p.64.

jamais né » éloigne toutefois le salut effectif réalisé dans le monde par le Christ, dans une optique religieuse. Il serait en effet réducteur de ne voir qu'un texte platement orthodoxe dans ce sonnet, qui convoque à la fois la situation politique et militaire de la guerre – « un seul pays entouré de dents fauves / De murs blancs couronnés de sang » fait songer à la Suisse, où Jouve est réfugié entre 1940 et 1945, entourée de pays totalitaires ou envahis, autant qu'à un havre spirituel – et le thème de la profondeur – l'adjectif est répété aux vers 5 et 7 – fait songer à la préconisation de Hagelstange, pour qui « Sicherheit / auf Tiefen kommt ». Couplée à la mention de « l'indigne » au troisième vers, cette évocation des profondeurs renvoie autant à celles de la nuit, que la figure glorieuse du Christ traverse sur le mont des Oliviers ou dans les Enfers afin de connaître sa gloire, qu'à celles de l'humain, auxquelles Jouve accorde une place centrale dans son œuvre au moyen de l'exploration de la pulsion et de l'intérêt pour la psychanalyse.

Ce « seul pays entouré de dents fauves », de mort et de morts, participe également de l'allégorie de la prescience ignorée ou refusée, cassandresque, qui est évoquée dès les premiers vers, mais relève bel et bien d'une vision chrétienne plutôt que païenne. La mort du « je » poétique, égorgé comme Cassandre ou crucifié comme Jésus par des – littéralement – incroyant-e-s, semble inséparable de la prescience, et donc de la poésie, ainsi que l'indique expressément un quasi-sonnet de la même sous-section :

*Glorieux accident, mort admirable et douce  
Il me semble que tu me couronnes poète ;  
Sur les monts incendiés de quelque Liban  
Se tiendront mes lecteurs étranges et profonds*

*Dans les feuillages toujours émus de quelque chêne  
De forêt répandant les lointains horizons  
Seront ces yeux pensifs de la lumière pleine*

*Effaçant l'injustice longuement subie  
Ils féconderont les steppes de ma vie  
En bosquets en ruisseaux rayonnants et parlants.<sup>888</sup>*

Ici la prophétie s'applique au poète lui-même, ignoré par ses contemporains (« l'injustice longuement subie ») mais assuré de se trouver validé par l'avenir. Benoît Conort a analysé<sup>889</sup> le rapport ambigu que Jouve tisse avec sa position prophétique, à mesure que les

<sup>888</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*. Fribourg, p.76.

<sup>889</sup> CONORT, Benoît. *Pierre Jean Jouve, Mourir en poésie*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion,

événements lui donnent raison : le critique décèle une tension entre l’immuable – la pulsion de mort et la Catastrophe qui en découle, pressenties et explorées par le poète depuis le début des années 1930, ainsi que la quête spirituelle visant à les prévenir – et le contingent – l’Histoire, qu’il subit personnellement – que Jouve cherche à résoudre dans *La Vierge de Paris*, et qui en explique les nombreux remaniements. B. Conort résume cette tension dans la formule « l’Histoire (...) ne s’embarrasse que peu, en général, des “saints”. »<sup>890</sup> Ce n’est pas tant que l’Histoire invalide les efforts spirituels des individus, que ceux-ci disparaissent dans le flot général de souffrances, de destructions et de recompositions du monde qui les engloutit.

La foi en une réparation de « l’injustice » passe donc par un appel à l’avenir, à un « amour futur » qui relève évidemment de l’amour chrétien ; il est notable que la seule vie – la mort, plus exactement – marquée par la sainteté que mentionne *La Vierge de Paris*, qui cherche donc à sauver de ce que Fuller appelle « flotsam », le flot des débris portés par l’eau, soit celle d’Olga Bancic dans le sonnet « Sur une femme décapitée à la hache ». On a vu (cf III – 2.2.) comment Jouve y dépassait le caractère anecdotique du poème de circonstances, ainsi que le rôle de témoin de la sainte, comparée à Catherine de Sienne ; le poème devenu témoignage au carré permet de maintenir la vérité de l’être dans le désordre des circonstances, et donc de valider le rôle de la parole prophétique, prise dans le déni ou le désintéret.

La dimension cassandresque de la poésie devient alors méditation sur l’utilité même de celle-ci ; le bouleversement formel, ici le raccourcissement du sonnet – semblable à la décapitation de la sainte ailleurs – correspond à la rénovation du fait littéraire rendue nécessaire par ce désordre qui semble invalider les catégories esthétiques préalables. Une autre tension chez Jouve, dont la dimension mystique de l’écriture est suffisamment complexe pour supporter une certaine hétérodoxie sans renier les fondamentaux de la foi, devient alors celle tendant à invalider l’esthétique chrétienne, chère au poète et omniprésente dans son œuvre, mais qui sous-tend un monde en train de s’écrouler.

C’est en effet en passant à un « je » poétique féminin que Jouve tend vers le païen, dans un recueil où la Vierge, proche des vierges noires<sup>891</sup> et de la Muse, forme une figure

---

2002, pp188-189.

<sup>890</sup> Benoît CONORT, *Pierre Jean Jouve, Mourir en poésie*, p.188.

<sup>891</sup> Jouve compose des poèmes explicitement adressés à une telle figure, ou la mentionnant : « Einsiedeln »,

tutélaire syncrétique et idiosyncratique. Dans les poèmes de « La Nuit des saints », sous-section suivante de « Porche de la Nuit des Saints », Jouve explore les motifs du désir, des ténèbres et de la mort, en faisant régulièrement parler un « je » féminin ; l'un de ses sonnets inachevés – ou quasi-sonnets, emblématique de la déstructuration appliquée par Jouve à la forme – gagne à être interprété à l'aune du mythe de Cassandre :

*La messagère d'un amour futur  
S'est avancée : elle ouvre un gouffre noir  
De la très noire porte et elle entend  
Venir et revenir les oiseaux destructeurs*

*L'ennemi est partout dans l'espace et dans le cœur  
Quel âpre ennemi celui du voyageur,  
Cette nuit, errant dont les pieds se désespèrent  
Du sol de la lumière et de la terre !*

*C'est dans l'effort de la plus intime nuit  
Que je concentre un pas limpide et m'affranchis  
Dans l'horreur et vers les animaux très clairs.<sup>892</sup>*

À l'opposé de la prophétie autocentrée de « Glorieux accident, mort admirable et douce... », la figure de prophétesse est ici directement liée au plan métaphysique, aux profondeurs du « gouffre noir » qui, en particulier en temps de guerre, concerne l'humanité entière, et l'inimitié qu'elle endure est à la fois terrestre, et spirituelle : si « l'ennemi est partout dans l'espace et dans le cœur », c'est que la messagère est traquée physiquement autant que son message est refusé sur le plan spirituel.

Il faut noter qu'ici Jouve prend à revers le mythe de Cassandre, en revendiquant le reproche fait à la fille de Priam par les Troyens qui la punissent de ses prédictions néfastes : ici, la prophétesse ne dévoile pas tant ce que les autres préfèrent ignorer et l'accusent de susciter par sa parole, les « oiseaux destructeurs », qu'elle ne le crée effectivement, car c'est bien elle qui « ouvre » le gouffre d'où sortent ceux-ci. En cela, la parole cassandresque renvoie à l'exploration volontaire de l'inconscient pratiquée par la psychanalyse, et par la poétique jouvienne. Cet « effort de la plus intime nuit » clôt le quasi-sonnet, comme pour signifier que le processus de retour en soi, est mis en danger par l'impair d'un tercet isolé, et donc non-résolu par le redoublement traditionnel qui fait de la fin du sonnet un sizain, un nombre pair.

---

« Vierge Noire », « Ô Vierge noire dans un temple de vent clair... », « Ô mère intacte et jeune et forte de la guerre... » ; voir Benoît CONORT, *Pierre Jean Jouve, Mourir en poésie*, pp105-106.

<sup>892</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*. Fribourg, p.98.

En n'achevant pas le redoublement du sonnet Jouve met en doute la binarité entre destruction de la Jérusalem terrestre et advent d'une Jérusalem céleste : ici, la résolution future se trouve bien au tercet, mais elle n'occupe que peu de place, en comparaison avec les six vers attendus.

Plutôt que de promettre une résolution du trouble physique par le passage au métaphysique, comme le fait le sonnet johannique, le pseudo-sonnet bref de Jouve laisse en suspens la parole, interrompue avant l'heure telle celle de Cassandre ; épouser les « lézardes »<sup>893</sup> perçues dans l'ordre du monde plutôt que de les ignorer, c'est sans doute l'une des clés de l'usage de cette forme inachevée par le poète.

En effet, Jouve emploie régulièrement<sup>894</sup> cette forme, qui renvoie au sonnet sans en atteindre la complétude, et dont la dynamique est celle d'un sonnet en trois temps : le premier quatrain présente une situation allégorique, qui se transforme au second en constat d'une lutte à la fois symbolique et bien réelle en passant d'une figure de « messagère d'un amour futur », porteuse de sens à venir – double dématérialisation – à celle d'un « voyageur » en proie physiquement à la désespérante matérialité du monde. Le passage à un tercet – il est difficile de parler de *volta*, tant la dynamique ternaire du poème se répartit différemment dans un sonnet de deux ou quatre strophes – fait enfin apparaître le « je » poétique, au sein duquel se porte le combat, explicitement intérieur, lequel a lieu « dans l'effort de la plus intime nuit », qui pourrait être celle du désespoir, mentionné précédemment.

Et il est remarquable que cela soit par un affranchissement qu'à l'avant-dernier vers le poète trouve une place, non pas hors de l'horreur mais en son sein : c'est comme si le sonnet, dont la troncature désinvoltée a sans doute rapport à cet affranchissement, était le lieu qui permet d'affronter le chaos de la guerre.

On retrouve une figure semblable dans un poème de la même série, encore plus éloigné du sonnet car composé de trois quatrains ; la proximité de Jouve avec la poésie de Shakespeare, qu'il traduit après la guerre, peut laisser penser que dès la guerre il connaît la forme élisabéthaine. Quoiqu'il en soit, cette réapparition de la prophétesse refoulée par les

---

<sup>893</sup> Pierre Jean JOUVE, « Poésie et catastrophe » dans Pierre EMMANUEL, *La Colombe*, p.11.

<sup>894</sup> Si l'on n'en trouve que trois occurrences dans *La Vierge de Paris* (outre celle-ci, « Cavalerie Légère » et « Tu me vois nu. J'accepte de mourir... »), elle figure dans *Diadème* (1949), où Jouve pousse, avec « Choses II » le procédé de réduction jusqu'à ce que Roubaud caractérise comme un « demi-sonnet » dans *Quasi-cristaux* : un quatrain suivi d'un tercet. Elle apparaît encore dans *Inventions* (« Musique »), en 1959.

hommes confirme la dimension cassyndresque de la prophétie joviennne, ici reliée à nouveau à une dimension christique (« l'aimé », « le cerf ») :

*Comme je suis sortie nue sous mon voile triste  
(...)  
J'ai croisé ces hommes d'un monde égaré  
Des gardiens qui essayaient de trahir la ville  
À qui j'ai demandé : vîtes-vous l'adoré  
Le cerf dont la chaleur a connu les ardeurs ?*

*Depuis les habitudes de leurs pères  
Ils ne s'occupaient plus que de compte et matière  
Et ces mourants m'ont regardé avec des rires  
Comme une déjà morte et qui reparlerait.<sup>895</sup>*

L'attaque contre les contemporains occupés seulement « de compte et de matière » est comparable à celles de Schneider ou Hagelstange, tant la spiritualité irrigue l'assurance qui habite ces poètes, de percevoir clairement les causes de la faute morale chez les peuples qui ont permis l'avènement des totalitarismes, et la guerre qui en résulte.

La figure tutélaire de Cassandre, et en général la dimension prophétique et refusée de la parole poétique, sert donc de justification morale à certains poètes, jusqu'à justifier la poésie même : à la question du désordre des valeurs que posera l'École de Francfort après la guerre, les poètes de la prophétie répondent déjà que c'est la poésie qui permettait de prendre en compte cette chute des valeurs et ses conséquences terribles, et la figure de Cassandre en particulier propose que c'est parce que la poésie a été ignorée que la catastrophe a pu advenir.

Il faut noter que pour certains poètes, la figure de Cassandre n'est pas particulièrement associée au déni de prophétie : ainsi George Barker compare-t-il les mots du poète aux « *words of prophets and martyrs, saints and latterday [sic] Cassandras* »<sup>896</sup>. Sans doute n'est-ce pas un hasard si ce n'est pas un poète directement pris dans la guerre – et *a fortiori* dans la mécanique totalitaire, comme Hagelstange ou Haushofer – qui peut se permettre de ne retenir de Cassandre que l'aspect visionnaire de ses mots, sans insister sur leur réception, faite de déni par un monde enragé de carnage.

---

<sup>895</sup> Pierre Jean JOUVE, *La Vierge de Paris*, p.110.

<sup>896</sup> George BARKER, « The Poetic Apocalyptic », p.451 (« mots des prophètes et des martyrs, des saints et des Cassandre-des-derniers-jours », traduction personnelle).

*A contrario, et a maxima*, la figure de Cassandre peut incarner une défiance dans le pouvoir magique du langage – non pas dans sa qualité prophétique, mais dans la possibilité d’une action du verbe sur le monde. La romancière est-allemande Christa Wolf, dans son chef d’œuvre *Kassandra*, se débat encore explicitement en 1983 avec cette croyance brechtienne d’un pouvoir organisateur du *logos* – qu’elle lie de manière complexe aux modalités masculines de la domination – au travers de la prophétesse mythique, qui lui sert de fil rouge dans son interrogation de la validité de ce postulat essentiel de la culture occidentale :

*Sind also diese Kunst-Objekte (»Werke«) auch Produkte der Entfremdung innerhalb dieser Kultur, deren andere perfekte Produkte zum Zweck der Selbstvernichtung produziert werden?*<sup>897</sup>

Ce doute relatif à la possibilité d’une parole poétique capable d’action sur le monde ne compte guère parmi les préoccupations de la plupart de ces poètes apocalyptiques, qui se contentent de décrire l’effondrement de ce monde ; pour ceux qui suivent de près l’orthodoxie chrétienne, en particulier – Schneider, mais aussi dans une moindre mesure Barker ou Emmanuel – le sonnet en vient à prendre en compte le désordre et la fatalité qui pèse sur ce monde, sans chercher à l’ordonner, mais en annonçant l’avent d’un nouveau.

---

<sup>897</sup> WOLF, Christa. *Kassandra, Voraussetzungen einer Erzählung* (1983). Munich, Luchterhand, 2000, p.12 (« Ces objets de l’art (“œuvres”) sont-ils donc aussi des produits de l’aliénation engendrée par une civilisation dont d’autres produits parfaits sont fabriqués à des fins d’autodestruction ? », traduction Alain Lance et Renate Lance-Obbertin, dans WOLF, Christa. *Cassandre*. Paris, Stock, 2003, p.11).

#### IV – 1.3. Le paradoxe des sonnets apocalyptiques

Le désordre enregistré par les sonnets apocalyptiques demeure néanmoins très paradoxal, pour ne pas dire miné de l'intérieur par la nature même de cette révélation, dans une perspective chrétienne. En effet, tous les tourments infligés aux humains dans les désastres vus par Jean de Patmos amènent à l'avènement, pour les justes, de la Jérusalem Céleste, c'est-à-dire à une résolution heureuse. L'eschatologie optimiste chrétienne entre donc en contradiction finale avec les catastrophes éprouvées au présent, dès lors que des poètes l'emploient pour analyser celles de la Seconde Guerre mondiale.

Le plus marquant des exemples de cette espérance – présente surtout chez des poètes catholiques – en une remédiation finale au chaos du monde en ruines, qui se formaliserait par le sonnet, se trouve chez Reinhold Schneider :

*Nun überragt das Kreuz die Städte alle,  
Die sich gespiegelt in der klaren Flut,  
Es klagt die Seele, überhaucht von Glut,  
Von Wahn und Schuld und ungeheurem Falle.*

Maintenant la Croix recouvre la ville entière  
Qui se reflète dans la marée claire  
Et l'âme se lamente, sur qui soufflent l'ardeur,  
La folie, le péché et la Chute immense.

*Und Bettler treten aus geborstner Halle,  
Darin die Asche ihrer Toten ruht.  
Und Blinde wanken aus der Flammen Wut  
Ins dunkle Land beim letzten Glockenschalle.*

Et sortent les mendiants des halles ébréchées,  
Où reposent les cendres de leurs morts.  
Et les aveugles vacillent dans la fureur des flammes,  
Allant aux pays obscurs au son du dernier glas.

*Lass unsrer Städte Opferglut die Schuld  
Der ganzen Welt, barmherziger Gott, verzehren,  
Nur Dir sind Schuld und Leiden offenbar.*

Laisse les flammes du sacrifice engloutissant nos villes  
Consumer le péché du monde entier ô Miséricordieux ;  
À toi seul apparaissent la faute et la souffrance.

*Und unterm neuen Bogen Deiner Huld  
Wird über Gräbern Dich Dein Volk verehren  
Und von den Trümmern strahlen Dein Altar.<sup>898</sup>*

Et sous les nouvelles arches de ta bienveillance,  
Ton peuple T'adorera au-dessus des tombes  
Et sur les ruines rayonnera Ton autel.

Au tableau infernal de la ville obscurcie par la damnation et le renversement de l'organisation sociale, qui occupe le huitain, vient s'ajouter une *volta* qui, en acceptant le désordre en tant qu'épreuve – et sacrifice, « Opferglut », pour lequel on a choisi le biblique « holocauste » – annonce la rédemption finale, et l'élévation finale de l'autel, lieu du sacrifice et du miracle transcendant, au-dessus de la ville que dominait initialement une croix qu'il faut

---

<sup>898</sup> SCHNEIDER, Reinhold. *Die Waffen des Lichts* (1944), dans *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort, 1987, p. 109 (traduction personnelle).



bien lire comme « (Haken)kreuz », croix gammée, plutôt que « Christenkreuz », croix christique – même si l’ambiguïté de ce terme situé au premier vers annonce la venue finale du Salut, à la fin du sonnet, qui ne met plus en scène la ville, lieu de péché, mais les tombes, seule vérité de la vie humaine.

C’est le même processus qui est à l’œuvre chez Pierre Emmanuel, qui dans le vingt-neuvième poème du *Poète fou* dresse un tableau de doute métaphysique, que le jour et l’imagerie chrétienne – lazaréenne, ici – dissipe aux derniers vers :

*Chaque soir est la tombe ouverte où je m’écroule  
avec de sales draps pour linceul. Le sommeil  
glaise sans âge que pétrit la nuit pensive  
me mêle mort à mon haleine : ô doigts subtils  
vous modelez la douleur toute de l’histoire  
en ce corps à nouveau saturé par la mer,  
ce chaos qui toujours latent au cœur des mondes  
s’aggrave d’une ébauche innombrable à travers  
l’échec quotidien qui jette l’homme au rêve  
hélas ! retentissant écho de ses échecs...  
Réveil blafard dans les ruines, ô épaves  
d’un corps, le mien d’hier peut-être, vêtements !  
Qui es-tu ? se demande un visage, Lazare  
ressuscité dans le miroir : et c’est le jour.<sup>899</sup>*

Ici, le monde sens dessus dessous est exprimé dans un poème de quatorze vers non-rimés (même si des assonances telle « pensive / subtils » ou des allitérations telle « histoire / mer » redoublée de l’unique rime « mer / à travers » permettent bien de l’associer au sonnet) où la mort se mêle à la vie dans le « je » du poète tandis qu’un paysage allégorique de « ruines » sert de toile de fond au mouvement, dans le corps humain, du « chaos (...) toujours latent au cœur des mondes ». Le projet d’Emmanuel semble bel et bien de faire entrer le désordre dans le sonnet en déstructurant celui-ci, et en le compactant en une seule strophe à la manière du *sonetto monoblocco* capronien ; néanmoins, l’alexandrin régulier – présent partout sauf aux v.5, 11 et 14 ; une diérèse se trouve sur « quotidien » au v.9 – freine cette tension vers le désordre, et la figure finale de Lazare implique résurrection et résurrecteur. La fidélité se trouve ainsi maintenue à l’espérance, et au retour du « jour », bien compréhensible chez ce poète chrétien : les fléaux évoqués par l’Apocalypse ne peuvent

---

<sup>899</sup> EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L’Âge d’Homme, 2001, p.394.

amener qu'à l'avènement de la Jérusalem Céleste, le point du jour ne peut se conclure que par un jour synonyme de vie nouvelle.

À l'inverse, chez un athée comme Desnos ce motif semble plus ambivalent, entre le « Veilleur du Point-du-Jour » observant la Résistance dans le « Veilleur du Pont-au-Change » et le refoulement, à l'aube, du chaos nocturne sous le quotidien morne dans « Le réveil », sonnet prolongé d'un quatrain (cf II – 1. b) qui s'achève sur la mémoire des exécutés au petit matin :

### *Le Réveil*

*Entendez-vous le bruit des roues sur le pavé ?  
Il est tard. Levez-vous. Midi à son de trompe  
Réclame le passage à l'écluse et, révé,  
Le monde enfin s'incarne et déroule ses pompes.*

*Il est tard. Levez-vous. L'eau coule en la baignoire.  
Il faut laver ce corps que la nuit a souillé.  
Il faut nourrir ce corps affamé de victoire.  
Il faut vêtir ce corps après l'avoir mouillé.*

*Après avoir frotté les mains que tachait l'encre,  
Après avoir brossé les dents où pourrissaient  
Tant de mots retenus comme bateaux à l'ancre,  
Tant de chansons, de vérités et de secrets.*

*Il est tard. Levez-vous. Dans la rue un refrain  
Vous appelle et vous dit « Voici la vie réelle ».  
On a mis le couvert. Mangez à votre faim  
Puis remettez le mors au cheval qu'on attelle.*

*Pourtant pensez à ceux qui sont muets et sourds  
Car ils sont morts, assassinés, au petit jour.<sup>900</sup>*

Dans ce poème, Desnos joue sur un rappel apocalyptique : le réveil arrive à « midi à son de trompe », ce qui évoque celles du jugement ; toutefois, le quasi-sonnet n'implique pas de justice, mais des assassinats à l'aube, auquel il n'accorde pas de suite.

Même si ces deux poètes la modifient chacun considérablement, leur rapport à la forme du sonnet est diamétralement inversé : là où Emmanuel la déstructure – ôtant la rime, et saturant le vers de rimes internes, telle « blafard / Lazare / miroir » – comme pour dire qu'elle ne saurait convenir au chaos – contrairement aux sonnets rimés et typographiquement

---

<sup>900</sup> DESNOS, Robert. *Contrée* (1944), dans *Œuvres*. Paris, Gallimard, 1999, p.1174.

strophés, présents dans *Le Poète Fou* ou ailleurs – Desnos emploie une régularité anodine, presque prosaïque (« Il est tard. Levez-vous. Dans la rue un refrain / Vous appelle »), et des anaphores (« Il faut » à la deuxième strophe, « Tant de » à la troisième) conférant un aspect de comptine au poème ; de plus, l’allongement d’un quatrain suggère que la routine de la vie diurne est asservissante plutôt que métaphysique (la rime « réelle / attelle », lourde de sous-entendus révolutionnaires), voire même mortifère<sup>901</sup>, étirée en rites sempiternels dissimulant mal les tueries révélées au cinglant distique final.

Sur ce thème des exécutions de l’aube – dans une perspective sans dieu également – c’est Caproni qui articule le plus directement désordre du monde en guerre et désordre du sonnet, dans le sonnet « 1944 » qui ouvre la section « Le bicilette » d’*Il Passaggio d’Enea* :

1944

*Le carrette del latte ahi mentre il sole  
sta per pungere i cani. Cosa insacca  
la morte sopra i selci nel fragore  
di bottiglie di sobbalzo? Sulla faccia  
punge già il foglio del primo giornale  
col suo afrore di piombo - immensa un'acqua  
passa deserta nel sangue a chi muove  
a un muro, e già a una scarica una latta  
ha un sussulto fra i cocci. O amore, amore  
che disastro è nell'alba! Dai portoni  
dove geme una prima chiave, o amore  
non fuggire con l'ultimo tepore  
notturno - non scandire questi suoni,  
tu che ai miei denti il tuo tremito imponi.*

1944

Les charrettes du lait hélas, alors que le soleil  
va bientôt blesser les chiens. Qu’engloutit  
la mort sur les pavés dans le fracas  
des bouteilles entrechoquées ? Sur le visage  
la feuille du premier journal blesse  
avec son âcre odeur de plomb – immense une eau  
passe déserte dans le sang de qui va  
vers un mur, et déjà quand retentit une salve un bidon  
tressaille parmi les tessons. Ô amour, amour,  
quel désastre dans l’aube! Des portails  
où gémit une première clé, ô amour,  
ne fuis pas avec l’ultime tiédeur  
nocturne – ne scande pas ces sons,  
toi qui imposes à mes dents ton tremblement.<sup>902</sup>

Selon la manière capronienne des années de guerre, le sonnet constitue une pièce d’un seul tenant, où l’absence de pauses syntaxiques non seulement à la fin des repères strophiques habituels, mais à la fin de chacun des treize premiers vers – un seul s’achevant sur un signe de ponctuation, et encore celui-ci est-il faible – ainsi que les répétitions (la rime « amore / amore ») et les rimes ou assonances internes (« muro / sussulto », « fuggire /

<sup>901</sup> Chez cet ancien surréaliste, emblématique des expériences sur le sommeil, le réveil ne peut que constituer un triste retour à la réalité banale après l’expérience du rêve ? Le poème du cahier *Les Nuits blanches* « Réveils », composé entre 1930 et 1932, évoquait ainsi l’expérience de dédoublement de soi que constitue le songe, et la nuit permettait l’expérience métaphysique de la fluctuation de l’identité dans le temps bien plus que de la perte de soi-même, comme chez Emmanuel, pour qui « l’échec quotidien (...) jette l’homme au rêve », celui-ci paraissant perçu comme vain, chambre d’« écho de ses échecs ».

<sup>902</sup> CAPRONI, Giorgio. *Il Passaggio d’Enea* (1956), dans *Poesie 1932-1986*. Milan, Garzanti, 1999, p.132 (traduction J.-Y. MASSON, CAPRONI, Giorgio. *L’Œuvre poétique*. Paris, Galaade, 2014, p.150).

scandire », ainsi que les répétitions de sons vocaliques en fin de mot, comme « carrette / latte / morte » aux trois premiers vers) achèvent de brouiller les bornes du sonnet.

Néanmoins, le mètre demeure régulier, au prix de quelques torsions comme au v.8 du sonnet ci-dessus, où la virgule entre « muro » et « e » rend impossible la synalèphe qui permettrait d'atteindre les onze syllabes accentuées de l'endécasyllabe ; la présence de vers de douze syllabes accentuées aux vers 4, 8, 11 et 14 renforce la présence, dans le sonnet *monoblocco*, du souvenir de strophes distinctes.

Ainsi, même l'une des démarches les plus expérimentales quant à la forme trahit un certain conservatisme – on verra que les choix rimiques de Caproni confirment cette impression.

Une ambiguïté d'analyse sémantico-formelle bien plus grande se retrouve chez Reinhold Schneider, chez qui le vers demeure systématiquement dans le moule classique, celui du pentamètre iambique le plus souvent, et les schémas de rimes sont classiquement italiens, avec un huitain ABBAABBA et un sizain CDECDE. Les titres mêmes des recueils de guerre de Schneider traduisent ce maintien de l'espoir au sein du chaos : si *Apokalypse*, paru en 1945 et réédité en 1946, rassemble des sonnets écrits à la fin de la guerre, *Jetzt ist des Heiligen Zeit* (« Le Temps des saints est proche ») en 1943, *Die Waffen des Lichts* (« Les Armes de la Lumière ») en 1944 ou *Die letzten Tage* (« Les derniers jours ») en 1945 se réfèrent directement au livre johannique, en situant le conflit mondial dans l'urgence autant que dans l'attente d'un triomphe divin.

Sans doute cette espérance finale en une résolution spirituelle du chaos meurtrier dans lequel se trouve pris le monde est-elle consubstantielle à toute perspective chrétienne : deux lecteurs de Reinhold Schneider, qui deviendront des références dans leur confession, disent avoir puisé réconfort dans la lecture des sonnets de Schneider qui circulaient dans leurs milieux.

Le premier est Joseph Ratzinger, dont on a vu (cf III – 2.2.) qu'il érigeait Schneider en martyr de la conscience. Le second est le théologien évangélique allemand Helmut Thielicke, qui insiste moins sur l'aspect de témoin ou martyr du poète, que de prophète : ayant subi d'innombrables tracas de la part du régime nazi parvient à récupérer un poste à Stuttgart en 1942, où il entretient des liens discrets avec les quelques cellules de résistance idéologique

sans jamais, en homme surveillé, s'engager ouvertement lui-même, en témoigne dans son autobiographie, en employant précisément des termes qui corroborent cette position de prophète de Schneider :

*Von nun an konnte ich die Schreckensgeschichte mit einer ruhigen Gewißheit verfolgen: Die Tyrannei würde ein Ende haben. Ein höheres Regiment behielt das Heft in der Hand und würde uns weiterführen. Nur Reinhold Schneider konnte in seinen Versen, die unter der Hand verbreitet wurden, in ähnlich prophetischer Vollmacht von diesem Ende sprechen.*<sup>903</sup>

Après la guerre, Thielicke deviendra l'une des figures majeures de l'évangélisme allemand – présidant entre autres fonction la Faculté de Théologie de Tübingen. Que l'on soupçonne ou non, chez lui ou chez le futur pape, une part de stratégie – la circulation effective des poèmes de Schneider étant difficile à déterminer – leurs témoignages constituent ces poèmes, que ce soit durant la Seconde Guerre mondiale ou bien *a posteriori*, en exemple allemand de la vertu cardinale d'espérance.

Il est frappant que deux hommes de pouvoir autant que de science théologique mentionnent chacun, en dépit de leurs différences doctrinaires, les sonnets de Schneider comme remède à la détresse morale des Allemands durant le conflit : ils apportent une réponse tout à fait chrétienne à l'interrogation de Hölderlin quant à la place des poètes *in dürftiger Zeit*. Le rôle des poètes est de maintenir, au sein d'un chaos qu'il faut montrer comme tel, la perspective d'une résolution heureuse – et, selon J. Ratzinger, de lier la souffrance à la rédemption de tout un peuple (ce qu'il accomplit *a posteriori*, en érigeant Reinhold Schneider en martyr de la conscience allemande opprimée par le nazisme, alors que Schneider se pose principalement comme un martyr au sens étymologique de « témoin » – non sans inflexions johanniques, mais avec peu d'emphase sur sa propre souffrance).

On conçoit que l'espoir prédomine en effet dans la grande majorité de la poésie d'un chrétien aussi fervent que Schneider – dont la foi est exaltée par l'épreuve de la guerre – dont l'attente de la Jérusalem céleste structure toute téléologie ; de plus, en s'appuyant sur des schémas narratifs chrétiens, il rejoint ce mépris pour les connaissances terrestre qu'Ernst

---

<sup>903</sup> THIELICKE, Helmut. *Zu Gast auf einem schönen Stern – Erinnerungen*. Hambourg, Hoffmann und Campe, 1984, p.68 (« Dès lors, je fus capable de vivre cette période d'effroi [de la Seconde Guerre mondiale] avec la calme certitude que sa tyrannie, un jour, arriverait à son terme. Un pouvoir plus haut était aux commandes, et continuerait à nous guider. Seule la poésie de Reinhold Schneider, qui circulait en secret, était à même de dire ce dessein avec une telle autorité prophétique. », traduction personnelle).

Jünger donne pour causes de l'horreur, et oppose directement, dans *Der Friede*, à la prééminence de cette téléologie biblique.

*[Systeme, Lehren und Rat] führten [den Mensch] alle auf Tötung zu und auf Verehrung der Gewalt. Dagegen trat in den Wirbeln des Unterganges deutlicher als jemals die Wirklichkeit der großen Bilder der Heiligen Schrift und ihrer Gebote, Verheißungen und Offenbarungen hervor. In den Symbolen des göttlichen Ursprungs, der Schöpfung, des Sündenfalles, in den Bildern von Kain und Abel, von der Sintflut, von Sodom und vom Turm zu Babel, in den Psalmen, Propheten und in der den niederen Gesetzen der Schreckenswelt höchst überlegenen Wahrheit des Neuen Testaments ist uns das Muster, das ewige Gradnetz vorgezeichnet, das menschlicher Historie und menschlicher Geographie zugrunde liegt*<sup>904</sup>

En revanche, ce paradoxe apparaît de manière plus étonnante chez un chrétien tourmenté, infidèle et blasphémateur comme le moderniste Barker, qui pour tout le chaos qu'il infuse à la forme poétique ne parvient pas toujours à abandonner l'imagerie chrétienne, biblique ou rituelle, dont les échos maintiennent l'ordre qu'il nie.

Le maintien, au sein du chaos, d'une perspective de résolution heureuse est résumé par la pointe du dernier des trois « Pacific Sonnets » que Barker dédie à deux jeunes marins qu'il a vu<sup>905</sup> passer par-dessus bord, durant une tempête essuyée par le paquebot le menant au Japon : les six derniers vers du triptyque semblent annuler le pessimisme induit par le traitement apocalyptique du paysage marin.

Dans les deux sonnets précédents et le début du troisième, Barker multiplie les images religieuses, dans un contexte de salut physique impossible, les marins s'éloignant à grande vitesse du navire dans la tourmente : l'immense lame qui emporte les marins est comparée à la divinité et à ses anges ; au-dessus du navire, une mouette plane « spread-eagled », comme en rappel du faucon christique de Gerard Manley Hopkins dans « The Windhover » – la référence à Hopkins se trouve présente dans le principe même de ces

---

<sup>904</sup>JÜNGER, Ernst. *Der Friede* (1945-1965). Stuttgart, Ernst Klett, 1965, p.39 (« [byzantinismes, écrits et doctrines] ont poussé [l'homme] au meurtre et à l'idolâtrie de la violence. Cependant, jamais la vérité des grandes images de l'Écriture sainte, de ses commandements, promesses et révélations ne fut plus éclatante que pendant les remous du naufrage. Les symboles de l'origine divine de l'homme, de la création, de la chute, les images de Caïn et d'Abel, du Déluge, de Sodome et de la Tour de Babel, les Prophètes et la vérité du Nouveau Testament, supérieure aux basses lois du monde de la terreur, nous livrent le modèle, la mesure éternelle qui commandent à l'histoire et à la géographie humaines. » traduction BANINE et Armand PETITJEAN, Paris, La Table Ronde, 2012, p.76).

<sup>905</sup> Robert FRASER, *The Chameleon Poet, A Life of George Barker*, pp125-126.

sonnets mémoriaux, qui sont un écho de « The Wreck of the Deutschland », où le jésuite doutait de la bienveillance divine après le naufrage où périrent cinq nonnes franciscaines, noyées.

Au premier sonnet, Barker tire d'un épisode comparable une conclusion plus pessimiste, tant le salut en Dieu de la théologie chrétienne lui semble refusé à ces marins : ce n'est pas pour rien qu'au finale, il se demande si sa propre silhouette affolée, au bastingage, a du paraître celle de Jésus aux marins emportés par l'océan, mais celle d'un Jésus impuissant :

(...)  
*I saw them, the hand flapping like a flag,  
And another like a dolphin with a child  
Supporting him. Was I the shape of Jesus  
When to me hopeward their eyeballs swivelled,  
Saw that I was standing in the stance of vague  
Horror; paralysed with mere pity's peace?*<sup>906</sup>

(...)  
Je les ai vus, la main au vent comme un fanion,  
Et l'autre comme un dauphin avec un enfant  
Le portant. Ai-je été une forme christique  
Quand leur regard vers moi, vers l'espoir, dans les flots  
Virant, ne vit que ma posture de station  
horrifiée, figée par une paix pathétique ?

De plus, la métrique confirme le désordre qui règne, en faisant correspondre le rejet de « Supporting him » et « horror » à l'horrible expulsion des deux marins hors du navire qui ne les porte justement plus. Après cette comparaison négative à la figure salvatrice de Jésus la figure du poète semble plus encore liée à l'impossibilité d'un Dieu rédempteur : dans le deuxième sonnet où de tels rejets se retrouvent (« where the balance / Meets. »<sup>907</sup>), Barker s'imagine noyé. L'expérience de la mort d'autrui dans le chaos marin se transpose à l'intériorité du « je » poétique, et la comparaison entre Dieu et l'océan désigné vulgairement par « the greedy bitch with sailors in her guts »<sup>908</sup> semblent entériner l'impossibilité d'un salut final.

Néanmoins, l'emploi du terme « miracle » modifie cette impression de chaos : appliqué uniquement à une résolution morale humaine, en dépit du désordre primal qui emporte et perd les deux marins dans un vide existentiel (« the mouth of death for which no

---

<sup>906</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, dans *Collected Poems*, p.126 (traduction personnelle ; la fixité et le contexte christique impliqué par « station » me fait choisir la traduction faible « fanion » pour « flag », tandis que l'impuissance de ce poète, simple spectateur pris d'effroi et non sauveur, me fait recourir à l'adjectif « pathétique », où se lisent autant la pitié, « pity », que l'impossibilité de salut qui règne dans la fin, très amère, du sonnet ; l'allitération à l'initiale entre « paralyzed » et « peace », au vers final, est déplacée dans le substantif « posture » au vers précédent, qui accentue l'artificialité de « stance »).

<sup>907</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, dans *Collected Poems*, p.126 (« où l'équilibre / se fait », traduction personnelle).

<sup>908</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, dans *Collected Poems*, p.127 (« la chienne avide au gosier plein de marins », traduction personnelle).

one is ready », conclusion du deuxième sonnet), ce « miracle » ancre le dernier poème du triptyque à contre-courant de cette tension vers le désordre :

IX

*At midday they looked up and saw their death  
Standing up overhead as loud as thunder  
As white as angels and as broad as God:  
Then, then the shock, the last grasp of breath  
As grazing the bulwark they swept over and under,  
All the green arms around them that load  
Their eyes their ears their stomachs with eternal,  
Whirled away in a white pool to the stern.*

*But the most possible of all miracles  
Is that the useless tear that did not fall  
From the corner of their eyes, was the prize,  
The flowers, the gifts, the crystal sepulchre,  
The funeral contribution and memorial,  
The perfect and nonexistent obsequies.<sup>909</sup>*

IX

Levant les yeux vers midi c'est leur mort qu'ils virent,  
Tonnant comme l'orage, cabrée au-dessus d'eux,  
Blanche du blanc d'un ange, aussi vaste que Dieu –  
Alors, l'impact, alors, et leur dernier soupir  
Comme passant le bastingage ils s'enfoncèrent  
Dans l'étreinte verdâtre emplissant à grands flots  
D'éternité leurs oreilles leur ventre leurs yeux,  
Emportés par l'écume en furie vers l'arrière.

Mais le plus crédible de tous les miracles,  
C'est qu'un pleur avorté ait échoué à couler  
Du coin de leurs yeux, et devienne la fierté,  
Les fleurs et les présents, le tombeau de cristal,  
La collecte funéraire et le mémorial  
De leur enterrement chimérique et parfait.

L'image finale est alambiquée : un pleur versé non par le poète horrifié, mais par les marins noyés ; une goutte d'eau dans l'océan, littéralement –encore s'agit-il d'une goutte d'eau potentielle... Si au moyen de cette allégorie Barker résout bien les tensions qui travaillent la série – la perte dérisoire d'une vie humaine dans l'immensité salée, en particulier – sa progression est déroutante, alors même que sa forme ne manifeste guère d'audace, contrairement aux poèmes précédents.

Confronté à l'absurde, c'est un retour à la normale que permet le sonnet ici, culminant sur le paradoxe de « *perfect and nonexistant obsequies* », différent selon la valeur qu'on attribue à la juxtaposition. Si l'enterrement est parfait parce que chimérique, alors face à l'impossibilité de maintenir les codes sociaux, Barker y substitue l'élan chaotique du monde, en tant que seule notion valable pour qui regarde avec lucidité l'omniprésence incompréhensible de la mort ; si l'enterrement est à la fois chimérique et parfait, sans causalité, alors sa gratuité remplace la nécessité dans la définition de la perfection, et celle-ci est atteinte alors même que les rites et les codes du monde disparaissent dans le chaos.

Une forme de grâce est en effet présente dans le huitain de ce sonnet inversé ; elle n'émane pas de Dieu, tant la mort injuste des marins paraît scandaleuse, mais plutôt de

<sup>909</sup>

George BARKER, *Eros in Dogma*, dans *Collected Poems*, p.127 (traduction personnelle).



l'acceptation de cette mort par l'humain. En cela Barker est proche de la résolution capronienne (cf I – 3.3. et IV – 2.1.).

Le fait que le sonnet maintienne très majoritairement un schéma de rimes visible – avec un sizain italien [DEFDEF], en particulier – fait pencher la balance herméneutique vers la deuxième interprétation, sans pour autant exclure la première ; il n'en reste pas moins que le sonnet, ici, part du désordre – les poèmes précédents, le schéma de rimes inhabituel du huitain – pour aller vers l'ordre, alors même qu'il s'attache directement à en affirmer l'absence.

L'usage du sonnet diffère ici de celui de Desnos, Montale ou Fuller, qui situaient dans la pointe du sonnet, aussi bouleversé soit-il, un retour à l'ordre : ici, Barker insiste bien sur l'absence de sens à leur mort, dans le cadre de sa réflexion qui finira sur le nihilisme teinté d'existentialisme du sonnet XIX, « Everywhere is our wilderness everywhere » (cf IV – 3.2.). Le paradoxe est, dans ce triptyque de sonnets, qu'alors même que le poète demeure bien pessimiste, déplore l'inanité de la mort, et constitue le sonnet déstructuré et lucide comme son seul monument, l'imagerie chrétienne niée auparavant se retrouve si présente, et le rite funéraire si développé à la fin du sonnet, même dans son absence, que le chaos sans résolution métaphysique se trouve formulé selon les moyens métaphysiques de la résolution.

C'est l'inverse de ce que signifiait Montale, dans l'image finale des mains jointes d'« A mia madre », où le geste rituel permettait au souvenir de la mère de survivre à la mort, permettant une résolution métaphysique en dépit des bouleversements formels : dans ces trois poèmes apocalyptiques de Barker, la main du marin bat en vain vers le poète paralysé, et le pessimisme domine, mais sa révélation a lieu dans un cadre formel – le rite, le sonnet – qui demeure celui de l'optimisme, et qui l'atténue donc.

Un exemple plus frappant encore de l'ambiguïté des poèmes apocalyptiques, à l'aune du chaos guerrier, réside dans la certitude d'une délivrance finale et de l'accès à une grâce métaphysique difficilement conciliable avec le projet poétique d'un désordre inscrit dans la forme la plus visiblement ordonnée de la poésie européenne. Là où Barker, catholique blasphémateur et désabusé, souligne son nihilisme à mesure qu'il compose les « Pacific Sonnets », un autre poète, pourtant plus radical d'un point de vue formel, témoigne de l'impossibilité de maintenir tout à fait une vision lucide du chaos dans un cadre apocalyptique, lorsque l'imaginaire chrétien le structure.

Pierre Emmanuel, pour toutes ses expériences avec le sonnet, incarne visiblement cette tendance à réconcilier bouleversement formel et optimisme eschatologique, dans un sonnet plus conservateur que ce dont une grande partie de ses poèmes de guerre témoigne : le simple titre du sonnet fusionne une figure biblique de héros métaphysique avec le commandant français le plus prestigieux, Alphonse Juin, dans un retour à une norme poétique très peu bousculée :

*Cavalier Juin*

*Frappe d'un pas d'airain ces pavés ou ces crânes  
à l'austère effigie d'un Lazare couché,  
solitaire cavalier qui t'avances sans armes  
depuis l'arche où ton cœur rayonnant s'est levé*

*Sous tes sabots d'or noir jaillit un ciel d'alarme  
et flambent les palais en ton regard d'été,  
tes os sentent craquer les vertèbres des arbres  
dont la moelle se mue en un jet de clarté.*

*Comme ton sein roussit au brasier fort des pierres !  
Mais, nu, tu tends la flamme inclinant ses drapeaux  
dont le bruissement rafraîchit tes artères*

*Ta main levée en majesté brûle très haut  
froide, et jetant aux morts l'éclat d'une ombre altière  
emplit d'un jour insoutenable les tombeaux.<sup>910</sup>*

Ce sonnet a pour fonction d'amener thématiquement et formellement l'idée d'un retour à un ordre cosmique acceptable, amené par un cavalier qui, plutôt que d'évoquer l'une des quatre figures de dévastation de l'*Apocalypse*, est plutôt l'égal d'un Christ ouvrant les Enfers afin d'y juger les morts. Il s'agit du premier poème de « Mais il est un pays », la dernière section de *Tristesse ô ma patrie*, qui est le dernier recueil de guerre de Pierre Emmanuel – publié en 1946, il rassemble des poèmes de 1944, dont certains ont été publiés en revue dans la France en guerre. Après l'évocation des tourments qui affligent la France que contiennent les recueils précédents et les premières sections de *Tristesse ô ma patrie*, le simple titre de la section amène l'espoir d'un à-venir paisible ; sans doute la formule topique constitue-t-elle une référence à « L'Invitation au Voyage » en prose (« Il est un pays superbe,

---

<sup>910</sup> EMMANUEL, Pierre. *Tristesse ô ma patrie* (1946), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1, dir. Françoise Livi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p.485.

un pays de Cocagne »<sup>911</sup>), ou bien d'un cantique (« Il est un pays magnifique / Sans péché, ni douleur ni chagrin... ») : son tour très général permet de la relier avec bien des intertextes, thématiquement positifs et stylistiquement élevés.

Ce n'est pas un hasard si les strophes sont ici nettement délimitées par des lignes de blancs, et s'il respecte un modèle italien – en acceptant les assonances « crâne / arme / alarme / arbre », soutenues par la rime en « -arme » centrale et l'allitération interne « les vertèbres des arbres » pour le dernier de ces vers. Là où le recueil, tout comme *Le Poète Fou* dont un exemple est évoqué plus haut, contient de nombreux sonnets monoblocs, peu ou non rimés, le plus souvent consacrés au mal, ici le retour à un sonnet ordonné, pour l'œil et pour l'ouïe, constitue un espoir de retour harmonique. Il est significatif que le dernier sonnet du recueil, « Sur l'Art de la fugue »<sup>912</sup>, constitue une magnification de l'art comme « immense effort » : Emmanuel le conçoit comme un « accord résolu dans la hauteur des morts », c'est-à-dire à la fois dans la dimension spirituelle du combat, et dans l'inscription au sein d'une tradition lyrique. Emmanuel, durant la guerre, traduit John Donne – au dernier poème du recueil – ou publie *Le Poète fou*, hanté par Hölderlin<sup>913</sup>, et probablement Rilke<sup>914</sup> : l'intertextualité est essentielle à sa poétique. Dans les recueils de guerre apparaissent également des hommages à Jouve<sup>915</sup>, Rimbaud<sup>916</sup>, Gerard Manley Hopkins, Garcia Lorca ou Antonio Machado<sup>917</sup>, que pour la plupart il juge suffisamment importants pour les reprendre dans *Memento des Vivants*, son anthologie de guerre parue en 1944.

---

<sup>911</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en Prose* (1869), dans *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont, 1992, p.176.

<sup>912</sup> Pierre EMMANUEL, *Tristesse ô ma patrie* (1946), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.489.

<sup>913</sup> À qui Emmanuel fait également référence dans « Ô Allemagne », dans *La Liberté guide nos pas* (1945), aux côtés de Kleist et Novalis ; *La Liberté guide nos pas* et *Tombeau d'Orphée* (1941) portent en épigraphe chacun une citation de Hölderlin.

<sup>914</sup> Voir à ce sujet Jean-Yves MASSON, « Pierre Emmanuel et Hölderlin », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3, « Pierre Emmanuel, le poète, les poètes », dir. Anne-Sophie CONSTANT et Aude PRETA DE BEAUFORT. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013.

<sup>915</sup> Trois sonnets « À Pierre Jean Jouve » apparaissent dans *Jour de Colère* (1942), dans *Memento des Vivants* (1944), et sans doute Emmanuel s'inspire-t-il des expériences de Jouve, dans la maison de qui il vit durant les quatre années de l'Occupation, pour composer des sonnets non-rimés ; à ce sujet, cf Jean-Yves MASSON, « Pierre Emmanuel et Hölderlin », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3 (« Pierre Emmanuel, le poète, les poètes », sous la dir. d'A.-S. CONSTANT et A. PRETA DE BEAUFORT), Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 2013, p.104.

<sup>916</sup> Le poème « Quel siècle à mains », dans Pierre EMMANUEL, *La Liberté guide nos pas* (1945), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1, p.416. Le titre et son premier vers, sont une reprise de « Mauvais sang » : « Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais ma main. »

<sup>917</sup> Respectivement « À Gerard Manley Hopkins », *Tombeau d'Orphée* (1941) ; « À Frederico Garcia Lorca », *Jour de Colère* (1942) ; « Requiem pour Antonio Machado », dans *Élégies* (1940), tous repris dans *Memento des Vivants* (1944).

La forme du sonnet, ainsi inscrite dans une double perspective, traditionnelle pour le passé et apocalyptique pour le présent et le futur, constitue une fois encore une manière de réordonner *a posteriori* le monde. *A posteriori* d'un point de vue chronologique probablement, car Pierre Emmanuel compose « Le Cavalier Juin » – ou le dernier sonnet du recueil, « Sur l'art de la fugue » – soit après la Libération, soit peu de temps avant<sup>918</sup>.

*A posteriori* d'un point de vue strictement poétique surtout, car comme chez Schneider ou Barker, la forme du sonnet permet de réordonner le chaos physique et spirituel découlant de la guerre, en articulant des mythes apocalyptiques au moyen d'une forme qui mène à la transcendance. À l'attente des fins chrétienne répond la dynamique du sonnet, qu'André Gendre qualifie<sup>919</sup> de téléologie poétique : la forme se développant pour s'achever sur une pointe, ou un vers marquant, appelle une clôture dans le domaine du connaissable, de ce que la mémoire peut retenir ou les réflexes culturels appréhender. Figurant dans « Mais il est un pays », la dernière section de *Tristesse ô ma patrie*, ce sonnet participe d'une clôture du recueil où l'espoir d'un jugement final – celui amené par la Libération – confère un versant lumineux à l'atmosphère apocalyptique qui y règne.

Les poètes qui emploient des figures apocalyptiques ne représentent que le premier pas vers l'emploi du sonnet pour accepter et intégrer la perte de sens qu'implique le conflit mondial, avec son cortège de camps et de bombardements. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Emmanuel se concentre sur un petit théâtre d'opérations français, le Vercors, dans sa section « Les Loups et le Chien ». Certes, c'est celui auquel il a été directement confronté : installé depuis 1940 chez Jouve à Dieulefit, dans la Drôme, un département où il rejoint le Comité Départemental de la Résistance au printemps 1944, il en vient à se rendre personnellement dans le Vercors<sup>920</sup>, où sa commission d'enquête prend connaissance des charniers laissés par l'opération Bettina de juillet. Néanmoins, un recueil qui, paru en 1946, s'inscrit dans l'Histoire sans traiter jamais directement ni d'Auschwitz ou Dresde – ou même

---

<sup>918</sup> Ginette Adamson, dans la notice à *Tristesse ô ma patrie* des *Œuvres poétiques complètes*, lie implicitement ce sonnet à la bataille du Garigliano, du 11 au 23 mai 1944, où le Corps Expéditionnaire Français d'Alphonse Juin s'illustre dans la percée des lignes allemandes au sud de Rome, l'une des plus éclatantes victoires de la Campagne d'Italie. Néanmoins, rien n'indique, dans la dernière section de ce recueil paru en 1946, que le poète ne se réfère plutôt à Juin d'un point de vue ultérieur, comme Chef d'Etat-Major, allié à de Gaulle, avec qui il est entré dans Paris le 25 août 1944 en symbole de la Libération, et à qui Emmanuel voue une forte admiration.

<sup>919</sup> GENDRE, André. *Evolution du Sonnet français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp 6-8.

<sup>920</sup> Ni les notices biographiques ni son autobiographie, *L'Ouvrier de la onzième heure*, ne mentionnent de date précise ; P. Emmanuel rapporte son voyage à Genève pour alerter la Croix-Rouge et remettre des photographies des charniers au début août 1945, avant de retourner ensuite sur le plateau avec une expédition médicale.

le Havre, qui n'a pas été bombardé par les Allemands mais par les Alliés – ni de Tokyo ou Hiroshima s'astreint à une échelle restreinte, qui s'accorde ici d'ailleurs avec celle du sonnet, et qui ne concerne pas toutes ces dimensions tristement nouvelles de la Seconde Guerre mondiale, qui aboutissent à une remise en cause ontologique dans l'après-guerre.

Enfermer le désordre du monde dans une forme fixe, même en y faisant entrer le désordre des mots ou des conventions, n'est donc pas incompatible avec un dessein de réordonnement final, qui opère grâce à la forme. À ce pôle conservateur des poètes intégrant le désordre dans le sonnet s'oppose ceux qui vont affronter plus directement la déréliction des conventions intellectuelles au moyen de la forme.

## IV – 2. Enregistrer le chaos du monde dans une forme déstructurée

*Sisyphusarbeit ein Spiel gegen die Mühsal, die Zeit aus dem Tag zu zeichnen. Doch selbst sie wäre zu tragen, hätte nicht der Zufall, der das Getriebe erhält, Einbruch diesem Irrationalen gewährt; und mit dem Überstoff der den Verstand schon im Hinschaun verwirrt, hat es wahrlich sein Kreuz und seinen Haken dazu.*

– Karl Kraus, 1934<sup>921</sup>

S'il semble impossible aux poètes d'inspiration religieuse d'abandonner la foi en un salut final, qui se traduit le plus souvent dans une conjonction de la dynamique du sonnet et de la téléologie chrétienne, d'autres poètes au contraire – le plus souvent situés à gauche sur l'échiquier politique, mais qui comptent également certains pans de la pensée de poètes entretenant un rapport complexe avec le christianisme – cherchent à employer ses quatorze vers de manière à dire formellement le chaos dans lequel se trouve le monde.

Il ne faut pas prendre cette tentative pour ce que la suite du XX<sup>ème</sup> siècle nomme poésie expérimentale : dans l'ensemble, la forme du sonnet n'est que relativement mise à mal. Néanmoins, de nombreux poètes l'emploient, conscients de la nécessité d'adapter une forme née dans les cours royales – en particulier en France et en Angleterre – et qui a d'abord été la forme-reine d'une poésie topique, avant d'être celle de la tension symboliste vers la perfection, au désordre de la guerre et à la chute des conventions culturelles et linguistiques qui s'est développée durant l'entre-deux-guerres et se trouve entérinée par les massacres.

Il faut donc ainsi évaluer les usages de la forme restreinte, et qui semble indissolublement liée à une mise en ordre, à l'aune de la difficulté, voire l'impossibilité que propose Karl Kraus dans *Dritte Walpurgisnacht*, de réussir à condenser toutes les horreurs et les aberrations d'un temps où les règles de la raison semblent s'abolir.

---

<sup>921</sup> KRAUS, Karl. *Dritte Walpurgisnacht* (1934 ; 1989). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, pp14-15, p. 273 (« Le travail de Sisyphe est un jeu face à toute la peine qu'il faut pour dessiner l'époque à partir d'un jour. Mais on pourrait quand même la supporter si le hasard qui maintient le mécanisme n'avait pas permis l'irruption de cet irrationnel ; et avec le surplus de matière, qui trouble l'entendement rien qu'à regarder, on a déjà sa croix – gammée par-dessus le marché », traduction Pierre DESHUSSES, *Troisième nuit de Walpurgis*. Marseille, Agone, 2005, p.430).

#### IV – 2.1. Le délitement lucide des conventions

*Quand on prenait le train depuis Strasbourg jusqu'à Varsovie, on ne traversait que des ruines. (...) Cette destruction des bâtiments, c'était plus que cela. La vieille Europe était en ruine, et son idéologie aussi.*

– Alain Robbe-Grillet, 2003<sup>922</sup>

Le poète qui conjugue de la façon la plus remarquable méditation sur les conventions culturelles remises en cause par la guerre, et forme du sonnet, est Wystan Hugh Auden, la figure dominante de la seconde génération du modernisme poétique anglais. En dépit de la désaffection à l'égard du sonnet chez la plupart des modernistes, Auden réactive le sonnet à sa manière, dans le contexte élargi – mais d'une acuité indéniable – de la Seconde Guerre mondiale.

L'auteur est en effet envoyé en Chine entre janvier et juillet 1938 pour le compte des maisons d'édition Faber & Faber à Londres – emblématique du modernisme anglo-américain, où T.S. Eliot joue un rôle de conseiller éditorial nodal dans la vie littéraire anglophone des années 1930 – et Random House à New York – maison d'édition de *Ulysses* – afin de rendre compte des prémices du conflit qui sourd déjà en Europe. Il décide d'en livrer le compte-rendu philosophique et poétique sous la forme des « Sonnets from China », parus en 1939 aux Etats-Unis d'Amérique et au Royaume-Uni, accompagné du récit de voyage *Journey to a War* de son compagnon Christopher Isherwood. Celui-ci compose le récit proprement dit – dans lequel Auden apparaît comme un personnage – tandis que le poète livre, en vers, une réflexion sur l'homme dans l'univers et dans le siècle ; celle-ci va se trouver confirmée par les événements tragiques des années suivantes. Il publie également des sonnets écrits en Angleterre et à Bruxelles, entre son retour en Europe mi-1938 et son départ en janvier 1939, dans le recueil *Another Time*, qu'il fait paraître chez Random en 1939, après son arrivée aux Etats-Unis d'Amérique ; celui-ci reparaît en 1940 au Royaume-Uni chez Faber & Faber. Cette série de six sonnets introductifs, méditation satirique sur le voyage, et vingt sonnets conclusifs au ton plus philosophique, est reprise dans la réédition de 1973 sous le nom de « In Time of War ».

Le plus notable de ceux-ci est le seizième, devenu douzième en 1973 :

---

<sup>922</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris, Seuil, 2005, pp37-38.

*Here war is simple like a monument:  
A telephone is speaking to a man;  
Flags on a map assert that troops were sent;  
A boy brings milk in bowls. There is a plan*

*For living men in terror of their lives,  
Who thirst at nine who were to thirst at noon,  
Who can be lost and are, who miss their wives  
And, unlike an idea, can die too soon.*

*But ideas can be true although men die:  
And we can watch a thousand faces  
Made active from one lie,*

*And maps can really point to places  
Where life is evil now.  
Nanking; Dachau.*

Ici la guerre est simple comme un monument :  
Un téléphone parle à un homme : des troupes ont été envoyées  
C'est ce qu'affirment sur une carte des drapeaux déployés ;  
Un garçon apporte du lait dans des bols. Il existe un plan

Pour des hommes vivants qui craignent pour leur existence,  
Qui ont soif à neuf heures au lieu d'avoir soif à midi,  
Qui peuvent être perdus et le sont, qui de leurs femmes  
[pleurent l'absence,  
Et qui peuvent mourir trop tôt, ce qui n'est pas le cas d'une idée.

Mais quoique les hommes meurent, les idées peuvent être vraies,  
Et nous pouvons contempler les visages par milliers  
Qu'un seul mensonge a rendus actifs :

Et les cartes peuvent réellement indiquer des endroits  
Où la vie, à cette heure, du mal est la proie :  
Nankin, Dachau ne sont pas fictifs.<sup>923</sup>

En prenant appui sur leur difficulté, racontée par Christopher Isherwood, à s'approcher du front sino-japonais, et même à saisir la nature de celui-ci, alors que le régime de Tchang-Kaï-chek les emmène – pour ne pas dire les promène – afin d'en rendre compte dans la région du Shandong, Auden emploie la forme du sonnet pour opposer, non pas la carte et le territoire, mais les représentations mensongères, et celles qui permettent d'approcher la vérité du mal.

À mesure que le sonnet approche de sa fin, son mètre se réduit, passant du pentamètre au trimètre aux vers 11 et 13, jusqu'à un bimètre final funèbre, composé des noms de deux lieux représentatifs de la violence de l'Axe durant la Seconde Guerre mondiale. L'évocation de Dachau, dans un ouvrage paru en 1939, peut surprendre : il faut rappeler que ce camp de concentration, et non d'extermination, a été le premier ouvert par le régime nazi, dès mars 1933 ; son existence était largement connue, attaquée par Karl Kraus dès 1933<sup>924</sup> – faisant même l'objet d'articles dans la presse française – et il a accueilli les prisonniers de prestige de l'Allemagne nazie, tels des membres des familles royales de Bavière, du Hesse ou Habsbourg du Hohenberg, ainsi que Léon Blum, ou la plupart des prêtres chrétiens déportés<sup>925</sup>. L'étendue de la machine de mort nazie ne pouvait être connue d'Auden, la

<sup>923</sup> AUDEN, Wystan Hugh, ISHERWOOD, Christopher. *Journey to a War*. New York, Random House, 1939 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de Guerre en Chine*, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p.282).

<sup>924</sup> Karl KRAUS, *Dritte Walpurgisnacht*, p.216.

<sup>925</sup> voir à ce sujet BERBEN, Paul. *Histoire du camp de concentration de Dachau, 1933-1945*. Bruxelles, Comité



conférence de Wannsee n'ayant eu lieu qu'en 1942 ; Dachau n'en demeure pas moins le symbole de la répression et des tueries nazies telles qu'un observateur un minimum informé peut s'en faire idée en 1938.

Quant au massacre de Nankin, résultant de l'irruption, fin 1937, des troupes japonaises dans la ville abandonnée par le régime chinois, il représente des centaines de milliers de morts civiles – le Tribunal Militaire International pour l'Extrême-Orient les a évaluées à deux cent mille – et de viols, perpétrés durant six semaines. Auden, dont les pronostics – à défaut d'adhésion – portent sur une victoire des communistes chinois, l'évoque autant dans une perspective internationaliste pour laquelle il a encore de la sympathie que pour renvoyer dos-à-dos Orient et Occident, égaux en cruauté.

Son sujet général est l'humain, et sa souffrance, mise au centre des enjeux du recueil dès le premier sonnet de la séquence introductive, « London to Hong-Kong », qui retrace le voyage en paquebot vers la Chine : lors d'une halte en Égypte, avant de traverser le Canal de Suez, Auden et Isherwood visitent le site des Pyramides, et le poète compose un sonnet dédié au sphinx de Gizeh :

*The Sphinx*

Le Sphinx

*Did it once issue from the carver's hand  
Healthy? Even the earliest conqueror saw  
The face of a sick ape, a bandaged paw,  
A Presence in the hot invaded land.*

Sortit-il jadis de la main du sculpteur en bonne santé ?  
Les premiers conquérants eux-mêmes ne virent  
Qu'un visage de singe malade, une patte bandée,  
Une Présence dans le brûlant pays qu'ils venaient d'envahir.

*The lion of a tortured stubborn star,  
It does not like the young, nor love, nor learning:  
Time hurts it like a person; it lies, turning  
A vast behind on shrill America,*

Étant le lion d'un astre torturé, récalcitrant,  
Il n'aime pas les jeunes, ni l'amour, ni la connaissance:  
Le temps l'a ravagé comme une personne; il gît, tournant  
Vers l'Amérique discordante une croupe immense,

*And witnesses. The huge hurt face accuses,  
And pardons nothing, least of all success.  
The answers that it utters have no uses*

Et il est témoin. L'énorme visage blessé accuse  
Et ne pardonne rien, moins que tout le succès.  
Les réponses qu'il profère ne sont d'aucune utilité

*To those who face akimbo his distress:  
'Do people like me?' No. The slave amuses  
The lion: 'Am I to suffer always?' Yes.<sup>926</sup>*

À ceux qui, les poings sur les hanches, affrontent sa détresse  
« Les gens m'aiment-ils ? » Non. L'esclave amuse  
Le lion : « Devrai-je souffrir sans cesse ? » Oui, sans cesse.

---

international de Dachau, 1968.

<sup>926</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.19 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.15).

Faisant parler la créature composite, emblème de l'Égypte pharaonique, il lui confère un caractère oraculaire – sans doute importé de la légende d'Œdipe, où la sphinge incarne un châtement divin lié à la prophétie de la Pythie qui en révèle l'origine, tout en étant la cause initiale – qui lui fait prédire à un esclave, de ceux dont on a longtemps pensé qu'ils avaient construit les Pyramides, une vie de souffrance.

L'être chimérique lui-même semble douloureux à Auden, qui ne mentionne qu'indirectement son nez détruit (« the face of a sick ape »), dans un mouvement d'infliction de la souffrance (puisque l'esclave « amuses » le lion lorsqu'il le questionne) en réponse à la souffrance endurée, qui correspond à l'extension du thème par la *volta*, qui fait du sphinx un témoin endurent de la souffrance consubstantielle à l'existence, l'ayant constatée autant qu'endurée.

Le passé se trouve ainsi sous le signe de la douleur, dès le début et le rejet de « healthy » hors du premier vers, qui signifie que l'humain l'ayant sculpté a laissé un monument à l'incomplétude et l'imperfection. Le motif du monument apparaît à plusieurs reprises dans *Journey to a War* : outre la statue de Victoria dominant Hong-Kong, Isherwood s'attarde<sup>927</sup> sur un obélisque célébrant la fondation de la République chinoise, au pied duquel sont disposées les têtes de prisonniers décapités, comme pour donner une idée de ce que célèbrent effectivement les monuments à la gloire d'entités politiques ; il faut ici le lire en lien avec le « simple (...) monument » (en le révisant en 1973 le poète remplace cet adjectif par « harmless », indolore, dans un souci de cohérence interne) qu'est la guerre vue au travers d'une carte d'État-major, au sonnet XVI de « In Time of War », qui insistait sur la réalité des souffrances humaines provoquées par cette guerre vue abstraitement.

Les deux sonnets suivants de la séquence creusent d'ailleurs ce thème de la souffrance des humains que l'Histoire dévore et oublie : le premier, « They are and suffer ; that is all they do », sans doute inspiré par la visite d'un hôpital de campagne – les deux Anglais en visitent plusieurs durant leur voyage, en particulier un hôpital chinois à Kwei-Teh<sup>928</sup>, aujourd'hui Shangqiu, l'un des points-clés du front en 1937 – fait équivaloir dès son titre souffrance et existence.

Le second constitue un cas plus intéressant, qui met davantage l'accent sur un destin singulier, dans lequel on peut discerner des échos du « Dormeur du val » rimbaldien :

---

<sup>927</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.89.

<sup>928</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, pp93-94.

*Far from the heart of culture he was used:  
Abandoned by his general and his lice,  
Under a padded quilt he closed his eyes  
And vanished. He will not be introduced*

Loin du cœur de la culture, il fut utilisé :  
Abandonné de son général et de ses poux,  
Il ferma les yeux sous une couverture molletonnée  
Et disparut. De lui il ne sera plus question du tout

*When this campaign is tidied into books:  
No vital knowledge perished in his skull;  
His jokes were stale; like wartime, he was dull;  
His name is lost for ever like his looks.*

Quand cette campagne sera rangée dans les livres d'histoire :  
À l'intérieur de son crâne, nul savoir vital ne périt ;  
Ses bons mots étaient éculés, comme la guerre, il était gris ;  
Son nom est perdu à jamais, ses traits ne resteront pas dans les  
[mémoires.]

*He neither knew nor chose the Good, but taught us,  
And added meaning like a comma, when  
He turned to dust in China that our daughters*

Jamais il ne connût le Bien, mais par lui nous fûmes édifiés,  
Il ajouta du sens, comme une virgule, en redevenant  
Poussière en Chine, afin que nos filles puissent dorénavant

*Be fit to love the earth, and not again  
Disgraced before the dogs; that, where are waters,  
Mountains and houses, may be also men.*

Être en mesure d'aimer la terre, et ne soient plus jamais humiliées  
Devant les chiens ; afin que, là où il y a des eaux, des montagnes,  
Des maisons, puissent aussi vivre les hommes et leurs  
[compagnes.]<sup>929</sup>

Auden poursuit ici la réflexion rimbaldienne sur le soldat comme humain vulnérable, et risible à l'échelle de la guerre entière : les deux poèmes présentent un cadavre, les deux impliquent un net antimilitarisme – Isherwood raconte<sup>930</sup> d'ailleurs, dans le récit de voyage accolé, que le deuxième vers, le plus satirique, se trouva pour cette raison censuré par leur traducteur chinois lors de l'impression du compte-rendu d'une lecture publique à Hankow. Toutefois, les différences sont nombreuses : là où Rimbaud choisit de l'évoquer à travers le prisme d'une réflexion acide sur l'harmonie avec la nature, Auden préfère insister dans les quatrains sur son rôle dérisoire à l'échelle de la société : « *No vital knowledge perished in that skull / (...) His name is lost for ever like his looks* ».

De plus, après la *volta*, le poète infléchit son discours, semblant impliquer que, fussent-elles infimes, la présence et la mort de ce soldat ont contribué à donner une parcelle de sens à l'Histoire : « *Though runeless (...) / He added meaning like a coma* ». La forme du sonnet, concentrée s'il en est, mais intégrée dans un cycle, autorise la construction de cette réflexion sur le lien entre visions microscopique et macroscopique – Auden livre dans cette séquence une vision cosmique de l'Humanité, mais s'arrête sur quelques points très précis qui servent son propos – en même temps, peut-être, qu'elle permet à Auden de se définir malgré

<sup>929</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.276 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.284).

<sup>930</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.161.

tout comme capable d'ajouter un infime fragment de sens au monde : la petitesse de ce destin de soldat correspond à la petitesse du sonnet, qui est entre tous celui que le poète avait choisi pour être traduit et lu en Chine. Plus qu'une croyance idéaliste en un pouvoir magique de la littérature, ainsi que Yeats l'incarnait entre tous – et qu'Auden présente dans l'éloge funèbre extrêmement ambigu qu'il lui consacre dans *Another Time* – il ne s'agit ici que de petits pas, de pédagogie du minuscule, en direction d'une forme de lucidité existentialiste. Ainsi, la forme progressive du sonnet permet d'échapper à l'anecdotique pour aller vers une réflexion philosophique, quand « le Dormeur du val » se contentait de respecter la forme de manière à leurrer le lecteur grâce à l'apparente familiarité du poème et l'omniprésence du *topos* bucolique, jusqu'à sa chute brutale.

XXV

XXV

*Nothing is given: we must find our law.  
Great buildings jostle in the sun for domination:  
Behind them stretch like sorry vegetation  
The low recessive houses of the poor.*

Rien n'est donné : notre loi, nous devons la trouver.  
Les grands édifices se bousculent au soleil en quête de domination,  
Derrière eux s'allongent, comme une lamentable végétation,  
Les maisons des pauvres, basses et en retrait.

*We have no destiny assigned us:  
Nothing is certain but the body; we plan  
To better ourselves; the hospitals alone remind us  
Of the equality of man.*

Aucune destinée ne nous est spécialement réservée :  
Rien n'est certain, hormis le corps ; aller plus haut,  
Telle est notre intention ; les hôpitaux seuls viennent nous rappeler  
Que les hommes sont égaux.

*Children are really loved here, even by police:  
They speak of years before the big were lonely,  
And will be lost.*

Ici, les enfants sont vraiment aimés, même de la police :  
Ils parlent des années antérieures à la solitude des grands,  
Et ils seront perdus.

*And only  
The brass bands throbbing in the parks foretell  
Some future reign of happiness and peace.*

Et seules les fanfares, vrombissant  
Dans les jardins publics, apportent la nouvelle annonce  
D'un règne futur de bonheur, de paix, de délices.

*We learn to pity and rebel.*

Nous apprenons la pitié et la rébellion.<sup>931</sup>

Auden entérine dans ce sonnet, antépénultième de la séquence, la chute des conventions culturelles : le culte des grands hommes, auquel il se trouve confronté lorsqu'il doit rencontrer Tchang-Kaï-Tchek, en particulier – mais qu'il évoque également au sonnet consacré à Rilke (cf IV – 3.1.) – ainsi que l'optimisme de façade instrumentalisé par les régimes autoritaires promettant des lendemains radieux (les aperçus de bonheur claironnés par les

<sup>931</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.276 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.291).

fanfares, ce qui semble un écho du Rimbaud d'« À la musique ») et enfin la question, centrale dans la philosophie politique depuis Rousseau puis Marx, de l'égalité de principe entre les humains, qu'amèrement Auden ne reconnaît qu'au travers de leur mortalité, résumant ainsi le souci exprimé aux sonnets précédemment cités.

Cette conclusion du sonnet, elle-même objet d'une autre modification formelle puisqu'Auden insère un interligne avant le quatorzième vers, fait songer à l'alternative entre suicide et révolte contre l'absurde, que théorise Camus dans le *Mythe de Sisyphe* en 1942, après avoir rejoint la France métropolitaine en pleine guerre : pour le romancier et dramaturge, une fois tombées une à une les illusions de la vie quotidienne et spirituelle,

*Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie.*<sup>932</sup>

Au dernier sonnet de la séquence, Auden va plus loin, rejetant l'idée d'innocence de l'homme, d'une vie sûre, et assigne à l'erreur et l'imperfection une dimension ontologique, en concluant la séquence sur une affirmation existentialiste lucide et amère, illustrée d'une image étonnante, celle de l'humanité vivant au sein des montagnes :

*We envy streams and houses that are sure:  
But we are articted to error; we  
Were never nude and calm like a great door,*

Nous sommes jaloux des rivières et des maisons qui sont fortes  
Mais nous sommes les apprentis de l'erreur ; nous, jamais  
Nous n'avons été nus et calmes comme une grande porte,

*And never will be perfect like the fountains;  
We live in freedom by necessity,  
A mountain people dwelling among mountains.*

Et jamais nous ne serons parfaits comme les fontaines ;  
Si nous vivons en liberté, c'est contraints et forcés,  
Peuple de montagnards vivant parmi les cimes hautaines.<sup>933</sup>

La déstructuration de l'accord entre mètre et syntaxe souligne l'impossibilité de maintenir un discours soumis aux modalités antérieures de la pensée, qui le sous-tendaient. Le sonnet est en effet tourmenté, comme le Sphinx ou comme la ville où les grands immeubles cachent les « low recessive houses of the poor ». Dans « Nothing is given », on relève notamment : une disjonction, qui fait songer à celles pratiquées par Jouve avant et pendant la guerre ; une réduction brutale du mètre aux vers 8, 11, et 14, déjà observée dans « Here war is simple like a monument » ; et enfin un emploi lui-même paradoxal de la rime, puisque les vers 1 et 4 ne riment pas, tandis qu'à l'inverse « us » apparaît deux fois, soit pour signifier

<sup>932</sup> CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942, p.73.

<sup>933</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.285 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.293).

l'arbitraire de la contrainte puisqu'Auden escamote la rime autant qu'il la redouble, soit pour mettre l'accent sur la nécessité d'une communauté humaine, en vue de bâtir un avenir à la fois empathique – « we learn to pity » – et militant – « and rebel » ; le contre-rejet de « we » au dernier sonnet a la même valeur ambiguë, de mettre en avant le principe de communauté en même temps que de souligner son isolement.

C'est comme si Auden, adepte du *light verse* et qu'Isherwood présente systématiquement comme impassiblement ironique durant leur voyage<sup>934</sup>, se défait à la fois du sérieux de sa réflexion et de la forme employée pour la canaliser, forme qu'il a d'ailleurs adoptée avec nonchalance, sans doute parce qu'il a emporté en Chine un exemplaire des *Sonette an Orpheus* ; il faut noter le rapport ambigu qu'il entretient avec les poètes qui se sont illustrés dans cette forme, qu'il s'agisse de Rilke ou de Rimbaud, comme on le verra (cf IV – 2.2. et IV – 3.1.). Le sonnet apparaissant, à tort ou à raison, fort connoté – par l'orphisme, par l'encomiastique, par le formalisme, par la croyance en la transcendance... – Auden semble se méfier de la forme même, qu'il adopte pour mieux s'en distancier.

Ce souci de distanciation joue doublement dans le parcours d'Auden : le poète, accompagné par Isherwood, qui se tient à l'écart de la notion de patriotisme anglais en s'en moquant, comme au fil de *Journey to a War*, quitte le Royaume-Uni en janvier 1939, dans ce que l'historien de la littérature britannique Robert Hewinson dépeint comme l'événement littéraire le plus important depuis la guerre d'Espagne, « the most important literary event since Spain ». <sup>935</sup> D'un point de vue formel, la distance d'avec les conventions est visible dans son travail ultérieur sur le sonnet, en particulier dans « The Quest » : cette séquence, parue aux États-Unis d'Amérique en 1941 dans le recueil *The Double Man*, décline en vingt poèmes dix-huit variations formelles<sup>936</sup> sur le sonnet, y compris une extension à vingt-et-un vers, où chaque strophe est augmentée de 50%.

Preuve de l'influence d'Auden, même *in absentia*, sur le paysage littéraire britannique, l'un des tout premiers poèmes de Philip Larkin, alors âgé de dix-huit ans et qui

---

<sup>934</sup> Il insiste pour prendre une photo moqueuse d'Isherwood en pleine attaque aérienne, dormir en pyjama dans un train qui longe la ligne de front et est régulièrement bombardé, ou fumer une marque de cigarettes produite en territoire japonais dès qu'il entend la rumeur selon laquelle elles seraient empoisonnées... Voir W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, pp115 ; 120 ; 219-220 respectivement.

<sup>935</sup> HEWINSON, Robert. *Under Siege: Literary Life in London*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1977, p.8.

<sup>936</sup> AUDEN, Wystan Hugh. *The Double Man* (1941), dans *The Collected Poetry of W.H. Auden*. New York, Random House, 1945 pp251-264.

écrit le sonnet « Ultimatum » – qu’il n’inclut pas dans son premier recueil, *The North Ship*, qui paraît en 1945 – probablement avant d’entrer à Oxford à l’automne 1940, développe des thèmes, une manière, un style même, semblables :

<i>Ultimatum</i>	Ultimatum
<p><i>But we must build our walls, for what we are Necessitates it, and we must construct The ship to navigate behind them, there. Hopeless to ignore, helpless instruct For any term of time beyond the years That warn us of the need for emigration: Exploded the ancient saying: Life is yours. For on our island is no railway station, There are no tickets for the Vale of Peace, No docks where trading ships and seagulls pass.</i></p> <p><i>Remember stories you read when a boy - The shipwrecked sailor gaining safety by His knife, tree-trunk, and lianas - for now You must escape, or perish saying no.</i></p>	<p>Mais nous devons ériger nos murs, car ce que nous sommes Le requiert, et nous devons bâtir Le navire pour croiser là, derrière eux. Inutiles d’espérer ignorer, inaptés à instruire Pour nul des termes du temps au-delà des ans Qui nous préviennent du besoin d’émigrer : Explosé l’antique proverbe « La vie vous appartient ». Car il n’y a sur notre île aucune gare, Il n’y a nul ticket pour la Vallée de Paix, Nul quai où passent les cargos ou les mouettes.</p> <p>Souvenez-vous des histoires que vous lisiez enfants – Le naufragé qui regagne un havre à la force De son couteau, des troncs d’arbres, des lianes – pour [l’instant Vous devez vous évader, ou mourir de dire non.<sup>937</sup></p>

Ce sonnet, où l’on voit l’influence d’Auden sur un jeune poète, développe pareillement une morale existentialiste, alors que la guerre a commencé sur le continent : la nécessité de se construire une éthique face au désordre du monde et à l’absence d’issue dans l’idéalisme prend la forme de l’allégorie, et la fin du sonnet dissout la rime jusque-là maintenue une fois sur deux en associant deux assonances finales.

Nicholas Jenkins, qui examine les poètes du groupe que Larkin fonde après-guerre, *The Movement*, étudie la relation entre Auden et Larkin, remarquant qu’après le départ d’Auden pour les États-Unis, le paysage littéraire britannique tend plutôt vers l’idéalisme. Il propose<sup>938</sup> que cette phase juvénile du poète de Coventry s’achève en novembre 1940, après la composition d’« Ultimatum », lorsque sa ville est bombardée par la *Luftwaffe*, et qu’au choc succède une nouvelle poussée patriotique : l’une des origines du *Movement* serait alors cet épisode du Blitz, et les sonnets ultérieurs du poète témoignent souvent d’une rigueur rimique plus grande autant que d’un recentrement sur le monde tel qu’il est. « The cold had made a

<sup>937</sup> LARKIN, Philip. *Collected Poems*. Londres, Faber and Faber, 2003, p.157 (traduction personnelle).

<sup>938</sup> Nicholas JENKINS, « Auden, Larkin and the English Question », dans *The Movement Reconsidered: Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie and Their Contemporaries*, dir. Zachary LEADER. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp49-53.

poet », comme l'écrit, ironiquement, Auden lui-même à propos d'un autre jeune poète dans « Rimbaud » (cf IV – 2.2.).

Ce souci, exprimé dans le cadre du sonnet, de créer son propre avenir une fois les illusions qui encadrent la vie de l'esprit dissipées par le chaos de la guerre, se retrouve également chez Marie Luise Kaschnitz, dans « Zukunft » :

Zukunft	Avenir
<i>Endlich sagt euch los vom Grauen: Zwar in Asche sinkt die Welt. Doch Geschlechter werden bauen Was vor unserem Blick zerfällt.</i>	Rompez sans cesse avec la grisaille : Il est sûr que le monde sombre dans les cendres. Pourtant les générations suivantes bâtiront Ce qui devant notre regard est tombé en ruines.
<i>Ehe noch des Unheils Ende Und ein neuer Stern erschien Muß im Herzen sich die Wende, Muß ein Wille sich vollziehn.</i>	Encore avant la fin du malheur Et qu'une étoile nouvelle soit apparue, Dans les cœurs un tournant, Une volonté doit s'accomplir.
<i>Nur geglaubtes läßt sich finden, Nur Gewißheit wird den Stein Heiliger Kräfte neu entbinden.</i>	Seul ce en quoi l'on croit se laisse trouver, Seule la certitude à nouveau libèrera La pierre des forces sacrées.
<i>Stund um Stunde sind verkettet: Ehe uns die Zukunft rettet, Müssen wir die Zukunft sein.</i>	Heure après heure sont enchaînées Avant que le futur ne nous sauve, Nous devons devenir le futur. <sup>939</sup>

À sa manière calme, Kaschnitz propose ici un programme éthique qui n'est pas éloigné de la révolte évoquée par Camus ou Auden, mais n'en a ni l'emphase guerrière, ni la sécheresse de ton qui prévient peut-être celui-ci d'appuyer sa prescription sur le *pathos*. En revanche, l'harmonie sonore et le classicisme de ce sonnet sont peut-être ce qui freine Kaschnitz sur la route d'une nouveauté poétique qu'elle atteindra plus tard, dans une poésie plus déstructurée qui remettra davantage en cause la possibilité d'une parole active. En effet, le parti-pris esthétique est ici l'inverse de celui d'Auden : la musicalité du sonnet est renforcée par la brièveté du vers et la cohérence des rimes, à laquelle la seule exception – le rejet de « sein », dont l'oreille attendrait l'arrivée sonore un vers auparavant, dans un schéma EFE GFG – crée une anticipation qui renforce sa venue finale, et donc le paradoxe exprimé à la pointe,

---

<sup>939</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie, Ausgewählte Gedichte 1928-1965*. Hambourg, Claasen, 1965, p.49 (traduction personnelle).



lui-même traitant de l'attente, qui ne doit pas être subie mais effacée par l'action, en dépit de la ruine certaine du monde annoncée dès l'ouverture du sonnet.

Celle-ci est développée dans un autre sonnet, également lucide et qui demeure fortement structuré, mais porte l'allégorie sur le plan métaphysique, dans l'un de rares moments où l'optimisme de Kaschnitz cède face à l'indécision ontologique :

*Eines Tages*

Un jour

*Es ist kein Garten so fernab gelegen,  
Dass nächstens nicht der wilde Schrei der Welt  
Gleich einem wunderbaren Feuerregen  
Vernichtend auch auf seine Saaten fällt.*

Il n'est pas de jardin qui soit tant à l'écart,  
Que bientôt le cri sauvage du monde  
Pareil à une merveilleuse pluie de feu  
Ne tombe, destructrice, sur ses semis.

*Und keinem ist der Kreis so fest gezogen,  
Dass eines Tages nicht ein wilder Geist  
Ihm mit der Urgewalt der Meereswogen  
Furcht und Erbarmen aus dem Herzen reißt.*

Et le cercle n'est tendu pour aucune personne  
Si parfaitement, qu'un esprit sauvage un jour  
Ne le sillonne avec la force prodigieuse des vagues  
Ou n'arrache de son cœur la pitié.

*Ein wölfisch Wesen springt aus Lammesmienen,  
Und keiner lebt, der nicht in sich entdeckte  
Ein fremdes ungeheures Element.*

Une créature lupine surgit des figures d'agneaux,  
Et aucun ne survit, qui ne découvre en soi  
Un élément étranger, monstrueux.

*Und weil er lebt, muss er dem Chaos dienen  
Und einem Neuen, das die Zeit erweckte,  
Und dessen Sinn und Ende niemand kennt.*

Et parce qu'il vit, il doit servir au Chaos  
Et à un Chaos nouveau que le temps réveilla,  
Et dont le sens ou la fin sont ignorés de tous.<sup>940</sup>

Ici, la poétesse entame le sonnet sur l'impossibilité de se tenir à l'écart du désordre et de la violence du monde, pour en conclure que la source s'en trouve au cœur de chaque être, puisque même au sein des proies que sont les « Lammesmienen », les figures d'agneaux, se tapit « Ein fremdes ungeheures Element », et que chaque être participe au Chaos. En refusant d'abonder aux distinctions traditionnelles entre bourreaux et victimes, Kaschnitz va plus loin qu'Auden, en pensée tout du moins ; son usage formel du sonnet, de pentamètres iambiques rigoureusement rimés, demeure très conservateur, ce qui affaiblit en partie son propos, car la forme demeure « fest gezogen » là où justement elle affirme qu'aucun cercle ne peut l'être. Néanmoins, la montée du sonnet demeure au service de cette lucidité : les derniers mots ne sont pas une conclusion, puisque personne ne connaît, « niemand kennt », le sens et la destination de ce chaos : le traditionalisme formel de Kaschnitz lui sert à progresser vers l'abîme, et la fin du sonnet figure le bord du gouffre.

<sup>940</sup> KASCHNITZ, Marie Luise. *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie, Ausgewählte Gedichte 1928-1965*. Hambourg, Claasen, 1965, p.45 (traduction personnelle).

Sans doute la croyance en un pouvoir du Verbe et du sonnet qu'a encore Kaschnitz durant les années de guerre se manifeste-t-il dans ce refus de la déstructuration ; celle-ci ne viendra que plus tard, en même temps que l'abandon de la forme, dont on a vu (cf II – 4.) qu'elle lui semblera un problème oiseux.

Cette position existentialiste déborde bien évidemment du cadre de la poésie, ou même de la littérature : Heidegger est déjà fameux à l'orée de la guerre, et on la trouve chez un poète encore athée comme Auden – qui se convertira après-guerre au catholicisme – autant que chez une panthéiste comme Kaschnitz, mais également, à travers le prisme du libre-arbitre, le poète protestant Rudolf Alexander Schröder.

Charles W. Hoffmann distingue<sup>941</sup> chez lui cette insistance sur les choix effectués par l'humanité tentée par le Mal. Il remarque toutefois que la poésie de Schröder s'oppose bien moins directement que celle de Schneider au régime nazi, tant le poète protestant considère que la vie terrestre est par essence soumise au Mal, là où Schneider considère plus la situation comme une circonstance découlant de l'avalissement moral de l'humanité ; néanmoins, l'ampleur de l'effondrement spirituel réunit les deux écrivains les plus emblématiques de leur versant du christianisme, dans un pays encore profondément divisé par le *Kulturkampf* qui prolonge les guerres de religion l'ayant éventré, et que le nazisme réactive au travers de la persécution des prêtres catholiques.

Un autre chrétien comme Malaparte considère, à l'aune de la Seconde Guerre mondiale – qui pour un Italien francophile paraît bien plus absurde que la Première, livrée essentiellement à l'ancienne puissante dominante austro-hongroise – que l'humanité désormais doit s'inventer une nouvelle manière d'être chrétienne – Malaparte entend principalement par là catholique – en se fondant non plus sur un ordre du monde considéré comme donné, mais sur sa propre conscience :

*In questo « romanzo » è posto un dramma insolito per il popolo italiano : quel sentirsi, per la prima volta forse in tutto il corso della sua antichissima storia, fuori della coscienza civile del mondo, quel doversi soltanto sulla propria coscienza; doversi far giudice di se stesso, e cercare in sé un altro modo, più espiato, di essere cristiano ; quel dover fare i conti anche con la propria coscienza.*<sup>942</sup>

---

<sup>941</sup> Charles Wesley HOFFMANN, *Opposition Poetry in Nazi Germany*, pp143-147.

<sup>942</sup> MALAPARTE, Curzio. *Il Sole è cieco* (1948). Rome, Aria d'Italia, 1957, p.xi (« Dans ce "roman" se pose un drame insolite pour le peuple italien : celui de se sentir, pour la première fois peut-être dans tout le cours de notre très vieille histoire, placé hors de la conscience évoluée du monde, celui de n'avoir à se fonder que sur sa propre

À l'opposé du spectre politique et religieux, Roy Fuller, avec sa vision froide et lucide de la guerre mécanisée puis de ses conséquences sociales, traite aussi directement et synthétiquement de cette dérégulation des croyances, qu'il perçoit durant la guerre, au travers d'un doute systématique quant à la réalité de son expérience de celle-ci, qu'il s'agisse de voir les dégâts qu'elle occasionne ou la manière dont les hommes la traitent :

*September 3rd, 1943*

3 septembre 1943

*Does anyone believe in what appears –  
Caught in the sight of rifles, or the flames  
Blurring a city, rubble, deserts, tears,  
Or photographs of statesmen, lists of names?  
No; the rough years, their flotsam of events  
And men and objects are to us unreal  
Who have a secret, incoherent life  
As deep as wrecks, and cannot think or feel:  
But urge on and dissipate the hours that should  
Be precious; gloat on the mounting dead; who know  
There must be so much ill before the good.  
So much. Oh fearful knowledge, that of time  
Makes simply an unbearable suspense  
Between the anniversaries of doom!*

Existe-t-il quelqu'un qui croie aux apparences,  
Empêtré dans la vue des canons, ou des flammes  
Qui floutent une ville, des gravats, déserts, larmes,  
Ou des photographies d'hommes d'État, des listes  
De noms ? Non, les années dures, leurs faits épars  
Rejetés par le flot, les hommes, les objets  
Nous sont irréels, nous qui avons une vie  
Secrète, incohérente, une épave profonde,  
Sans pouvoir penser ni sentir, mais nous pressons,  
Et dissipons le temps qu'il nous faudrait chérir ;  
Parlons des morts qui s'amassent, savons que vient  
Tant de mal avant le bien. Oui, tant. Ô savoir  
Effroyable, du temps qui impose un suspens  
Intolérable entre les rappels du destin !<sup>943</sup>

Le schéma rimique [ABABcDeDFgFhij] témoigne d'un délitement progressif de la rime, en s'affaiblissant dès le deuxième quatrain, pour ne laisser que deux mots rimant dans le sizain, qui se trouve divisé en deux tercets, pour peu qu'on lise le sonnet selon sa structure syntaxique : alors le dernier tercet est intégralement non-rimé, faisant coïncider le point culminant de dérégulation de la forme avec le constat final de la ruine des certitudes du monde, minées par la mortalité de toute chose.

Dans des « Autobiographical Statements » parus en 1965, dans un livre collectif dirigé par Ian Hamilton et intitulé *The Poetry of War 1939-1945*, Roy Fuller pose un regard rétrospectif sur son œuvre, jugeant être devenu plus lucide grâce à son œuvre de guerre :

*War service (...) exchanged realities for illusion, and after the war,  
following an awkward period of adjustment, I was able to write verse  
of rather wider scope (...) the Marxist conception of things underlies  
[the war poems] in a less strained and dragged-in way than hitherto.<sup>944</sup>*

---

conscience, et non plus sur la conscience du monde ; avoir à se constituer juge de soi-même, et chercher en soi une manière nouvelle, plus expiatoire, d'être chrétien ; avoir à rendre des comptes aussi à sa propre conscience. », traduction Georges PIROUÉ, *Le Soleil est aveugle* (1958), Paris, Folio, 1987, p.14).

<sup>943</sup> FULLER, Roy. *A lost Season*. Londres, Hogarth Press, 1944, pp.38-39 (traduction personnelle).

<sup>944</sup> Roy FULLER, « Some Autobiographical Statements », dans *The Poetry of War 1939-1945*, Ian HAMILTON dir.,

Il est à noter que ce sonnet est l'un des rares où Fuller parvienne à résoudre la contradiction qui hante la première partie de son cheminement en tant que poète de guerre : dans ce poème, l'un des derniers sonnets de son dernier recueil de guerre – avant la micro-séquence « Winter in England » – Fuller commence à entrevoir la correspondance entre dérèglement du monde, et dérèglement du sonnet. Sans doute est-ce lié à ce « wider scope » que lui permet la guerre, en opération ou lors du retour dessillé en caserne ; l'échange des illusions contre la réalité, aussi horrible soit-elle, opère justement à cause de cette horreur.

Emmanuel attribue la même tâche aux poètes, au début des *Élégies*, parues en 1940, où il pressent que dans la débâcle politique, idéologique, humanitaire et verbale à venir, il leur reviendra de dépasser les apparences : dans le sonnet liminaire, « Naissance du verbe », il dépeint au moyen d'allégories cette fonction :

*Naissance du verbe*

*Les poètes sont les murs nus de la maison  
crépis de cris, de sel, de lèvres, de nuages  
fondés sur l'infini des larmes et jetés  
à l'infini du ciel errant. La seule lune  
réchauffe l'or cendrex et sonne, cor perdu  
dans la mélancolie du sombre sang et l'Ombre.  
Quand ce pays sans nom que dieu dans le futur  
se tourne vers ses morts en implorant l'aurore  
ses pierres calcinées par la ténèbre sont  
des cœurs, ses marbres bleus des mers, ses eaux des palmes  
et ses essaims de sang se suspendent aux arbres.  
Mais où ton ocre Ô bouche amère retentit  
on verra trouver l'œil vague des apparences  
une vierge colonne adossée à la mer.<sup>945</sup>*

Le motif qui ouvre ce sonnet, ou presque sonnet – car les rimes y sont absentes – où « les poètes » incarnent au moyen d'une métaphore concrète l'absence d'ornement de ce qui abrite l'humain, « les murs nus de la maison », se retrouve amplifié et magnifié à sa fin, où

---

Londres, Alan Ross, 1965, p.165. Cité par SHIRES, Linda M. *British Poetry of the Second World War*. Londres, Macmillan, 1985, p.70 (« Servir dans l'armée m'a permis d'échanger l'illusion contre les réalités, et après la guerre, passée une période de trouble et d'ajustement, je me suis trouvé capable d'écrire des vers d'une ampleur il me semble plus grande. (...) La conception marxiste des choses sous-tend [les poèmes de guerre] d'une manière moins forcée, et tirée par les cheveux, qu'auparavant », traduction personnelle).

<sup>945</sup> EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p.3.

l'idée d'expression de la vérité sans illusions devient l'abstraite, et néo-classique, métaphore d'une « vierge colonne adossée à la mer » qui troue « l'œil vague des apparences ». Les deux derniers vers donnent également idée de l'une des missions de la poésie selon l'Emmanuel des années de guerre, qu'il formule dans « Hölderlin et l'Histoire », paru en 1945, en prenant l'exemple de figures emblématiques et premières de la poésie : « dans l'épaisseur des énergies masquées, Empédocle et Orphée sont les ouvriers tenaces de la conscience débusquant l'obscur, et cherchant à le forcer dans la lumière »<sup>946</sup>.

Aux images idylliques, tirées de « La Vie antérieure » baudelairienne, des « palmes » et du bleu des « mers », se superposent celles de l'horreur, dont en 1940 Emmanuel pressent qu'elle plane sur l'Europe, ou l'humanité entière, ce « pays sans nom » : « essaims de sang », « pierres calcinées par la ténèbre »... Mais pour difficile qu'elle soit à articuler, cette vérité émanant d'une « bouche amère » réussit à « trouer l'œil vague des apparences », dans un mouvement douloureux – qui peut rappeler tant l'aveuglement de Polyphème que le début d'*Un chien andalou* : Emmanuel puise dans l'intemporel, pour en tirer parfois une forme de modernité paradoxale.

Ici, l'emploi est significatif d'une forme non-rimée, proche du *sonetto monoblocco* capronien, en plus déstructurée encore puisqu'aucun schéma de rimes ne la soutient : pour tout l'intemporel des images employées, Emmanuel est l'un des innovateurs majeurs, quant à la forme. La concentration – l'absence de strophes – et la nudité – l'absence de rimes – du sonnet reflètent les « murs nus de la maison » que sont les poètes, et la transgression de la forme du sonnet, qui deviendra plus systémique dans *Le poète fou*, correspond à la nécessité de se défaire des « apparences ».

Pour autant, Emmanuel n'est pas un nihiliste, et la persistance de rimes internes et d'assonances suivies (« sang / sans / implorant », « pierres / mers / amère », « sombre / nom / sont »... la liste en serait longue) contribue à soutenir la densité sonore du sonnet, dans ce que François Jost, au sujet d'un sonnet monobloc et non-rimé de Lowell, définit<sup>947</sup> comme un mouvement de décadence du sonnet, mais de maintien de sa charge poétique.

---

<sup>946</sup> EMMANUEL, Pierre. « Hölderlin et l'Histoire » (1945), dans *Le Poète fou, suivi de Élégies*. Boudry, À la Baconnière, 1948, p.16.

<sup>947</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, pp149-150.

On trouve un questionnement semblable chez un autre poète chrétien comme

Wilhelm Tideman :

XVII

*O Vaterland, bist du das Land der Väter,  
O Muttersprache, du der alte Klang?  
Warum wird uns bei unsern Worten bang  
Als wären sie bestochene Verräter?*

*O Heimat, Haus und goldne Kinderzeit,  
O frommes Glück, verronnen und gewesen  
– O könnte doch in eurer Luft genesen  
Die kranke Welt, an eurer Lieblichkeit!*

*Nun aber bergen wir mit tiefem Schämen  
Das Angesicht vor jenen teuren Bildern,  
Und Tag und Nacht verläßt uns nicht das Grämen.*

*Am Ende könnten wir's durch Beichte mildern,  
Doch sind die Worte falsch, woher dann kämen  
Uns wahre Kräfte, Leid und Schuld zu schildern?*

XVII

Ô patrie, es-tu le pays des pères,  
Ô langue maternelle, et toi le timbre élevé ?  
Pourquoi notre parole autour de nous se fait angoissante  
Comme si elle était une traîtresse soudoyée ?

Ô pays natal, maison et temps doré de l'enfance,  
Ô pieuse fortune, écoulee et passée,  
– Ô si dans votre air pouvait se remettre  
Le monde malade, dans votre charme !

Maintenant pourtant nous nous cachons, éprouvant une  
[profonde honte,  
Le visage devant chacune des images qui nous sont chères,  
Et jour non plus que nuit ne nous accordent d'entrer en  
[deuil.

Qu'enfin nous puissions l'apaiser par la confession...  
Si les mots sont faux, d'où nous viendraient alors  
Les vraies forces, peine et culpabilité qu'il faut décrire ?<sup>948</sup>

Dans ce sonnet, l'attaque initiale portée aux piliers de la nation allemande, « Vaterland » dont le poète ne sait s'il est pays des pères et « Muttersprache » dont il doute de la beauté, se trouve renforcée par la dissipation de l'illusion d'un retour à l'enfance, ou même de la confession : les mots sont faux, et le sonnet s'ouvre sur une question ouverte, angoissée, qui n'appelle guère de réponse. Le poète réduit ici en ruines le mythe d'un pays des aïeux – qui n'ont fait qu'entériner l'hostilité que se voue les peuples – ou d'une langue en laquelle puiser de quoi dire le monde, ou soi-même et ses fautes – la *Deutsche Schuld* que propose Tideman ne s'évacue pas d'une simple confession, comme il le détaille dans l'avant-propos au recueil.

Si, dès 1942 probablement<sup>949</sup>, la poésie sert à exprimer la chute des illusions dont s'est nourri le carnage chez même ce que Paulhan appelle un « poète du dimanche », c'est que la nécessité d'exprimer la dérélition d'une conception du monde au moyen du sonnet se fait impérative à bien des endroits de la culture européenne.

<sup>948</sup> TIDEMAN, Wilhelm. *Sonette eines Deutschen*. Brême, Hanovre, Walter Dorn, 1946, p.25.

<sup>949</sup> C'est la date qu'évoque Tideman au début de son recueil : Wilhelm TIDEMAN, *Sonette eines Deutschen*, [p.4].

Giorgio Caproni, dont on a vu qu'il était déjà hanté par la survie dans les mots de la fiancée morte, étend dans les sonnets de « I lamenti » cette crise du nominalisme à l'ensemble du langage, tout en la liant physiquement à la guerre, qui informe entièrement l'humain puisqu'elle est « penetrata nell'ossa » :

III

*Io come sono solo sulla terra  
coi miei errori, i miei figli, l'infinito  
caos dei nomi ormai vacui e la guerra  
penetrata nell'ossa!... Tu che hai udito  
un tempo il mio tranquillo passo nella  
sera degli Archi a Livorno, a che invito  
cedi - perché tu o padre mio la terra  
abbandoni appoggiando allo sfinito  
mio cuore l'occhio bianco?... Ah padre, padre  
quale sabbia coperse quelle strade  
in cui insieme fidammo! Ove la mano  
tua s'allentò, per l'eterno ora cade  
come un sasso tu figlio - ora è un umano  
piombo che il petto non sostiene più.*

III

Moi comme je suis seul sur la terre  
avec mes erreurs, mes enfants, le chaos  
infini des noms désormais vides et la guerre  
qui a pénétré jusqu'aux os !... Toi qui as entendu  
jadis mon pas tranquille dans le  
soir des Arcades à Livourne, à quelle invitation  
cèdes-tu – pour que toi, ô mon père, tu abandonnes  
la terre en posant ton œil blanc  
sur mon cœur exténué ?... Ah père, père,  
quel sable couvrit ces rues auxquelles  
ensemble nous nous confiâmes ! Là où ta main  
se desserra, ton fils pour l'éternité tombe à présent  
comme une pierre – à présent, il y a un plomb  
humain que la poitrine ne supporte plus.<sup>950</sup>

L'« infinito / chaos dei nomi ormai vacui » et des rues du passé ensablées, métaphore de désertification de l'être, aboutit à un abîme final, dans lequel le fils, coupé du père, tombe « per l'eterno ». Appliqué au nominalisme, le chaos correspond ici à une coupure de soi-même dans le langage ou dans la continuité entre passé et présent ; ce n'est pas pour rien que Caproni, à la fin des huit premiers vers, opère une sorte de *volta* pour transformer le sonnet en adresse au père, c'est-à-dire à l'héritage dont il est privé. Il est notable qu'à l'absence d'appui sur les conventions de continuité – des mots, qui régissent le langage, ou du passé, qui fait l'individu – réponde le choix de rendre floues les délimitations du sonnet – quoiqu'on en voie une ici, décalée sur l'intérieur du vers 8, dans l'esthétique enjambante du sonnet monobloc.

Revenant sur cette période de son parcours poétique, Caproni déclare en 1988 que l'écriture a constitué alors une manière de se protéger d'une dissolution de l'être, mais précise – contrairement à la proposition de Luigi Surdich, selon laquelle il aurait inconsciemment eu recours au sonnet pour réordonner le désordre du monde. Ses termes, marqués par un recul considérable, sont ambigus :

<sup>950</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.123 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.150).

*No, fu una scelta. (...) nella letteratura vedevo una sorta di tetto per, in qualche modo, proteggermi... falso naturalmente... per proteggermi dal dissolvimento, dalla dissoluzione dell'esistenza.*<sup>951</sup>

La dénégation porte plutôt sur le caractère conscient du recours au sonnet, que sur l'intention d'y trouver un abri à la chute des notions fondatrices de la culture européenne. Il faut donc proposer ici que Caproni, qui moins dans « I lamenti » encore que dans les « Sonetti dell'Anniversario » ne propose de résolution à la hantise de la mort – surgissant avec l'évocation des camarades qui périssent durant la guerre civile italienne – ou plus généralement de la « dissoluzione dell'esistenza », ait conscience de la vacuité des mots, et donc de la difficulté, voire l'impossibilité du langage à remédier à la mort.

Là où en 1968, dans la note finale d'*Il Passaggio d'Enea*, il évoquait déjà ce « tetto », toit destiné à l'abriter de l'affaissement de « tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati »<sup>952</sup> (cf I – 3.2.), ici, l'incise « falso, naturalmente » précise une forme de lucidité quant à l'impossibilité d'échapper à cet affaissement. On verra que cette crise a des conséquences sur la conception même du poète que développe Caproni dans cette séquence de sonnets ; on peut en avoir une idée en se rappelant que ce que Caproni dépeint comme l'un des pires moments de son engagement dans la guerre civile italienne est la vision du cadavre d'un partisan soupçonné d'être un informateur. Cet épisode se trouve décalqué, dans son œuvre en prose, dans la nouvelle « Il Labirinto », traversé par le spectre d'une décision à prendre, concernant une trahison potentielle : c'est moins le feu ennemi que le poids moral du jugement porté sur cet élément qui risque de l'amener qui pèse sur le « je ». On sait que Primo Levi a, durant son engagement partisan, vécu un épisode semblable, ce qui ne va pas sans éclairer d'un jour nouveau la tentation qu'il éprouve du refus des systèmes (cf introduction au IV).

---

<sup>951</sup> Giorgio CAPRONI, « La guerra penetrata nell'ossa » (1988), dans *Era così bello parlare*. Gênes, Il Melangolo, 2004, p.163 (« Non, ce fut un choix. (...) Je voyais dans la littérature une sorte de toit pour, d'une certaine manière, me protéger... à tort, naturellement... pour me protéger de l'évanouissement, de la dissolution de l'existence. »)

<sup>952</sup> CAPRONI, Giorgio. *Il Passaggio d'Enea* (1956), dans CAPRONI, Giorgio. *L'Opera in versi*. Milan, Mondadori, 1998, p.179 (« tout un monde d'institutions et de mythes survivants, mais désormais vidés de leur substance et révélés comme mensonges », traduction personnelle).



Prenant un autre point de vue que les fils parlant aux pères des sonnets de Tidemann et Caproni, un retournement de perspective saisissant, qui épingle les conventions des hommes menant au massacre, se trouve chez Margaret Crosland (née en 1920)<sup>953</sup> :

*Empty shells*

*The red hands took you; to the hot dust beyond  
the cool village walks, climbing, riding in rain  
past Druid stones, cows at the moorland pond;  
kicks at the beech leaves in the lonely lane.  
Gorse fired from hill to hill; the golden curl  
of cloud; sea-walls cracking, the lean winds flashing  
knives of foam to our throats; but you heard  
the straining gate where fiercer waves were crashing.*

*Discussions in cold blood, meetings, delay;  
Your bag packed, handshakes, everyone away.*

*I watch the sea-gulls, white screams round the plough;  
walk out to the low tide under the red  
sand, crush empty shells, thinking of Spain, how  
I grow old, and you perhaps are dead.*

Coques vides

Les mains rouges t'ont pris, vers le sable étouffant, au-delà de nos douces marches villageoises : grimper, chevaucher sous la pluie près des pierres druidiques, vaches aux mares des landes ; chasser du pied les feuilles de hêtre dans l'allée solitaire. Incendies d'ajoncs à travers les collines, et l'agrafe d'or des nuages ; les vents lorsque craquent les murs marins, vivement sur nos gorges portent leurs couteaux d'embruns, mais tu entendis la porte où des vagues plus rudes se fracassent.

Discussions de sang-froid, réunions, retards ; sac fait, poignées de mains, et tout le monde part.

Je vois sur la charrue les mouettes aux cris blancs ; je sors à marée basse, qui dévoile le sable carmin, écrasant des coques vides, pensant à l'Espagne, à mon âge, et à ta mort probable.<sup>954</sup>

Probablement publié dans *Strange Tempe*, son recueil des années de guerre paru en 1945 et qui est sa première œuvre à son nom, ce sonnet apparaît tout d'abord<sup>955</sup> dans *Poems of this War*. Ici, c'est en partie la perspective féminine de la femme, ou fille, ou amie de combattant qui donne sa singularité au poème. La relation n'est pas spécifiée, ce qui en empêchant d'interpréter le sonnet biographiquement incite, dans une tentative herméneutique que l'on admet tâtonnante, à la considérer comme fournissant au poème une dimension topique universelle : l'attente pénélopienne d'un homme parti à la guerre, écrite ici non par un poète homme, mais par une femme. Il faut avouer qu'une telle supposition, que ne confirme ni le flou des pronoms – neutres en anglais comme en français, aux premières et

<sup>953</sup> La fiche biographique de sa maison d'édition ne mentionne pas de date de mort ; url <https://www.peterowen.com/shop/margaret-crosland> (dernière consultation le 15 juillet 2017).

<sup>954</sup> *Poems of this War, by Younger Poets*, éd. Patricia LEDWARD et Edwin STRANG. Cambridge, Cambridge University Press, 1942 (p.5).

<sup>955</sup> On n'a pas trouvé trace d'une parution préalable en revue, ce qui ne signifie évidemment pas que celle-ci n'est pas avérée : la découverte de ce sonnet a eu lieu à la fin des présentes recherches, alors qu'il était impossible de consulter des ressources physiques britanniques (le recueil de poèmes de jeunesse *Strange Tempe* n'est à notre connaissance accessible nulle part en France). Le parcours ultérieur de Margaret Crosland mériterait plus amples investigations, en particulier dans une optique d'histoire littéraire de la poésie pratiquée par des femmes : la question du sonnet comme forme masculine, en particulier dans le contexte censément viril de la guerre, mérite d'être posée en tant que telle, en lien avec le refus de combat de Kaschnitz dans « Die Wirklichkeit » par exemple, ainsi qu'au prisme de son abandon de la forme.

deuxième personne – ni une biographie qui influencerait sur l’interprétation lyrique – peu renseignée, sans sources disponibles en France – ni le reste de l’œuvre poétique de Crosland – également introuvable.

Ici, la perspective féminine de ce sonnet l’inscrit dans un horizon poétique – et non simplement thématique – qui l’ancre de manière intéressante dans un renversement universel des perspectives littéraires, constituées comme majoritairement masculines<sup>956</sup>. Les études anglophones, depuis l’essai fondateur de Susan Schweik<sup>957</sup>, considèrent que le Home Front (terme patriotique pour l’Arrière) et en particulier ses écritures féminines, dès lors que le contexte militaire influe sur les conditions d’écritures et/ou surtout sur les thèmes abordés, sont intégrées à l’écriture de la guerre, qui ne peut se limiter à l’engagement physique sur le front ; encore celui-ci, ainsi que le travail d’espionnage, inclut-il de nombreuses femmes, comme le rappelle Rick Stroud dans son récent ouvrage<sup>958</sup> consacré à la place des femmes parachutées en France du *Special Operations Executive*, agence des services secrets britanniques de soutien aux mouvements de résistance européens.

Pour autant qu’il participe donc au motif universel, ou tout du moins européen, de la femme restée à l’arrière, le sonnet de Crosland s’inscrit également dans un contexte culturel spécifiquement anglophone. De manière plus physique encore, le huitain est ancré dans une réalité locale britannique, celle des pierres druidiques et des étangs des landes au vers 3, les incendies qui se déclarent dans les ajoncs au vers 6, les nuages qu’on imagine peints par Constable au-dessus des rives battues d’embruns aux vers 6 et 7... Le tableau est celui des îles britanniques dans une version sauvage, dont les particularismes complètent plutôt qu’ils n’affaiblissent la portée universelle féminine, qu’il faut sans doute considérer de façon plus aiguë que comme simplement thématique.

En effet, il s’agit non seulement de l’un des rares sonnets composés par une femme trouvés en ce corpus, mais du seul qui adopte une perspective que l’historiographie des Guerres mondiales considère maintenant comme aussi important que l’enchaînement des

---

<sup>956</sup> Pierre Bayard a pu montrer, à partir de l’attribution fantasmée par S. Butler de l’*Odyssée* à une femme se reflétant dans la figure de Pénélope, à quel point un tel renversement de perspective sur les récits de guerre pouvait constituer une lecture stimulante ; cf BAYARD, Pierre. « L’*Odyssée*, par une écrivaine grecque », dans *Et si les œuvres changeaient d’auteur ?*. Paris, Minuit, 2010, pp19-29.

<sup>957</sup> Susan SCHWEIK, « Writing War Poetry like a Woman » (1987), *Critical Inquiry*, vol. 13, No. 3, *Politics and Poetic Value* (printemps 1987), pp. 532-556.

<sup>958</sup> STROUD, Rick. *Lonely Courage: the true story of the SOE heroines who fought to free Nazi-occupied France*. Londres, Simon & Schuster, 2017.

événements politiques et militaires : celle des femmes de l'Arrière, et de leur rôle durant ces événements, portée par des historiennes comme D'Ann Campbell ou Françoise Thébaud.

Le rôle non-combattant mais néanmoins actif des femmes, en particulier dans le domaine artistique, est au même moment souligné par Virginia Woolf dans son court essai de 1940 « Thoughts on Peace in an Air-Raid », où elle pose l'une des pierres fondatrices de la pensée féministe inter-sectionnelle de la guerre, selon laquelle lutter contre le nazisme signifie lutter contre l'oppression patriarcale (« If we could free ourselves from slavery we should free man from tyranny »<sup>959</sup>). La romancière y énonce la nécessité de combattre la tyrannie avec les armes féminines du combat intellectuel : « Mental fight means thinking against the current, not with it »<sup>960</sup>. C'est ce courant du militarisme que Crosland remonte ou endigue ici, refusant de présenter la guerre comme autre chose qu'un départ hors de la vie : rien de la gloire attendue ou récusée par les poètes combattants, nulle perspective lointaine ou méditation sur l'ennemi ou la patrie, simplement la désertification du monde familial.

Le renversement opéré par ce sonnet est également polémique, puisqu'il s'agit d'une réponse à un sonnet de 1917 de Siegfried Sassoon, dans lequel le *War Poet*, alors en convalescence et devenu, après la mort de son proche ami David Cuthbert Thomas un antimilitariste féroce et misanthrope, adopte un angle violemment misogyne pour attaquer les attentes héroïques de l'Arrière (cf annexe A). La terrible charge de Sassoon, à son vers 5, « You make us shells », peut se lire aussi bien « you build [cannon] shells for us to shoot » (vous nous fabriquez des obus), comme le traduit B. Le Floch, que « you make empty shells out of us » (vous faites de nous des coquilles vides), qui semble plus probable ; quelle que soit l'option choisie, le terme se trouve repris par le titre même du sonnet « Empty Shells », transformé par la poétesse et traductrice, qui l'emploie selon un sens zoologique, comme pour refuser de donner directement crédit à l'accusation inique de Sassoon. C'est néanmoins la deuxième interprétation, la plus porteuse, que Crosland valide implicitement, et à partir de laquelle elle construit sa réponse, qui élargit le thème à une réflexion plus vaste : ce n'est pas le soldat poussé à un héroïsme aveugle qui constitue une coquille vide, mais le monde entier lorsque la folie de la guerre s'en empare.

---

<sup>959</sup> WOOLF, Virginia. « Thoughts on Peace in an Air-Raid », paru dans *The New Republic*, 21 octobre 1940, dans *Collected Essays*, t.4. Londres, Hogarth, 1967, p.174.

<sup>960</sup> Virginia WOOLF, « Thoughts on Peace in an Air-Raid », dans *Collected Essays*, p.174.

De plus, Crosland refuse ici l'héroïsme ou l'horreur comme prismes pour dépeindre la guerre : la seule mention de la mort, factuelle, n'intervient que sous forme d'hypothèse après la description de la longue promenade dans le pays resté relativement abrité. Refusant le *pathos*, cette pointe ne s'avère pas pour autant ni déconnectée du reste du sonnet, ni la faible conclusion d'un sonnet trop lointainement allusif : le paysage entier évoqué par la promenade est gorgé de connotations meurtrières, programmées par les « *red hands* » de la guerre qui emmène l'homme non-nommé à la guerre, et éclairées *a posteriori* par la chute du sonnet. Ainsi, les inquiétants incendies d'ajoncs, les pierres druidiques – dont l'un des usages supposés a longtemps été celui de sacrifice, potentiellement humain : dans *Tess of the d'Urbervilles*, Hardy situe à Stonehenge la scène de l'arrestation de l'héroïne, allongée sur la pierre appelée « *Stone of Sacrifice* » – ou les embruns transformés en armes par la métaphore des « *knives of foam* », prennent un tour sinistre, comme si la guerre se trouvait microstructurellement représentée dans les images du brasier ou de la pierre sacrificielle menaçant d'emporter la vie de l'homme à qui s'adresse le « je » lyrique.

Plus étrange, et significative, encore, l'image titulaire des coquillages vides écrasés par les pieds féminins se trouve mise sur le même plan que l'allusion à l'Espagne, à l'avant-dernier vers du sonnet. Souvenir de voyage ou bien d'une référence à la guerre civile remportée par Franco, le sonnet seul ne permet pas d'en décider ; si l'on retient la deuxième possibilité, les « *empty shells* » que foule le « je » féminin deviennent une allégorie des présupposés culturels ruinés par la guerre, et dont le « je » féminin qui les foule aux pieds perçoit l'inanité. Il devient alors tentant de proposer que la forme du sonnet lui-même constitue l'une de ces coques vides, censées protéger par leur rigidité une tradition poétique que le sonnet « *Empty Shells* » met à mal : en effet, le choix – très rare en anglais – d'un schéma à la française, avec un distique rimé aux vers 9 et 10 que Crosland marque par des sauts de ligne, ainsi que l'importance des enjambements, rendent le sonnet difficilement identifiable : la rime se trouve atténuée, vidée, par la rupture versifiée des syntagmes « *beyond / the cool village* », « *the golden curl / of cloud* », « *the red / sand* », « *how / I grow old* ». De la même manière que Caproni attribue une densité paradoxale au sonnet en y multipliant les enjambements afin de faire entendre une crise de la parole poétique, Crosland utilise la déstructuration de la forme afin de donner à voir un délitement du monde.

Mais même en retenant la première possibilité, celle d'un souvenir intime d'un séjour en Espagne, les coques écrasées peuvent être lues comme les éléments d'une vie

intime, à deux le plus probablement, rendues vides de sens par la guerre qui a scindé le couple ou la paire formée par le « je » féminin et l'homme parti au combat. Avec prosaïsme, Crosland s'inscrit dans une lignée d'autres sonnets censément de guerre, qui adoptent une perspective féminine de détournement des conventions topiques : en réponse au sonnet patriotique de Rupert Brooke « The Soldier », May Herschel-Clarke avait composé en 1917 « The Mother », où elle adoptait le point de vue de la mère de ce soldat décédé au combat, et, au moment de la guerre du Viêt-Nam, Bernadette Mayer écrira l'« Incandescent War Poem Sonnet » dont le titre même porte la marque de l'ironie avant-gardiste de cette poétesse expérimentale new-yorkaise (cf annexe A). Entre la concession à l'emphase patriotique de Herschel-Clarke et la subversivité mordante de B. Mayer, Crosland offre un sonnet intermédiaire, d'une résolution apparemment apolitique, mais amère, qui emploie le sujet lyrique féminin moins pour en accentuer l'individualité, que pour appliquer un sentiment de vacuité tant à son regard, qu'au monde qu'elle regarde.

Quelle qu'y soit l'option retenue au sujet du souvenir d'Espagne associé à l'image titulaire, le sonnet sert ainsi un but double : d'une part éclairer la violence d'un monde déserté, dévasté par la guerre et la perte d'un sens passé, au moyen d'une forme elle-même subvertie dans ses présupposés formels ou lyriques ; d'autre part, renverser la perspective du sonnet établie par les « War Poets », pour conférer à la forme un statut de témoignage de la vacuité des conventions poétiques genrées, au moyen d'une dynamique bouleversée.

Margaret Crosland écrit, dans son essai de 1981 sur les romans écrits par des femmes au XX<sup>ème</sup> siècle, être peu soucieuse de discours univoques – quoiqu'elle s'insère dans les débats féministes entre Royaume-Uni et États-Unis – mais « *more interested in showing how women's writing is different from men's than in trying to prove it must be better* »<sup>961</sup>. Dès ce poème de jeunesse, l'écrivaine, biographe de Jane Shore, Madame de Pompadour et Simone de Beauvoir, et traductrice de Colette, de la féministe lesbienne<sup>962</sup> Monique Vittig ou

---

<sup>961</sup> CROSLAND, Margaret. *Beyond the Lighthouse, English Women Novelists in the Twentieth Century*. Londres, Constable, 1981, p. vii (« plus intéressée par la recherche d'une spécificité des écritures féminines, confrontée aux écritures masculines, que par la tentative de prouver que celle-ci est supérieure à celle-là », traduction personnelle).

<sup>962</sup> La possibilité que le « you » destinataire d'« Empty Shells », grammaticalement neutre en anglais, représente non un homme mais une femme partie à la guerre n'est pas absurde : outre les membres des réseaux de résistance, des administratrices, chauffeuses, infirmières, espionnes, agents de liaison... participèrent en effet au conflit mondial dans les rangs des armées alliées. Sans doute le postulat de Woolf selon lequel « Arms are not given to Englishwomen to fight the enemy or defend herself » (*op. cit.*, p.173) doit-il être nuancé. Cela n'enlève en fait rien à la dynamique du poème, mais en subvertirait simplement davantage le renversement de perspective ; rien de ce qu'on a trouvé de Margaret Crosland – mais nos recherches sont insuffisantes – ne

de la rescapée de Ravensbrück Geneviève de Gaulle-Anthonioz (cf I – 1.3.), confère au sonnet une perspective féminine moderne qui complémente singulièrement la quasi-totalité des autres sonnets évoqués.

Un autre poète majeur du modernisme britannique – et bientôt mondial, après son départ pour les États-Unis d’Amérique – qui adopte la perspective de l’Arrière pour enregistrer grâce au sonnet le dérèglement du monde est Dylan Thomas (1914-1953), mais son constat se manifeste dans *Deaths and Entrances*, paru en 1946.

Le premier des deux sonnets contenus dans ce recueil des années de la Seconde Guerre mondiale voit se mêler l’imagerie intriquée, parfois volontairement grotesque, de la réflexion métaphysique de Dylan Thomas avec une réflexion sur le fait divers : Charles De Lautour, avec qui Dylan Thomas travaille à la fin de 1940 et au début de 1941 aux studios cinématographiques de Bradford, se rappelle<sup>963</sup> avoir découvert aux côtés du poète la nouvelle de cette victime centenaire d’un raid sur Kingston-upon-Hull en lisant le journal, et qu’après une longue discussion de ce fait divers de temps de guerre Thomas a composé le brouillon de ce sonnet au dos du script auquel ils étaient censés travailler.

*Among those Killed in the Dawn Raid  
was a Man Aged a Hundred*

Parmi ceux qu’a tués l’attaque à l’aube  
figurait un homme de cent ans

*When the morning was waking over the war  
He put on his clothes and stepped out and he died,  
The locks yawned loose and a blast blew them wide,  
He dropped where he loved on the burst pavement stone  
And the funeral grains of the slaughtered floor.  
Tell his street on its back he stopped a sun  
And the craters of his eyes grew springshoots and fire  
When all the keys shot from the locks, and rang.  
Dig no more for the chains of his grey-haired heart.  
The heavenly ambulance drawn by a wound  
Assembling waits for the spade’s ring on the cage.  
O keep his bones away from that common cart,  
The morning is flying on the wings of his age  
And a hundred storks perch on the sun’s right hand.<sup>964</sup>*

Alors que le matin s’éveillait sur la guerre  
il passa son veston, il sortit, et mourut ;  
les verrous baillaient grand que la bombe a rompus ;  
il tomba où il avait aimé sur la pierre  
du pavé à la trame funèbre, éventrée.  
Dites aux rues broyées qu’il a stoppé un astre  
et qu’ont fleuri du cratère de ses orbites  
l’œil vernal et le feu, quand les clés jaillissaient  
hors des verrous tintants. Ne fouillez plus, cherchant  
son cœur de chaînes grises. L’ambulance céleste  
ressoudant la plaie appât attend que sur sa cage  
sonne la pelle. Tenez loin du chariot commun  
ses os : le matin vole aux ailes de son âge  
et cent échassiers sont au gant droit du soleil.

---

permet ni de le supposer, ni de l’infirmier.

<sup>963</sup> Cité par Walford DAVIES et Ralph MAUD, dans Dylan THOMAS, *Collected Poems*, p.244.

<sup>964</sup> THOMAS, Dylan. *Deaths and Entrances* (1946), dans *Collected Poems, 1934-1953*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1988, p.112 (traduction personnelle).

Dans une lettre<sup>965</sup> de début 1941 à son ami Vernon Watkins, un traducteur et poète, de qui D. Thomas recevait volontiers les avis poétiques, une première version comporte quelques modifications : le passage du huitain au sextet est marqué par une ligne de blancs – et Dylan Thomas emploie le mot « sextet » –, au vers 11 « spades » est au pluriel et « Through ruin » remplace « Assembling », sans que le poète en soit heureux – il précise avoir initialement écrit « All day », ce qui témoigne de sa conception élastique du mètre.

Dans une autre lettre<sup>966</sup>, datée de 1948, il évoque la lecture lors d'une émission radiophonique du Home Service, la radio nationale aux antennes rassemblées sous ce nom durant la guerre ; cette lecture inscrit alors ce sonnet dans l'usage patriotique de la forme, rapidement lue et susceptible d'être comprise par un public raisonnablement attentif.

Le traitement que Thomas applique au sonnet témoigne d'un rapport complexe à la forme : il semble le commencer par un quatrain embrassé classique, avant d'abandonner la rime au moment où le schéma d'un premier quatrain devrait se clore : c'est justement à la fin du quatrième vers qu'intervient le premier dérèglement syntaxique, puisque la phrase s'achève à la fin du vers suivant. Tout le centre du poème voit d'approximatives allitérations (« floor / fire », « sun / rang / wound ») remplacer la rime, avant que deux rimes reconnaissables ne refassent surface à la fin du sonnet (« cage / age » et, si l'accent régional le permet, « heart / cart ») ; la première ponctuation forte apparaît à la fin du cinquième vers, causant un déséquilibre au sein du huitain. Mais toute prétention à l'ordre n'est pas abandonnée : les assonances dessinent un schéma strophique à peu près autonome ABBCB'C'B''C'' qui, avec réserves, définit malgré tout le huitain ; dans celui-ci, à chaque vers correspond une unité syntaxique cohérente, ce qui renforce considérablement la structure du huitain ; enfin, avec un point à la fin du vers 12, la syntaxe permet clairement de distinguer des tercets.

Néanmoins, le dernier mot du poème apparaît déconnecté de tout schéma rimique (« wound » avec lequel il pourrait assoner est à trois vers d'écart, et des terminaisons en -ing ont encore brouillé le schéma sonore de leur rime interne). Le retour à l'ordre n'est pas total, loin de là, et la transcendance qui attend le vieil homme n'apparaît que sous forme d'allégories qui ne semblent guère concerner le centenaire : le matin vole sur son âge en une image peu explicite, et les échassiers à la droite du soleil ne semblent liés à l'homme que par

---

<sup>965</sup> THOMAS, Dylan. *Letters to Vernon Watkins* (1957). Westport, Greenwood, 1982, p.108.

<sup>966</sup> Dylan THOMAS, *Letters to Vernon Watkins*, p.137.

la référence à l'aube. *A contrario*, la dernière évocation de l'homme est celle de ses os sans vie, et tout hypothétique avenir ne semble dépendre que de la parole humaine : c'est à l'auditeur-trice ou lecteur-trice du poème que s'adresse le poète, liant la circonstance publique et le lien privé que suppose la lecture de poésie.

Dans ce poème, Dylan Thomas met en scène un monde où la mort n'a guère de sens que celui que les vivants parviennent à lui attribuer, pour eux-mêmes plutôt que pour tout hypothétique substrat humain *post-mortem*. La forme, ramassée comme le *sonetto monoblocco* de Caproni, donne à entendre cette déprise de tout sens intrinsèque, et l'écart du dernier mot assonant, « hand », de « wound » qui pourrait lui être lié, : c'est en cherchant la structure du sonnet comme on cherche un sens à la mort du centenaire que l'on peut attribuer *a posteriori* et de l'extérieur une forme, non de cohérence ou de signification, mais de dynamique, au poème comme au parcours du tué – et le poème nous avertit de ne pas chercher le cœur de l'homme lui-même, une fois sa mort advenue. Bien entendu, le point final de ces dynamiques, comme souvent chez Dylan Thomas, est le mur du trépas, ou du silence – mais, comme chez Caproni, la lucidité face au désordre et à l'absurdité du monde soumis au règne de la mort, sont les conditions nécessaires pour l'affronter. Ce sonnet de Thomas se distingue cependant de ceux de Caproni, ou des quatorzains monoblocs d'Emmanuel, par son accessibilité stylistique : l'inventivité des images va de pair avec un niveau de langue moyen, qui les rend aisées à comprendre, loin de la densité lyrique de l'Italien ou du mode majeur du Français.

Dans son ensemble, la forme-sonnet semble d'ailleurs moins chamboulée ici que dans la séquence de 1934-1935, « Altarwise by Owl-Light », qui représente l'un des exemples les plus frappants de sonnets modernistes et que Walford Davies et Ralph Maud considèrent<sup>967</sup> comme le point culminant, et la conclusion, de sa première manière : ici, les images sont globalement plus aisément compréhensibles, l'accord mètre-syntaxe plus harmonieux, et ce sonnet de circonstances se tient à mi-chemin des sonnets engagés et d'une méditation poétique sur la mort canalisée par la forme.

L'absence de verve polémique, le réinvestissement tragique de *topoi* classiques – tels celui de l'Aurore aux doigts de rose, devenu ici le matin se réveillant sur la guerre, ou du monde à l'envers (la « street on its back ») – ainsi que le parcours poétique de son auteur,

---

<sup>967</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems*, pp210-212.



objecteur de conscience, et chez qui la forme<sup>968</sup> sert plus à magnifier l'inéluctable mortalité humaine qu'à en suggérer compensation ou dépassement, incitent néanmoins à comparer ce sonnet plutôt à ceux de Caproni – densité des images en moins – qu'à ceux composés dans l'espoir de lutter contre la guerre au travers de la forme.

Sans doute faut-il voir dans la relative simplicité du texte, et son respect général de la forme, l'influence de la contrainte du poème de circonstances, et peut-être l'espoir, chez un Dylan Thomas qui se trouve alors dans le plus grand dénuement et a passé les années de guerre à démarcher les éditeurs britanniques afin qu'ils lui prêtent ou donnent de quoi vivre, de profiter de l'esprit patriotique ambiant pour toucher un large public, et donc quelques subsides supplémentaires.

Il est difficile de suggérer univoquement qu'il s'agisse d'une réussite ou non, d'un rebours à l'égard des expériences précédentes sur la forme ou d'un souci du public, thématiqué dans ce sonnet qui se veut une réflexion sur la lecture de faits divers, sans tomber dans une alternative caricaturale entre conception surréaliste de la forme dite fixe comme trahison de l'idéal de liberté d'une part, ou d'autre part le dogme brechtien d'efficacité de l'art, deux positions qui ne s'appliquent guère au Dylan Thomas des années de guerre. L'aspect fortement nuancé de ce poème de circonstances, qui s'assume comme tel et contient une réflexion sur la lecture d'informations circonstanciées, suffit à montrer que Dylan Thomas s'intéresse autant à la forme pour son efficacité publique, durant ces années de privations liées à la guerre, que pour son adaptation à ses obsessions personnelles.

Dans une perspective lyrique plus traditionnelle, George Barker, l'un de ses principaux rivaux dans la scène moderniste britannique des années 1930, traite le sujet de la mortalité humaine en temps de guerre, de manière à y associer un travail sur la forme du sonnet.

XVIII

XVIII

*And now there is nothing left to celebrate  
But the individual death in a ditch or a plane  
Like a cock o'the north in a hurricane*

Et maintenant que rien ne reste à célébrer  
Qu'un cas-par-cas de mort dans un trou, un cockpit,  
Comme un pinson du Nord perdu dans la tempête

---

<sup>968</sup> Que ce soit dans « Where once the waters of your face », « And death shall have no dominion » ou « Do not go gentle into that good night », pour citer trois poèmes tirés de trois recueils différents, où les effets de répétition et de retour ont pour fonction de scander la valeur de la vie périssable des humains.

*Out of the bogus glory and the synthetic hate,  
The welter of nations and the speeches, O step down  
You corpse in the gold and blue, out of a cloud,  
My dragonfly, step down into your own:  
The ditch and the dislocated wings and the cold  
Kiss of the not to be monumental stone.*

Hors de la fausse gloire et feinte inimitié,  
Le fatras des nations et les mots, descends ô  
Toi cadavre dans l'or et l'azur, hors des cieux,  
Ma libellule, en toi-même descends jusqu'au  
Fossé, à l'aile disloquée et au baiser  
Froid des monuments que nul ne dressera haut.

*This is the only dignity left, the single  
Death without purpose and without understanding  
Like birds boys drop with catapults. Not comprehending  
Denudes us of the personal aim and angle,  
And so we are perfect sacrifice to nothing.*

C'est la seule dignité qui reste. Seulement  
La mort – ni sens ni intelligibilité,  
Comme des oisillons jetés par des enfants.  
Ne rien saisir dénude notre identité :  
Nous voilà un parfait sacrifice au néant.<sup>969</sup>

Le dérèglement de la forme est léger, ici, mais significatif : l'extension du huitain à neuf vers est liée à l'artificialité du monde en guerre, saisi par « the bogus glory and the synthetic hate », et permet d'ajouter à la première strophe l'image de la pierre monumentale, symbole de gloire impossible pour lui dans ce que Malaparte nomme, dans sa préface révisée à *Il Sole è cieco*, une « guerra senza beaux gestes, senza declamazioni, senza retorica. Finalmente, ahimè, una guerra senza vittoria. »<sup>970</sup>. La réflexion sur la mort, qui n'est perçue qu'au cas-par-cas, au sein des massacres immenses de la Seconde Guerre mondiale, permet de trouver une résolution ; un tel resserrement peut se lire comme une perspective individualiste moderniste poussée à l'extrême.

Bien évidemment, la réduction de la deuxième strophe à un quintil s'avère alors lourde de sens également : si l'on accepte l'hypothèse (cf introduction) du passage au sizain comme lieu possible d'un chemin vers la transcendance, aussi contrariée fut-elle, alors c'est cette dynamique qui se trouve amputée d'une composante, au prix d'un déséquilibre numérique fort – puisque c'est en partie dû aux rapports numériques entre huitain et sizain que s'esquisse cette interprétation formelle.

Et effectivement, c'est sur un constat de dénuement que s'ouvre cette strophe réduite : dans la dynamique argumentative de la séquence, non seulement le resserrement

---

<sup>969</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, p.17 (traduction personnelle).

<sup>970</sup> MALAPARTE, Curzio. *Il Sole è cieco* (1948). Rome, Aria d'Italia, 1957, p.x (« guerre sans beaux gestes, sans déclaration, sans rhétorique. Enfin, hélas, une guerre sans victoire », traduction Georges PIROUÉ, *Le Soleil est aveugle*, p.14). On pourrait discuter la validité de cette affirmation au sein d'*Il Sole è cieco* même, où Malaparte donne à voir des variantes de courage ainsi qu'une solidarité entre alpins, même à l'égard des prisonniers français, qui correspond à une redéfinition du beau geste : celui-ci n'est plus consubstantiel aux modalités de la guerre, dominée par l'artillerie et surtout les conditions élémentaires extrêmes – pour attaquer la Savoie, les Italiens franchissent un glacier en pleine tempête – mais la beauté du geste relève du choix individuel contre ces mêmes conditions, en une réflexion existentialiste sur la volonté de l'homme face au désespoir inhérent à sa condition moderne.

de la perspective sur l'individu permet d'analyser la mort, mais celle-ci, toute négative qu'elle soit, demeure le but objectif de toute vie prise dans la guerre. La dynamique réduite du sonnet se confond avec la téléologie humaine proposée par un Barker singulièrement pessimiste, car il ne demeure ni sens (au v.11), ni gloire – ou même simple souvenir, puisque le vers 9 précise qu'aucun monument ne sera élevé en l'honneur des défunts – ni dignité. C'est ce qu'implique la comparaison, bizarre mais féconde, d'oiseaux avec lesquels des enfants se bombarderaient à l'aide de catapultes ou de frondes, rend absurde le trajet dans l'air de ces créatures destinées au vol mais qui se trouvent détournées vers leur fin par des humains cruels ; l'image constitue une dégradation de celle du pinson du Nord pris dans un grandiose ouragan au v.3, et il est notable qu'Emmanuel aussi voie, dans le sixième des sonnets du *Poète fou*, dans la palombe abattue par un chasseur un symbole de la vie brisée par la guerre et de la mortalité de l'homme.

Barker, qui en dépit de son catholicisme idiosyncratique ne croit pas dans la résolution heureuse emmanuelienne, ajoute une dégradation supplémentaire à cette image : la proximité de « birds » et « drop », dans ce début monosyllabique de vers, fait songer aux bien peu glorieuses « bird drops », les fientes, très loin de l'imagerie de la colombe qui traverse tous les « Pacific Sonnets ».

Le bouleversement typographique en 9+5 doit alors se comprendre ainsi : le huitain enflé représente les causes de morts, accrues par la guerre, dont le poète se rend compte qu'elles ne sont en fait pas sujets de la célébration évoquée au premier vers, qui amènent au quintil resserré comme le poète incite à le faire sur soi-même, dans la prise de conscience lucide de la mort comme unique conclusion aux destins humains.

#### IV – 2.2. Vacillements du « je » lyrique

Cette prise de conscience de la fragilité d'un destin humain auquel le secours de la transcendance autant que des conventions sociales semble refusé amène à un vacillement du « je » lyrique, contaminé par le trouble du monde, et qui ne peut s'appuyer sur les conceptions pré-existantes du rôle du poète.

Chez Auden, ainsi, le sonnet constitue moins une réflexion sur le travail poétique en tant que fabrication minutieuse d'un objet ouvrages – on a vu avec quelle désinvolture il emploie la forme – qu'une forte opposition aux conceptions antérieures du lyrisme. Dans *Another Time*, composé entre Londres et Bruxelles après son retour de Chine, et paru en 1940 après son départ aux États-Unis d'Amérique, le poète anglais utilise en effet particulièrement le sonnet pour attaquer le lyrisme en tant que force motrice de la création.

Quatre sonnets y semblent traiter en particulier de l'inspiration poétique : deux où le créateur est nommé, deux où il demeure désigné par sa fonction. La première paire est tout d'abord constituée de « A. E. Housman » où l'auteur de la « Letter to Lord Byron » attaque la part malsaine et hypocrite du lyrisme en poésie, et de « Rimbaud », figure s'il en est de lyrisme exacerbé – jusqu'à en devenir cryptique, et à ce que les lecteurs confondent sa vie et son œuvre ; il convient d'ailleurs de noter que dans *Journey to a War*, Auden et Isherwood avaient soigneusement pris soin de dissocier la trivialité du voyage, de la réflexion poétique associée. Et effectivement, si le père d'*Une Saison en Enfer* est initialement présenté comme celui qui, dans le froid, se défait de la rhétorique, cela n'est qu'aux premiers vers :

*Rimbaud*

*The nights, the railway-arches, the bad sky,  
His horrible companions did not know it;  
But in that child the rhetorician's lie  
Burst like a pipe: the cold had made a poet.*

*Drinks bought him by his weak and lyric friend  
His senses systematically deranged,  
To all accustomed nonsense put an end;  
Till from his lyre and weakness was estranged.*

*Verse was a special illness of the ear;*

Rimbaud

Les nuits, les ponts ferroviaires, le ciel bas,  
Ses horribles compagnons les ignoraient,  
Mais dans cet enfant le mensonge du rhéteur  
Explosa comme un tuyau : un poète sortit du froid.

Les boissons que son ami faible et lyrique lui payait  
Dérégèrent systématiquement ses sens,  
Et mirent fin à l'habituelle absurdité  
Jusqu'à ce que de sa lyre et sa faiblesse il ne soit plus familier

Le vers était une maladie propre à l'oreille ;

*Integrity was not enough; that seemed  
The hell of childhood: he must try again.*

L'intégrité ne suffisait pas, tout cela semblait  
L'enfer de l'enfance : il fallait tout recommencer.

*Now, galloping through Africa, he dreamed  
Of a new self, the son, the engineer,  
His truth acceptable to lying men.*

Maintenant, galopant à travers l'Afrique, il rêvait  
D'être un homme nouveau : le fils, l'ingénieur,  
Sa vérité acceptable aux hommes mensongers.<sup>971</sup>

De la même manière, la mort de Yeats survient dans « the dead of winter », dans « In Memory of W.B. Yeats » où est épinglée la prétention orphique du poète lyrique à changer le monde par son art : « Poetry makes nothing happen »<sup>972</sup>. Ici, de manière comparable, le lyrisme incarné par son ami – Verlaine sans doute, autre figure de poète lyrique ayant poussé l'outrance égotiste à l'extrême – associé par le jeu de la coordination à une faiblesse (« his weak and lyric friend ») finit par détourner le poète, accablé par le « dérèglement de *tous les sens* » dont Rimbaud faisait mention dans sa lettre à Paul Demeny,<sup>973</sup> de son art même.

Dans le sizain final, assez logiquement, Auden s'intéresse à la figure de Rimbaud après son abandon de la poésie – rejet marqué par la *volta* : une fois encore le sonnet permet une de construction dans la progressivité *via* une opposition formelle. En y dépeignant un Rimbaud aventurier en Afrique et rêvant à une forme de reconnaissance, d'acceptation par la société, Auden constitue son sonnet en une parabole ambiguë : en se lançant dans les entreprises coloniales des pays chauds, Rimbaud a-t-il trahi son idéal de poète lucide, né au mépris de la rhétorique dans le froid évoqué au premier quatrain, mais retombé dans les leurrex sociaux des « lying men » sur lesquels le sonnet se conclut, ou bien au contraire a-t-il poursuivi sur la voie du lyrisme autodestructeur au deuxième quatrain, poursuivi jusqu'au tarissement de sa voix mais toujours en quête d'une vérité plus forte et toujours plus personnelle, ce qui pourrait être le sens du dernier vers, « His truth acceptable to lying men » ? Quoiqu'il en soit, le lyrisme semble une impasse dans les deux cas, ce qui est confirmé, dans « In Time of War », par le sonnet VII « He was their servant », qui attaque frontalement la notion antique du *vates*, poète inspiré, aveugle mais ouvert à la dimension divine.

La première moitié de la séquence compose ainsi une galerie de portraits d'humains confrontés à leur condition mortelle ; le septième est un poète inspiré, que fuit l'inspiration :

---

<sup>971</sup> AUDEN, Wystan Hughes. *Another Time* (1940). Londres, Faber & Faber, 2007, p. 19 (traduction personnelle).

<sup>972</sup> W.H. AUDEN, *Another Time*, p. 98 (« la poésie ne fait rien advenir », traduction personnelle).

<sup>973</sup> « Lettre à Georges Izambard » (mai 1871); dans RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris, Garnier Flammarion, 1989, p.138.

*He was their servant – some say he was blind –  
And moved among their faces and their things;  
Their feeling gathered in him like a wind  
And sang: they cried – It is a God that sings –*

*And worshipped him and set him up apart,  
And made him vain, till he mistook for song  
The little tremors of his mind and heart  
At each domestic wrong.*

*Songs came no more: he had to make them.  
With what precision was each strophe planned.  
He hugged his sorrow like a plot of land,*

*And walked like an assassin through the town,  
And looked at men and did not like them,  
But trembled if one passed him with a frown.*

Il était leur serviteur – aveugle, disaient certaines gens –  
Et il évoluait parmi leurs visages et leurs affaires ;  
Leur sentiment s'enfla au-dedans de lui, comme un vent,  
Et chanta : « C'est un Dieu qui chante » – voilà ce qu'ils crièrent

Et ils l'adorèrent et le mirent à part, porté aux nues,  
Et ils le rendirent vain, au point qu'il prit pour une musique  
Les frémissements de son esprit et de son cœur émus  
Devant chacun des petits torts domestiques

Les chants ne lui vinrent plus : il lui fallut les faire.  
Chaque strophe fut l'objet d'un travail harassant ;  
Il serrait son chagrin contre lui, comme une parcelle de terre,

Et tel un assassin, il arpentait les rues de la ville,  
Il regardait les hommes, les trouvait déplaisants,  
Mais tremblait si l'un d'eux, en le croisant, fronçait le sourcil.<sup>974</sup>

Ici, la dynamique du sonnet représente l'inverse d'une montée vers la transcendance, ou tout du moins l'inspiration, perçue comme telle. La volta amène la chute au sens spirituel : en devenant centré sur elle-même, la figure du poète perd sa capacité à absorber le « feeling » des « they » qui l'entourent – il s'agit au sens large de l'humanité, et en particulier des puissants, dans cette partie de la séquence qui montre des humains pris dans des relations de pouvoir ; la simple caractérisation du poète en tant que « servant » indique son statut effectif. Une fois son moi poétique, membrane souple destinée à absorber les perceptions d'autrui, rigidifié par l'égo, par le lyrisme autocentré sur les « little tremors of his mind and heart » suscités par des tracasseries domestiques, le poète devient simple artisan, qui ne chante plus, mais doit faire. Plutôt que de mener à l'immortalité poétique, le sonnet ramène le poète à sa condition mortelle, et le passage à l'impair devient l'inverse de la valeur pythagoricienne – ou chrétienne, dans le cas du 7 qui est le numéro de ce sonnet – d'infini qui lui est attribué ; plutôt que d'exalter le « je » lyrique dans les tourments, le sonnet le définit comme mesquin – ce qui s'accorde avec la poétique d'Auden, qui refuse le plus possible la mise en avant du « je » lyrique et mesquin, pour donner à voir des « he » de l'altérité.

Le second diptyque d'*Another Time* relatif à la création artistique et au lyrisme prolonge cette conception de l'artiste en artisan : il s'agit des sonnets consacrés à deux figures

<sup>974</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.265 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.273).

de créateurs, « The Novelist » et « The Composer », anonymes contrairement à Rimbaud et Housman, composés durant l'hiver 1938 et publiés simultanément au printemps 1939. Celui-ci met en valeur la magie de la composition musicale, tandis que celui-là met au contraire en avant la pénibilité du labeur du romancier, ce qui rejoint le rejet d'un lyrisme inspiré propre à l'*ethos* poétique audenesque. À vrai dire, la réflexion sur le travail du romancier peut être lue, plus généralement, comme une méditation sur le rapport aux formes, ou tout du moins aux procédures formatives, présentes durant la création : ainsi, dès le premier vers, le poète, en contrepoint au romancier, apparaît prisonnier de ses dispositions, de sa propre personne : « *Encased in talent like a uniform* » et le premier quatrain entier insiste bien sur la caractère fatalement biographique d'une œuvre poétique, jaugée, voire confondue avec son auteur – selon que celui-ci, comme Rimbaud, « die so young », ou comme Verlaine, « live for years alone », et effectivement, leur poésie a respectivement plus à voir avec la fugacité de la vision et la langueur du souvenir, thèmes qui caractérisent leur *ethos* poétique. À l'opposé, le romancier, lui, est présenté dès le vers 5 comme celui qui doit apprendre en permanence.

Si le sonnet doit être compris au premier degré, alors du premier quatrain évoquant, dans une forme fixe, la rigidité de l'artiste-artisan, finit par émaner une tension universalisante ; toutefois, cela aboutirait à une autocritique du poète, ou tout du moins de son statut, ce qui reviendrait à miner la parole par laquelle ce discours a été émis. De plus, ainsi qu'il a déjà été étudié précédemment, Auden semble épingle certains types de poètes, et non tous ; dès lors, il devient douteux que la condamnation soit univoque : cette pose prétendument auto-dépréciative ne participe-t-elle pas du rapport ambigu à la rébellion analysée par F. Buell ? Ce dernier a précisément mis au jour chez Auden « an internal tension between rebellious stance and tacit or overt appeal for general readership approval and participation », <sup>975</sup> un comportement aisément transposable à l'usage du sonnet, forme codifiée au sein de laquelle une pose provocatrice est adoptée puisque l'artisanat littéraire et le patient respect des méthodes y deviennent synonyme d'émancipation. Cette position n'est pas incohérente, mais elle surprend. Pascal Aquien a analysé en profondeur cette représentation du poète en artisan dans l'œuvre d'Auden, qu'il appelle « Homo Faber » <sup>976</sup> ; il

---

<sup>975</sup> BUELL, Frederick. *W. H. Auden as a Social Poet*. Ithaca, Cornell University Press, 1973, p. 5 (« une tension interne entre une pose de rébellion, et un appel tacite ou ouvert à l'approbation du lectorat en général, et à sa participation, traduction personnelle »).

<sup>976</sup> AQUIEN, Pascal. *W. H. Auden, de l'Eden perdu au jardin des mots*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 246.

est indéniable, et séduisant, qu'une tension puissante éloigne la poétique audenesque du lyrisme au premier degré en vogue jusqu'aux modernistes. D'ailleurs, l'apologie de l'ennui ressemble trop à un éloge paradoxal, dans la grande tradition humaniste du second degré sérieux, pour paraître pleinement convaincant.

En même temps qu'il compose ces sonnets, Auden se tourne d'ailleurs vers la poésie légère, dès la deuxième partie d'*Another time*, « *Lighter Verse* », et dans son projet d'anthologie, parue en 1938, *The Oxford Book of the Light Verse* : ce genre, peu considéré en France, et dont l'humour apparemment absurde s'avère parfois plus porteur de signification que bien des textes didactiques, a de manière bien compréhensible attiré un poète peu à l'aise avec la solennité du travail littéraire. Auden, qui y inclut des formes plus populaires, comme la ballade traditionnelle ou le limerick, s'y révèle intéressé par la capacité des formes dites fixes à toucher un large lectorat.

Revenant à « *The Novelist* », cette position discursive si souvent biseauté d'Auden se retrouve donc possiblement dans ce texte qui, sous une apparence de respect des contraintes, finit par jouer à les transgresser : en effet, dans ce poème fourmillant d'ambiguïtés, la construction même est teintée d'irrévérence.

*The Novelist*

Le romancier

*Encased in talent like a uniform  
The rank of every poet is well known;  
They can amaze us like a thunderstorm,  
Or die so young, or live for years alone.*

Enveloppé de talent comme d'un uniforme,  
Chaque poète a son grade bien connu :  
Ils peuvent nous abasourdir comme une tempête,  
Ou périr si jeunes, ou vivre des années solitaires.

*They can dash forward like hussars: but he  
Must struggle out of his boyish gift and learn  
How to be plain and awkward, how to be  
One after whom none think it worth to turn.*

Ils peuvent charger comme des hussards ; mais lui  
doit s'extirper de son don puénil, et apprendre  
comment être quelconque et gêné, comment être  
l'un de ceux que personne ne croit digne de suivre.

*For, to achieve his lightest wish, he must  
Become the whole of boredom, subject to  
Vulgar complaints like love, among the Just*

Car, pour atteindre son but le plus anodin, il doit  
Devenir l'incarnation de l'ennui, sujet à  
Des plaintes vulgaires tel l'amour, et parmi les Justes

*Be just, among the Filthy filthy too,  
And in his own weak person, if he can,  
Must suffer dully all the wrongs of Man.*

être juste, parmi les Abjects abject aussi,  
Et dans sa seule et faible personne, s'il peut,  
Doit dûment souffrir tous les torts de l'Homme.<sup>977</sup>

<sup>977</sup> W. H. AUDEN, *Another Time*, p. 34 (traduction personnelle).



Si les quatrains sont parfaitement rimés, les deux contre-rejets et l'enjambement présents dans le deuxième quatrain y brouillent la régularité du vers et la présence sonore de la rime, tandis que le sizain en EFE FGG est présenté sous la forme de deux tercets continentaux, alors que schéma rimique et syntaxe semblent dissocier le distique final, à la manière élisabéthaine ; de plus, il n'y a pas de vraie *volta*, le sizain développant le vers 8 plutôt que s'y opposant, tandis que le réel changement de perspective, entre poète et romancier, intervient dans le cours même du vers 5, qui amorce donc le dérèglement de la mécanique du sonnet – dérèglement cohérent, si l'on considère qu'il s'agit ici *in fine* d'un éloge en creux de la désinvolture, implicite jusque dans une louange prétendue de l'ennui comme moteur de la création littéraire. L'ironie de cette absence de *volta* est renforcée par la présence, au moment où on l'attendrait, du verbe « turn »... justement employé pour signifier que se tourner vers le romancier n'en vaut pas la peine.

À cette dégradation s'ajoute le vacillement de la personne de l'écrivain-*faber*, à qui le poète prescrit le mimétisme (« among the Just / be just, among the Filthy filthy too ») dans un désordre sonore – l'enjambement et la répétition – d'où émane le distique final, à l'élisabéthaine, qui ne lui attribue que le pire de la dimension christique : la volatilité morale de la personne devient porosité extrême à la douleur de l'humanité, sans prétendre à quelque rédemption – mais simplement à atteindre son but le plus anodin.

S'opposant autant aux attentes patriotiques qu'aux termes attendus du lyrisme, Auden remplace ainsi à tous égards la péripiétie biographique par l'ennui et l'observation ; la forte présence du « je » par sa sensibilité et sa porosité ; le premier degré par le second ; l'emphase par une posture de neutralité et d'objectivité, qu'Auden mine en même temps qu'il les promeut, en les rendant très peu désirables.

Ces qualités, qui s'inscrivent dans la continuité du thème, récurrent dans le recueil – Auden passe le début de l'hiver à Bruxelles, à laquelle il consacre le sonnet « Winter in Brussels » – du froid qui dépouille de toute prétention orphique, incarnent l'opposé du lyrisme associé depuis Pétrarque ou Cavalcanti au sonnet ; les sonnets fondateurs de la poésie lyrique occidentale moderne, de Pétrarque à Shakespeare, étant par ailleurs souvent composés de variations topiques, il est cohérent que, chez Auden, le processus d'examen lucide des conventions – composante pré-romantique du lyrisme – se conjugue avec le vacillement de la subjectivité écrivante – composante post-romantique du lyrisme.

Dans ses « Pacific Sonnets », à l'inverse, George Barker passe par le prisme quasi-systématique du « moi » pour dépeindre la situation apocalyptique mondiale – choix d'autant plus paradoxal qu'il n'est guère impliqué personnellement dans les tourments qui ravagent l'Europe et l'Asie. Le « je » poétique y présente pourtant une vacillation d'un autre ordre.

Le quatrième sonnet de cette séquence qui ouvre son recueil de 1944 associe l'accord entre forme et cosmologie renversées – au sens propre, car le sonnet aussi est visuellement sens-dessus-dessous – puisque le poème se clôt sur les tourments qui affligent l'Europe, « lost to the Messerschmitt's domination » : durant ses quatre mois de résidence au Japon, George Barker voit en effet se dérouler une guerre que gagnent les Nazis, avec la prise du Danemark et de la Norvège en avril 1940, suivie de l'offensive allemande sur les Pays-Bas, la Belgique et la France au début du mois de mai.

IV

*When was it last O woman at my shoulder  
With a wing and a spray of myrtle, a pencil and  
The mystery of the world in your right-hand,  
I heard the word and felt the wing shudder,  
The leaf of myrtle speak with the tongue of love,  
How long ago, how many months am I older?*

*O then and like a pearl in the beak of the dove  
Poised on the breath of peace but about to fall,  
Hung the precarious star that now I have  
Turned halfway under me, but it is still  
Foul with the dead, the proud. No, not here  
The pigeon has reassumed its natural dominion  
Lately so lost to the Messerschmitt's domination  
On the terrible continent: no less here than there.*

IV

Quand pour la dernière fois ô femme dans mon dos  
Et ton aile et ton rameau de myrte et ta plume et  
Le mystère du monde dans ta main déposé,  
Ai-je senti trembler ton aile, entendu tes mots  
Toi prophétesse d'amour auréolée de myrte,  
Combien de temps sur moi, combien de mois ont passé ?

Ô comme alors la perle de la paix reconduite  
Par le bec du ramier, posée au bord de son souffle  
Étroit, scintillait la précaire météorite  
qu'aujourd'hui j'ai enfouie pour moitié sous  
moi, dans la pestilence des braves. Non, l'empire  
de nos destins n'est pas revenu à la colombe  
récemment noyée sous les Messerschmitts et leurs bombes  
Sur le continent terrible – au loin non plus qu'ici.<sup>978</sup>

Cette perspective s'avère à la fois éloignée et intérieure : les « Pacific Sonnets » sont marqués d'eurocentrisme. À l'inverse d'Auden, Barker y passe tout à fait sous silence le rôle du Japon en Chine ; quoiqu'il n'ait pu ignorer le climat politique nippon, il a dû y attacher bien peu d'importance, tant d'après R. Fraser<sup>979</sup> il semble le découvrir en arrivant. L'unique souci politique qui habite ces sonnets écrits dans un Japon en guerre est celui du conflit en Europe.

<sup>978</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, p.18.

<sup>979</sup> Robert FRASER, *The Chameleon Poet*, pp126; 142-143.

Deux remarques sont nécessaires, au sujet de cette conscience politique très partielle de Barker, pour ne pas dire complètement myope à l'échelle mondiale qui aurait pu être la sienne : la première est qu'elle n'est pas étonnante chez un poète qui, rendant hommage à Auden dans un numéro spécial de *New Verse* en 1937, louait sa poésie mais précisait en éprouver un malaise d'ordre poétique :

*behind or through the poetry I discern a clumsy interrogatory finger  
questioning me about my matriculation certificate, my antecedents  
and my annual income.*<sup>980</sup>

Ce doigt accusateur peut être lu comme celui que pointe Auden, poète anti-orphique et de sympathies socialistes, sur le présumé d'autonomie lyrique qui vole en éclats durant la Seconde Guerre mondiale, où tous les présumés occidentaux relatifs à l'individu, déjà entamés par le conflit précédent, finissent de s'avérer nuls.

Barker se situe donc à l'opposé d'Auden, sur le spectre lyrique ; pourtant, le « je » vacille également dans les « Pacific Sonnets », en proie à l'exil, et à la vision de l'embrasement de l'Europe : là où Auden tire de l'activité chinoise la leçon d'une nécessaire – et imparfaite, voire impossible – solidarité, chez Barker le « je » lyrique se perçoit isolé. Ici, ce sonnet s'ouvre sur l'inspiration tarie : la « woman » idéalisée a une aile et un rameau d'olivier, ce qui la rapproche de la Muse autant que du messager divin chrétien, ange ou colombe – motif développé par le sonnet. L'absence de cette femme inspiratrice, qui fait résonner les mots et frémir son aile, correspond à la fois au vide intérieur du poète déserté de mots et au tourment d'un monde dédaignant la paix. La forme du sonnet inversé traduit ce monde sens dessus dessous, où le « je » lyrique microcosmique fait écho au macrocosme : la paix, symbolisée par le rameau d'olivier perdu au début du huitain, est enfouie dans les tréfonds du poète, rendue immonde par les morts : cette image amène directement la domination des Messerschmitts, dont le modèle Bf 109, mis en service durant la Guerre d'Espagne, constitue l'emblème de la modernité et de l'ampleur de la Luftwaffe, qui quelques mois après l'écriture de ce sonnet attaque la Grande-Bretagne, durant l'été 1940.

---

<sup>980</sup> « Twelve comments on Auden », Geoffrey GRIGSON éd., *New Verse*, 1937, cité dans HAFENDEN, John. *W.H. Auden*. Londres, New York, Routledge, 2002, p.268 (« derrière ou à travers la poésie, je distingue un doigt interrogateur, qui me questionne maladroitement à propos de mon certificat d'inscription, de mes antécédents et de mon revenu annuel », traduction personnelle).

Keith Douglas (1920-1944) emploie ce thème de l'aviation, mais du point de vue de l'aviateur, pour se concentrer non pas sur l'horreur ou la gloire de la guerre (cf III – 1.4. et surtout III – 3.3. pour John Magee), mais sur la possibilité même d'y maintenir un « je » lyrique. Douglas, qui a mis du temps à être reconnu comme l'un des principaux poètes britanniques de la Seconde Guerre mondiale – si son récit *Alamein to Zem-Zem* rencontre un succès réel, sa poésie n'est éditée qu'en 1951 – représente bien cette tendance à l'objectivité d'Auden, conjugée à la réflexion sur l'isolement du « je » de Barker. Toutefois, là où Auden, qui n'a du conflit qu'une connaissance distante en Chine, et qu'un pressentiment en 1939, peut ronger les mots de son ironie acide, et là où Barker, qui n'est littéralement confronté à aucune violence que celle des sentiments et d'une vie de bohème particulièrement mal accueillie en temps de guerre, Douglas, poète-soldat, se trouve confronté à une violence plus grande, et sa poésie prend le parti d'une lucidité désespérée dans le cadre d'une méditation sur la possibilité même de maintenir un « je » au sein de l'horreur.

Le jeune homme, connu aujourd'hui pour sa lucidité froide sur son engagement, a dès 1939 témoigné d'une ferveur patriotique notable, et, c'est tout le principe de son rapport à la guerre, contrarié : enrôlé volontaire à la déclaration de guerre, il doit attendre mi-1940 pour commencer ses classes, mi-1941 pour être envoyé au Caire, où il raconte<sup>981</sup> avoir été chargé de la formation au camouflage – sans que l'état-major ne prévoie jamais d'heures de formation au camouflage effectives : l'impréparation à la guerre ne concerne pas que les armées vaincues, de la France de Gracq à l'Italie de Malaparte. Frustré de cette inaction, Douglas déserte son poste pour rejoindre le front durant la deuxième bataille d'El-Alamein, en octobre et novembre 1942.

Douglas présente en effet rapport paradoxal à l'engagement, nécessaire à la compréhension de son œuvre poétique : se plaisant et excellant à l'entraînement militaire fourni à Oxford tout en étant farouchement antimilitariste, il s'engage alors qu'il ne supporte pas l'autorité – ce dont témoigne sa désertion – et malgré son patriotisme écrit dans *Alamein to Zem-Zem*, récit posthume de sa campagne nord-africaine paru en 1946 :

*But it is exciting and amazing to see thousands of men, very few of whom have much idea why they are fighting, (...) having to kill and to be killed, and yet at intervals moved by a feeling of comradeship with the men who kill them and whom they kill, because they are enduring and experiencing the same things. It is tremendously illogical – to read*

---

<sup>981</sup> DOUGLAS, Keith. *Alamein to Zem-Zem* (1946). [sans lieu], Pickle Partners, 2015 pp5-10.

*about it cannot convey the impression of having walked through the looking-glass which touches a man entering battle.*<sup>982</sup>

L'idée de la guerre comme expérience extrême de l'humain, que suggèrent ce passage autant que son parcours biographique, se retrouve dans son triptyque de sonnets – le troisième poème comptant quinze vers, ce qui a son importance – « Landscape with Figures », dont l'éditeur des *Complete Poems* Desmond Graham suppose qu'il est composé entre avril et septembre 1943, comme le soldat, blessé à El-Alamein, est soigné en Palestine :

*Landscapes with Figures I*

*Perched on a great fall of air  
a pilot or angel looking down  
on some eccentric chart, the plain  
dotted with useless furniture,  
discerns crouching on the sand vehicles  
squashed dead or still entire, stunned  
like beetles: scattered wingcases and  
legs, heads, appear when the dust settles.  
But you who like Thomas come  
to poke fingers in the wounds  
find monuments, and metal posies:  
on each disordered tomb  
the steel is torn into fronds  
by the lunatic explosive.*<sup>983</sup>

Paysage avec figures I

Perché sur une grande chute d'air  
un pilote ou ange se penche sur  
quelque carte excentrique : la plaine est  
parsemée de meubles mis au rebut,  
aplatis sur le sable on voit des véhicules  
écrasés ou encore entiers, inertes  
tels des insectes : partout des débris d'aile et  
de têtes, jambes, paraissent quand tombe  
la poussière. Et toi qui viens tel Thomas  
toucher du doigt les blessures, tu vois  
des monuments, des fleurs des champs d'acier :  
sur chaque tombe chaotique,  
pousse une palme en métal déchiré,  
tordu par les explosifs lunatiques.

Ce sonnet présente un champ de bataille après que celle-ci ait eu lieu, vu depuis les airs : les morceaux de cadavres ou les épaves mécaniques exposés au soleil sont fragmentés, et la seule interface humaine ne parvient à y voir, au vers 11, que des monuments ou des pâquerettes d'acier, ne créant aucune connexion empathique avec les victimes de la guerre. En effet, Keith Douglas s'empare ici du motif de l'aviateur posant un regard détaché sur le monde, et le pousse jusqu'à son paroxysme logique, qui est absolument insoutenable : dans une guerre de bombardements, les pilotes ou artilleurs embarqués sont coupés à ce point de leur cible que celles-ci ne peuvent susciter nul sentiment humain chez le soldat de l'aviation ; la mécanique à l'œuvre dans le totalitarisme que décrivent Hannah Arendt dans

<sup>982</sup> Keith DOUGLAS, *Alamein to Zem-Zem*, p.6 (« il est étonnant, enthousiasmant de voir des milliers d'hommes, dont très peu savent précisément pourquoi ils se battent, (...) qui sont là pour tuer et se faire tuer, ressentir pourtant périodiquement de la camaraderie pour ceux qui les tuent et qu'ils tuent, parce qu'ils subissent et font l'expérience des mêmes choses. C'est terriblement illogique, et l'écriture ne suffit pas à transmettre ce qu'éprouve un homme à son arrivée sur le champ de bataille, son impression d'être passé de l'autre côté du miroir », traduction France CAMUS-PICHON, *El Alamein – Zem-Zem*, Paris, Quai Voltaire, 1990, p.10).

<sup>983</sup> DOUGLAS, Keith. *Complete Poems*. Oxford, Oxford University Press, 1979, p.103.

*Eichmann in Jerusalem* ou Zygmunt Bauman dans *Modernity and the Holocaust*, et plus récemment et plus précisément Sönke Neitzel à partir des enregistrements de milliers de soldats allemands, trouve une partie de son équivalent allié – Dresde ou Hiroshima – dans la déshumanisation que Douglas donne ici<sup>984</sup> à voir.

Cette déshumanisation est intrinsèquement liée à la nature du « je » lyrique dans ce poème : absent des huit premiers vers, il laisse la place à une troisième personne impersonnelle, d'un pilote ou d'un ange, comme si l'humanité était à peine présente dans ce regard surplombant. La mise sur le même plan de ces deux figures célestes rappelle en effet autant l'optimisme de « Zone », où Apollinaire compare les ascensions des premiers aviateurs à celles des anges et du Christ, que la terreur d'un ange exterminateur de l'Apocalypse – et dans une Seconde Guerre mondiale marquée par la *Blitzkrieg* et l'utilisation massive de l'aviation, un chasseur ou surtout un bombardier apportent la mort en masse.

La forme ordonne le passage à une deuxième phase du rapport au « moi » : quoique le poème soit composé d'une seule strophe, les allitérations en ABB'A'CDD'C'EFGE'F'G', le point à la fin du v.8 et la conjonction au début du v.9 délimitent clairement un huitain et un sizain, à la *volta* desquels paraît le « you ». Cet allocutaire, qui fait inévitablement songer au « tu » apollinarien, implique certes un « I » locuteur tacite ; néanmoins, ce « you » est placée ici sous le signe de l'échec, puisque comparé à Thomas qui dans l'évangile de Jean doute de la vérité de la Résurrection ; ici, plutôt que de toucher du doigt la plaie de l'humain comme l'apôtre touche celle du Christ, le « you » se limite à voir sans comprendre, et là où le huitain dépeint des cadavres, lui ne perçoit qu'un paysage : ce « landscape » terriblement euphémistique donnant son titre à la séquence.

Il n'est pas innocent que le poème n'arrive pas à formuler un « je » humain et empathique, dès lors que le point de vue qui l'habite est celui d'une créature à mi-chemin de la mort : soit ange, donc créature non-humaine, soit pilote, qui de toute façon domine « a great fall of air », où le terme « fall » sert à désigner une cascade, c'est-à-dire une chute, et contient l'idée du crash : littéralement, l'observateur céleste est perché sur sa chute à venir, c'est-à-dire que son regard sans empathie est celui que l'on porte depuis le seuil de la mort.

La disparition du « je » lyrique correspond à la froide vision d'un monde où la guerre anéantit toute humanité, y compris l'héroïsme ; à travers la figure de Thomas, Douglas

---

<sup>984</sup> C'est probablement la même année que Douglas compose un poème intitulé « How to Kill », qui traite de la facilité à tuer de loin : « How easy it is to make a ghost », dans Keith DOUGLAS, *Complete Poems*, p.112.

met en place l'échec du témoignage par un hypothétique « je » lyrique à même d'envisager la guerre, qui s'avère impossible à atteindre. La forme du sonnet lui sert ici à articuler ce vacillement de l'identité lyrique, autant qu'à tenter d'exprimer, au moyen d'un sonnet d'où toute rime nette est absente, la vacuité poétique de cet univers réduit dès le vers 3 à une carte plutôt qu'à un territoire.

L'incompréhension d'un homme à la perception limitée face au chaos de la guerre, un thème littéraire omniprésent dans la modernité européenne depuis les fameuses pages de *La Chartreuse de Parme* présentant Fabrice del Dongo à Waterloo, et infusé diversement dans la littérature britannique à travers les romans de Ford Maddox Ford, se retrouve dans ces sonnets où l'absence d'empathie constitue l'un des enjeux majeurs du déplacement de perspective. Douglas s'inscrit volontairement dans cette lignée, en connaisseur de la littérature – étudiée à l'université – et de la langue française qu'il est : sa correspondance témoigne qu'en 1943, année probable<sup>985</sup> de la composition, ou tout du moins de l'envoi à son éditeur Tambimuttu, des « Landscape with Figures », il écrit « My French is ungrammatical but fluent »<sup>986</sup>, cite<sup>987</sup> Aragon dans le texte et, dans « The Little Red Mouth »<sup>988</sup>, une nouvelle envoyée en 1944 à différents journaux anglophones, le narrateur lit Eustache Deschamps dans une anthologie de la poésie française.

Il est ainsi indiscutable que Douglas inscrive sa poésie en lien avec les poètes anciens autant que modernes, tant il théorise la position de poète combattant en lien avec la tradition des *War Poets* de la Première Guerre mondiale, tradition dont il se demande en 1943 pourquoi elle n'est pas renouvelée durant la Seconde, associant la poésie et l'expérience biographique des souffrances de la guerre, ainsi que Caillois le note à propos de la poésie de la Résistance Française (cf I – 1.3.) :

*Why are there no poets like Owen and Sassoon who lived with the fighting troops and wrote of their experiences while they were enduring them?*<sup>989</sup>

Il est de plus important de noter que dans les premières lignes d'*Alamein to Zem-Zem*, Keith Douglas prévient qu'en dépit de la dureté des combats, il conserve une lucidité

---

<sup>985</sup> DOUGLAS, Keith. *A Prose Miscellany*. Manchester, Carcanet, 1985, p.124.

<sup>986</sup> Keith DOUGLAS, *A Prose Miscellany*, p.121

<sup>987</sup> Keith DOUGLAS, *A Prose Miscellany*, pp134-135.

<sup>988</sup> Keith DOUGLAS, « The Little Red Mouth », 1943, dans Keith DOUGLAS, *A Prose Miscellany*, pp139-141.

<sup>989</sup> DOUGLAS, Keith. *The Letters*. Manchester, Carcanet, 2000, p.352.

intellectuelle extrême, non seulement sur sa position poétique, mais également sur son engagement physique, qu'il conçoit comme d'un point de vue extérieur, ce qui incite à relier cette dépersonnalisation à l'œuvre dans le sonnet à une expérience psychologique éprouvée dans sa biographie :

*I observed these battles partly as an exhibition – that is to say That I went through them a little like a visitor from the country going to a great show, or like a child in a factory (...). When I could order my thoughts I looked for more significant things than appearances; I still looked – I cannot avoid it – for something decorative, poetic or dramatic.*<sup>990</sup>

La métaphore du spectacle qu'il emploie ici correspond au deuxième sonnet :

*Landscapes with Figures II*

Paysage avec figures II

*On sand and scrub the dead men wriggle  
in their dowdy clothes. They are mimes  
who express silence and futile aims  
enacting this prone and motionless struggle  
at a queer angle to the scenery  
crawling on the boards of the stage like walls  
deaf to the one who opens his mouth and calls  
silently. The décor is terrible tracery  
of iron. The eye and mouth of each figure  
bear the cosmetic blood and hectic  
colours death has the only list of.  
A yard more, and my little finger  
could trace the maquillage of these stony actors.  
I am the figure writhing on the backcloth.*

Sur le sable et parmi les arbustes les morts  
gigotent dans leurs tenues démodées. Ces mimes  
jouent face à terre et sans bouger; leur lutte exprime  
en silence leurs objectifs futiles, qui décore  
le théâtre d'opérations d'un aspect si  
étrange: ils rampent sur les planches comme au mur  
aveugle à celui d'entre eux qui pousse un cri  
muet. Le tableau est une atroce nervure  
de fer. Chaque figure a sur l'œil et la bouche  
un fard de sang, et les frénétiques couleurs  
dont la mort seule entièrement connaît la loi.  
Il ne faudrait qu'un mètre pour que mon doigt touche  
le maquillage de ces acteurs faits de pierre.  
La figure en toile de fond, tordue, c'est moi.<sup>991</sup>

Quoiqu'il continue de déréaliser la guerre au moyen de l'allégorie du théâtre, ce sonnet s'inscrit de manière positive dans la dynamique de la séquence. Ce n'est pas tant que l'humanité des combattants et des victimes y soit reconnue – seule l'horreur de leur situation l'est, pas leur individualité – que l'inclusion du « je » poétique dans ce tableau qui représente un pas en avant dans la prise de conscience de la nature réelle de la guerre.

<sup>990</sup> Keith DOUGLAS, *Alamein to Zem-Zem*, p.5 (« J'ai regardé ces batailles un peu comme on regarde les tableaux d'une exposition ; je veux dire que je les ai traversées comme un visiteur de la campagne assiste à un grand spectacle, ou comme un enfant visite une usine. (...) Lorsque j'ai pu mettre de l'ordre dans mes pensées, j'ai essayé de m'attacher au sens plus qu'aux apparences tout en continuant à chercher, car je suis incorrigible, le côté décoratif, poétique ou dramatique. », traduction France CAMUS-PICHON, p.9).

<sup>991</sup> Keith DOUGLAS, *Complete Poems*, p.103 (traduction personnelle ; le sonnet de Douglas emploie un mètre alterné, tétramètres et pentamètres variés, que la langue française, où les mots contiennent davantage de syllabe, ne m'a pas permis de rendre : je me suis permis d'unifier le tout dans un dodécasyllabe particulièrement irrégulier, qui ne rend toutefois pas hommage au rythme chaotique du poème original).



Comme Roy Fuller dans « September 3rd, 1943 », qui se demande « Does anybody believe in what appears », Douglas dit chercher « more significant things than appearances » ; il est paradoxal que cette progression par le sonnet vers la vérité arrive à une imagerie de théâtre, donc de jeu et d'illusion, mais l'anti-militarisme et le dégoût du jeune homme pour l'artificielle inefficacité de la machinerie militaire d'une part, et la pointe de ce sonnet d'autre part, justifient ce choix.

En effet, « Landscape with Figures II » se conclut sur le constat que, tout isolé que soit le poète – dont il n'est plus certain qu'il ait un regard surplombant : le vers 5 mentionne un « queer angle » qui n'est peut-être que celui d'un regard froid sur les agonisants – il participe du tableau qu'il regarde. Ce n'est toujours pas un rapport d'empathie, puisque mort, douleur et plaintes des survivants, et décor inhumain sont dépeints comme factices ; c'est néanmoins un coup d'arrêt au regard surplombant, puisque le « je » lyrique non seulement apparaît, après la dépersonnalisation sur laquelle s'ouvre la séquence, mais en fin de sonnet s'inclut parmi les « figures » titulaires, qui ne sont donc plus de simples objets de contemplation : « I am the figure writhing in the backcloth ».

Tim Kendall, qui suggère<sup>992</sup> que « writhe » doit évoquer « write », celui qui a pris du recul pour écrire – et un « yard », presque un mètre, sépare le doigt du « je » poétique des corps morts ou agonisants – n'en reconnaît pas moins que la distance, faible, correspond à la similarité entre les corps qui « wriggle » et le poète qui « writhe ».

À y regarder de plus près, cette progression d'un sonnet à l'autre s'avère en fait entravée par l'aspect circulaire du second. En effet, au dernier vers, le « writhe » et « cloth » rappellent « wriggle » et « clothe », dont ils sont respectivement synonyme et source : la proximité lexicale et sémantique correspond à l'absence de progression dans l'atmosphère mortifère de ce théâtre – comme on parle de théâtre des opérations – et est redoublée par l'affaiblissement du système de la rime, notable dans le huitain d'embrassées où il passe d'allitérations à des rimes nettes, mais moins perceptible dans le sizain, où « hectic » et « actors » ne riment pas, se contentant d'une allitération centrale.

Le progressif délitement sonore contraste avec l'arrivée finale du « je », comme pour le miner en son apparition même ; le rejet au début du vers 9 affaiblit le principe de *volta*,

---

<sup>992</sup> KENDALL, Tim. *Modern English War Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 2005, p.178.

et donc de progression du sonnet. Et la notion cruciale de l'empathie du regardant envers le regardé ne s'avère toujours pas résolue : c'est la troisième partie du triptyque qui finit par y remédier.

*Landscapes with Figures III*

*I am the figure burning in hell  
and the figure of the grave priest  
observing everyone who passed  
and that of the lover. I am all  
the aimless pilgrims, the pedants and courtiers  
more easily you believe me a pioneer  
and murdering villain without fear  
without remorse hacking in the throat. Yes  
I am these and I am the craven  
the remorseful the distressed  
penitent: not passing from life to life  
but all these angels and devils are driven  
into my mind like beasts. I am possessed,  
the house whose wall contains the dark strife  
the arguments of hell with heaven.*<sup>993</sup>

Paysage avec figures III

Je suis l'ardente figure du défunt  
damné, la figure du prêtre austère  
observant tous ceux qu'il suit et enterre  
et celle de l'amant. Je suis chacun,  
pèlerins sans but, pédants, courtisans,  
vous me croiriez pionnier facilement  
ou bien affreux meurtrier sans peur sans  
remords tranchant d'un coup sec la gorge. Oui  
je suis eux tous celui qui se flagelle  
en expiation, le couard, le contristé  
– sans pour autant migrer de vie en vie  
mais tous ces anges et diables se mêlent  
en moi bestialement ; je suis hanté,  
la maison où se joue le dur conflit  
des disputes de l'enfer et du ciel.

Dans ce dernier poème, que la nature sonnetique des deux précédents incite à considérer à l'aune de la forme en dépit de ses quinze lignes, Keith Douglas réintroduit bel et bien le « I » lyrique dès l'ouverture du premier vers, mais pour mieux en souligner la volatilité : la première personne ne semble en effet pas désigner explicitement le poète, mais des figures différentes : celles d'un damné et d'un prêtre, d'un-e amant-e (pleurant la « figure burning in hell » initiale ?) ou même d'une foule de pèlerins, dans une énumération évoquant les projections fantasmatiques de « Mauvais sang », dans *Une saison en enfer*.

Ce vacillement à l'extrême du « je » qui ne parvient même plus à demeurer singulier – ce qui semble un tourment, comme l'implique l'assonance « hell / all » – aboutit à une définition de la première personne comme le lieu d'un combat métaphysique entre le bien et le mal, en des termes qui laissent fortement penser que l'auteur de « How to Kill » conçoit ces deux notions à l'aune des sentiments éprouvés par les soldats : couardise, remords, contrition...

Néanmoins, le jugement moral auquel une telle énumération de positions – face au meurtre, peut-on suggérer – ne constitue pas uniquement un retour à l'empathie d'un

<sup>993</sup> Keith DOUGLAS, *Complete Poems*, p.104 (traduction personnelle).

« je » retrouvé. Non seulement ce retour de la première personne est problématique, puisqu'il est collectif et ne parvient pas à fixer une personne donnée, mais sa première incarnation semble par avance déterminer l'issue du jugement, puisque le poème s'ouvre sur l'association entre le « je » et un damné brûlant en enfer.

Loin de constituer une résolution par le haut des crises évoquées aux deux sonnets précédents – de l'absence d'empathie de l'aviateur-tueur, ou plus généralement du rôle du poète-soldat – ce poème conclusif situe le poète sur un plan métaphysique, celui d'un jugement qui semble bien voué à la condamnation, voire à la damnation même eu égard à son premier avatar : le retour d'une forme d'empathie n'est pas tant celle éprouvée pour les victimes, que pour les tueurs travaillés de contrition ou de remords, ou pour le prêtre qui a vu passer devant lui des âmes auxquelles le double-sens du verbe « to pass », qui en anglais veut dire « passer » autant que « trépasser », confère un rôle de témoin de la mort très proche de celui de l'aviateur impassible du premier sonnet ; à nouveau, c'est comme s'il n'y avait pas vraiment de progression, comme dans la structure du second.

Tim Kendall a analysé<sup>994</sup> cette position du « je » poétique douglassien à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts, en démontrant que la guerre était le lieu où ceux-ci tendaient à se confondre, tant dans l'œuvre poétique – dans « Adams » ou dans « Dead Men » – que dans les remarques faites de son vivant à d'autres soldats. Ce « je » poétique qui, tuant un ennemi dans « How to Kill », se dit « How easy it is to make a ghost »<sup>995</sup> appelle à devenir lui-même fantôme ; il n'est pas secondaire de relever que Douglas, engagé volontaire et désireux de voir l'épreuve du feu – l'épreuve de la mort – finit par la rencontrer, trois jours après le débarquement de Normandie, sous la forme d'un tir de mortier dans le village au nom significatif de Saint-Pierre.

Ce vacillement extrême du « moi » se prolonge donc du plan physique au plan métaphysique : l'incapacité à établir un « je » lyrique à même de dire la réalité de la guerre se transforme en un « je » omniprésent – à la manière de Barker – mais déréalisé par sa pluralité et son glissement vers l'allégorie, dans laquelle il devient à son tour le théâtre d'une guerre spirituelle, à laquelle le travail sur la forme-sonnet donne un tour chaotique.

En effet, la forme n'est pas seulement gonflée d'un vers, mais on peut y discerner une inversion : son schéma rimique, en intégrant les allitérations approximatives, serait d'un

---

<sup>994</sup> Tim KENDALL, *Modern English War Poetry*, pp.179-181.

<sup>995</sup> Keith DOUGLAS, *Complete Poems*, p.112.

ensemble 7+8 [ABB'A'CC'C'DED'FED'FE], c'est-à-dire qu'il faudrait le lire comme un sonnet renversé et augmenté d'un vers au sizain.

Le travail de distorsion formel effectué par Douglas est donc conséquent, mais cohérent, dans ce sonnet où le verdict – « burning in hell » – précède le jugement moral et métaphysique final ; la forme du sonnet est modifiée afin que son désordre corresponde au désordre spirituel, voire ontologique, qui se joue dans le « je » lyrique vacillant, qui passe de l'absence à la dilatation extrême.

C'est également ce mouvement, sinon de disparition, du moins d'effacement, du poète lyrique que l'on trouve dans les sonnets de *Le Poète fou*, où Pierre Emmanuel fait confluer la folie de Hölderlin, qui sert de fil rouge au recueil, et une méditation au sujet de l'empire de la mort sur le monde, thème exacerbé par la situation dans laquelle il compose la séquence, lié – de loin – à la Résistance du Vercors et des réseaux lyonnais, et rejoignant le Comité National des Écrivains sur l'invitation d'Aragon.

L'un des seuls poèmes du recueil qui soit typographiquement identifiable comme un sonnet sans pour autant être rigoureusement rimé, le quinzième, joue ainsi de l'effacement du « je » lyrique, réduit à un « œil » sans corporéité ni sentiments, et qui enregistre la mortalité de toute vie. Les premiers mots du sonnet « Ellipse amère ! » peuvent en effet se référer à la fois à la forme de l'œil et à la chute d'un oiseau abattu, liant regard sur le monde mortel et réflexion sur la mort, à la manière du titre « L'homme fatal » de Jouve, l'un des maîtres d'Emmanuel.

Comme dans certains poèmes de Jouve également, le sonnet ne contient pas, ou peu, de rimes, ce qui semble associer désordre sonore et absurdité de la vie terrestre :

## XV

*Ellipse amère ! l'œil cerne un monde désert  
un fleuve noir, trois arbres qui s'étirent  
cruels, sur l'oubli vaste et qui va s'estompant  
aux limbes où le ciel n'est que le gris de l'âme*

*Mots, tel s'abat l'oiseau plombé par le chasseur  
(sa chute éventre un lit de roseaux sur la berge)  
sitôt lâchés, sitôt tués... Craque et se rompt  
un bois mort de mutisme et de veines : ô fronde*

*Hasard divin d'un cri visant la Mort ! En vain.  
La pierre, un corps moelleux l'amortit. Lui se cherche  
entre tant de cailloux le lapidant, un cœur.*

*Un cœur ? un trou plutôt dans le silence. Songe  
aux larmes du dégel, lentes, à la mésange  
qui crible de douceur ton épaule, ô veilleur...<sup>996</sup>*

Comme chez Keith Douglas, le poème se présente comme un simple enregistrement d'un monde sans âme – au premier quatrain, qui l'associe aux « limbes » – où la vie ailée choit pour mourir, abattue par l'action humaine – « l'oiseau plombé par le chasseur », ici – qui prend un tour allégorique.

En effet, la référence au « lit de roseaux (...) sur la berge » détruit par la chute de l'oiseau tué, figure d'innocence (voire de pacte avec la divinité, dans une perspective biblique de colombe de Noé, ou dans une perspective picturale d'annonciation), évoque le berceau de Moïse dans les roseaux, et l'espoir d'une sortie d'Égypte s'en trouverait alors annihilé. Surtout, la formule « sitôt lâchés, sitôt tués » interpelle : le pluriel permet soit d'y voir une généralisation à la condition humaine, voire à toute vie qui n'advient que pour cesser, soit de revenir au dernier antécédent pluriel, « Mots », bizarrement apposé au début du deuxième quatrain. Cette apposition ne semble pas liée à quelque éléments du premier quatrain – un sentiment renforcé par la majuscule, même si, par probable respect des séparations strophiques du sonnet, Emmanuel entame chaque strophe ainsi, y compris lorsqu'un enjambement est très probable, comme entre second quatrain et tercet, « ô fronde, // Hasard divin d'un cri » – et doit donc plutôt informer le second, dans lequel l'oiseau apparaît dès lors comme une parabole introduite par un « tel » à valeur comparative plutôt que consécutive (pour « ainsi »), comme le suggère pourtant la postposition du sujet.

Un niveau d'interprétation allégorique semble donc fortement probable, et déplacerait la réflexion sur la mortalité du plan organique au plan verbal, ce qui s'inscrit dans la lignée de la dépersonnalisation à l'œuvre dans ce sonnet, ainsi que dans la forme de la protestation contre la mort, à la *volta*, qui est celle d'un « cri », c'est-à-dire d'une oralisation.

Cette révolte par les mots demeure « en vain », deux syllabes qui anéantissent la valeur positive de l'adjectif bi-syllabique « divin » qualifiant le « hasard » que complémente le

---

<sup>996</sup> EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p.387.

« cri » ; la crise dans ce sonnet semble donc être moins le scandale de la mort, que l'impossibilité ou l'inanité des mots luttant contre celle-ci.

Ce pessimisme thématique d'Emmanuel – présent jusqu'aux titres de nombreux recueils des années de guerre : outre *Le Poète fou*, où la parole est entravée autant que magnifiée par la folie, les *Élégies* de 1940 imposent une tonalité sombre aux années de guerre, *Le Tombeau d'Orphée* lie en 1941 l'échec à ressusciter Eurydice et celui à enchanter les Ménades, *Sodome* évoque la chute comme *Babel* le fera en 1951 – a été analysé<sup>997</sup> par Anne-Sophie Andreu à l'aune d'une autonomie et d'une revendication mortifères du poète orphique, dont Hölderlin est l'une des figures, qui cherchant à imposer sa propre religion hermétique usurpe à la fois la légitimité chrétienne et la nécessité de se tendre vers autrui. Il est également possible de lire cette ambiguïté de l'orphisme comme l'un des germes de la crise biographique qu'il connaîtra au début des années 1950, qu'A.-S. Andreu attribue<sup>998</sup> entre autres à son divorce, son désenchantement d'avec le Bloc de l'Est, sa marginalisation au sein des milieux littéraires, sa culpabilité à usurper des symboles chrétiens ainsi qu'à ne pas en inventer lui-même...

Quoiqu'il en soit – la poésie des années de guerre d'Emmanuel étant foisonnante, et souvent cryptique – le sonnet se trouve ici déstructuré, d'un point de vue de rimes et même de syntaxe, de manière à rendre compte d'un monde travaillé par l'absurde – même si, comme toujours chez Emmanuel, la forme implique une possibilité de rédemption à la fin, avec la mention de la « mésange » qui rétablit et l'oiseau et le chant, contient en lui la promesse d'un dialogue avec la divinité – puisque ce nom peut s'entendre « mais ange » – et compile d'un point de vue sonore les deux mots situés à la fin du vers précédent, « silence » et « songe », comme pour suggérer la trace d'une rime encore possible. Emmanuel fournit ainsi un exemple de la modernité de la rime – et, partant, du sonnet, dont il conserve les apparences – qui selon Henri Meschonnic n'y est pas détruite ou oubliée, dans la vraie poésie, mais « co-extensive au langage tout entier »<sup>999</sup> du poète, disséminée de manière à ce que l'effort poétique informe effectivement tout le vers, plutôt que sa borne finale.

---

<sup>997</sup> ANDREU, Anne-Sophie. *Pierre Emmanuel*. Paris, les Editions du Cerf, 2003, chapitre « L'impasse orphique ou la parole déchirée », pp193-210.

<sup>998</sup> Anne-Sophie ANDREU, *Pierre Emmanuel*, pp208-210.

<sup>999</sup> Henri MESCHONNIC, « La rime et la vie », dans *La Rime et la vie* (1989). Paris, Gallimard, 2006, pp256-257.

Les *Élégies*, parues en 1940, témoignent déjà d'un travail comparable à celui des sonnets que l'on peut appeler comme Caproni monoblocs, situés à la fin du *Poète fou* : la série « Sur un mort inconnu », qui fait se rencontrer Crucifixion, Soldat inconnu de la Première Guerre mondiale, figure d'Orphée et imaginaire médiéval, contient de nombreux poèmes de quatorze vers peu ou non-rimés. Le premier d'entre eux, « La Sainte Lance », met sur le même plan le martyre de Jésus et celui du « dur pays », dont il est difficile de déterminer s'il s'agit de la France dans une perspective politique et historique, ou du monde terrestre dans une vision théologique :

*La Sainte Lance*

*Sur toi je pleure dur pays sur toi j'aiguise  
la lance qui criera le cœur du crucifié.  
Meule du temps brûlante d'astres tu t'effrites  
sous le métal – et cependant toujours huilée  
de pleurs la pierre est reformée de nouveaux astres  
secrétés par les yeux stériles du passé.  
Ô moi maudit je suis la seule meule sans ombre  
qui acère l'azur. Christ sent le pénétrer  
le fer (c'est la Beauté). Puis rien qu'une absurde Ombre  
de piques enfonçant la haine jusqu'au sein  
des mers : quel dieu vermeil sur les fluides murailles  
quel chant le plus torride au cœur simple des dieux  
quel sang crevant de part en part les nobles cieux  
immensité aiguë qui transperce mes larmes.<sup>1000</sup>*

Ici, la complainte (« Sur toi je pleure ») et la compacité, l'abrasivité de la forme (« dur pays) se rencontrent dès le premier vers ; l'enjeu est à la fois métaphysique, dans sa dimension christique annoncée par le titre, et nationaliste, avec la mention du « dur pays », qui, quelle que soit sa dimension spirituelle, ne peut manquer d'évoquer les rigueurs du conflit mondial lorsqu'il paraît dans le contexte de l'Occupation – et le sonnet est repris dans *Memento des vivants* en 1944, au moment de la bataille des maquis du Vercors.

La forme condensée permet d'aboutir à une acceptation de la souffrance, qui dans une imagerie chrétienne est intimement liée au salut de l'âme : le « fer » déchirant la chair du Christ est assimilée à « la Beauté », et le dernier vers, très ambigu, associe la douleur à un dépassement des « larmes » et à une « immensité » qui paraît céleste, puisque le « sang » transperce « de part en part les nobles cieux », ce qui en dépit de l'apparente mise à mal de

---

<sup>1000</sup> Pierre EMMANUEL, *Le Poète fou*, dans *Œuvres poétiques complètes*, pp16-17.

la divinité – et encore est-ce sous la forme des « cieux », et non du Ciel – correspond à la nature du supplice du Fils, qui éprouvant dans son corps la douleur humaine en devient divin.

Il faut noter qu'Emmanuel, après les *Élégies* où tous les poèmes de quatorze vers sont ainsi non, ou peu rimés, et condensés de manière à ne pas suggérer visuellement le sonnet, revient dans les recueils suivant à une alternance entre des sonnets nettement reconnaissables, et des poèmes de quatorze vers ayant à voir avec le sonnet : on trouve de telles alternances dans *Le Poète fou* (1944), où Emmanuel commence à adopter cette alternance, dans *La Liberté guide nos pas* (1945), ou dans *Tristesse ô ma patrie*, paru en 1946 et rassemblant des poèmes écrits durant la guerre.

Sans doute l'irruption progressive de variantes plus classiques – rimées et aux strophes espacées – de la forme correspond-elle à une forme d'optimisme revenue à mesure que s'égrènent les défaites allemandes : *Le Poète fou* paraît en août 1944, un an et demi après la bataille de Stalingrad, et durant sa composition et sa relecture, Emmanuel, peu à peu engagé dans la Résistance, a pu voir le débarquement de Sicile en juillet 1943, suivi de la remontée alliée jusqu'à la Romagne en septembre 1944, celui de Normandie en juin 1944 et celui de Provence – avec la montée en puissance des FFI, en force à Dieulefit où il réside, la Bataille de Montélimar d'août 1944 amenant les combats, et la perspective de victoire, dans la Drôme, à trente kilomètres de Dieulefit. Sans doute faut-il lier, chez un Pierre Emmanuel dont on a vu qu'il associait forme du sonnet et résolution salvatrice de l'eschatologie chrétienne, retour de l'espoir militaire et retour à un sonnet harmonieux après l'usage de la condensation et de l'absence de rime dans le sonnet.

Giorgio Caproni, lui, semble opérer un cheminement inverse, en allant plus profondément encore dans la direction du ramassement et de la déstructuration sonore du sonnet, qu'à l'inverse d'Emmanuel, qui à partir du *Poète fou* joue sur la dualité « régularité / irrégularité », le poète italien théorise en tant que forme nouvelle, renovatrice et singulière tout en étant toujours sonnet (cf III – 3.1.).

Ce mouvement inverse correspond à la nature de la résolution, qui diffère chez ces deux poètes : si le sonnet est un lieu de résolution à la souffrance, Emmanuel le conçoit comme un cheminement vers le salut, donc une résolution *de* la souffrance. Caproni, au contraire, met en exergue la dissociation entre le monde et la vie qu'opère la mort, au moyen de ces brutales coupures métriques. Cet effet permet d'isoler des mots marquants, comme



dans le rejet violemment superbe et lourd de sens sur lequel s'ouvrent les « Sonetti dell'Anniversario » :

*Poco più su d'adolescenza ahi mite  
fidanzata così completamente  
morta.*

À peine sortie de l'adolescence, hélas, douce  
fiancée si complètement  
morte.<sup>1001</sup>

Que ce soit à l'écrit ou à l'oral, pour peu que le lecteur marque une légère pause en fin de vers et que l'auditeur remarque l'assonance atone « mite » / « completamente », le rejet isole l'adjectif en lui conférant une charge particulière, renforcée par sa place au début du sonnet inaugural. La morte devient l'un des mots programmatiques de la séquence grâce à la métrique qui disjoint la syntaxe comme pour imiter la disjonction qu'est le deuil.

Raffaella Scarpa a suggéré<sup>1002</sup> que la métrique capronienne, que l'enjambement délivrerait du risque d'une syntaxe artificielle et asservissante, devient dans les sonnets de Caproni le lieu d'une re-sémantisation du mot, comme une porte de sortie à cette impasse nominaliste à laquelle Caproni aboutit dès les « Sonetti dell'Anniversario ». Au contraire, il semble ici que le mot, que le vers dissocie de l'unité syntaxique à laquelle il appartient, se trouve mis à l'écart en même temps qu'en valeur par le jeu de la forme ; si ce mot est « *morta* », le rejet métrique devient imitation visuelle et rythmique du rejet hors de la vie qu'est la mort. La beauté terrible de ce rejet fait songer à la méditation d'Emmanuel, chez qui la mortalité humaine est représentée par le « fer (c'est la Beauté) » pénétrant le flanc de Jésus, mais pour un effet inverse, moins de rejet hors du vers précédent que pour son incision dans un corps étranger, le vers suivant.

Caproni emploie le même procédé de manière légèrement moins frappante au premier sonnet d'« I lamenti », déploration composée durant son engagement dans les troupes de partisans de la Vallée de la Trebbia :

I

I

*Ahi i nomi per l'eterno abbandonati  
sui sassi. Quale voce, quale cuore  
è negli empiti lunghi – nei velati  
soprassalti dei cani? Dalle gole  
deserte, sugli spalti dilavati  
dagli anni, un soffio tronca le parole*

Hélas, les noms abandonnés pour l'éternité  
sur les rochers. Quelle voix, quel cœur  
y a-t-il dans les longs emportements, dans les sursauts  
voilés des chiens ? Des bouches  
désertes, sur les gradins délavés  
par les ans, un souffle ampute les paroles

<sup>1001</sup> CAPRONI, Giorgio. *Cronistoria* (1943), dans *Poesie, 1932-1986*, p.97 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.115).

<sup>1002</sup> SCARPA, Raffaella. *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*. Alessandria, dell'Orso, 2004, p.99.

morte – sono nel sangue gli ululati  
miti che cercano invano un amore  
fra le pietre dei monti. E questo è il lutto  
dei figli? E chi si salverà dal vento  
muto sui morti – da tanto distrutto  
pianto, mentre nel petto lo sgomento  
della vita più insorge?... Unico frutto,  
oh i nomi senza palpito – oh il lamento.

mortes – il y a dans le sang les doux  
hurlements qui cherchent en vain un amour  
parmi les pierres des monts. Et c'est donc cela,  
le deuil des enfants ? Et qui se sauvera du vent  
muet sur les morts – de pleurs tellement  
détruits, tandis que dans la poitrine s'insurge davantage  
l'épouvante de vivre ?... Unique fruit,  
oh les noms dont le cœur ne bat plus – oh la plainte.<sup>1003</sup>

Le sonnet monobloc épouse ici les caractéristiques du paysage compact des « pierres des monts » – le terme de bloc évoque la pierre – parcouru par un vent aveugle, qui correspond aux enjambements d'un sens qui ne se soucie plus des bornes et des codes du sonnet. La minéralité du monde, dans un paysage de montagne et sous un ciel muet, comme cadre et allégorie d'une vie humaine désormais dépourvue de sens, est un thème qui traverse bien *Il Sole è cieco*, ensemble de chroniques de guerre devenu roman composite et revendiqué par son auteur, Curzio Malaparte, comme reportage et autobiographie autant que récit de l'invasion grand-guignolesque et cruelle de la Haute-Savoie par les détachements alpins, à la fois réticents et loyaux à Mussolini : étrange coïncidence, chez ces auteurs italiens que tout – leur âge, leur engagement politique, leur esthétique – sépare, que ce constat similaire d'une Seconde Guerre mondiale comme « guerra senza speranza, sotto il sole impassibile, indifferente, sotto un sole cieco alle sofferenze degli uomini ». <sup>1004</sup>

L'on sait que Caproni a combattu dans cette armée des Alpes à laquelle Malaparte consacre *Il Sole è cieco* ; chez lui, comme dans ce roman où s'imisce un doute constant quant au pouvoir de la parole<sup>1005</sup> alors que les soldats italiens ou français sont abandonnés dans la tourmente alpine, ce ne sont pas tant les hommes que leurs noms qui sont « abbandonati / sui sassi ». Revenant en 1988 sur les sonnets d'« I lamenti », Caproni déclare ainsi que le traumatisme véritable des années de guerre « questo trauma provato vedendo i cadaveri dei miei compagni partigiani. »<sup>1006</sup>, ne provient pas d'avoir risqué sa vie, mais d'avoir vu les corps de compagnons morts.

<sup>1003</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.121 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.139).

<sup>1004</sup> MALAPARTE, Curzio. *Il Sole è cieco* (1941 ; 1947), dans *Malaparte*, t.5, 1940-1941. Florence, Ponte alle Grazie, p.520 (« guerre sans espoir, sous le soleil impassible, indifférent, sous le soleil aveugle aux souffrances humaines », traduction personnelle).

<sup>1005</sup> voir Georges PIROUÉ, « Avertissement du traducteur », dans MALAPARTE, Curzio. *Le Soleil est aveugle* (1958), Paris, Folio, 1987, p.10.

<sup>1006</sup> Giorgio CAPRONI, *Era così bello parlare*, p.164.

On retrouve cette préoccupation du Malaparte de 1940 dans ce premier sonnet consacré aux partisans de 1944, où c'est la parole entière qui semble atteinte par la désertification qui frappe les rues ensablées du sonnet III (cf IV – 2.1.) : les « bouches » sont « désertes » sur des « gradins délavés » comme les noms sur les rochers, et les « paroles mortes ». Le vent qui balaie la scène, et les trépassés, est présenté par Caproni comme muet, dans une description du monde aride et sourd à la souffrance humaine qui rappelle autant Malaparte que *L'Étranger* : c'est parce que la possibilité d'un lien avec un monde cruel a disparu que le pouvoir des mots s'évanouit, au début d'« I Lamenti ». On relèvera enfin que le motif des rochers, « sassi », sur lesquels les noms – ou l'espoir de leur signification – sont abandonnés et dont la dureté rappelle celle de la dalle funéraire, se trouve comparablement exploité par Dylan Thomas, qui fait s'échouer le centenaire tué à l'aube dans un raid aérien « *where he loved on the burst pavement stone* », « où il avait aimé sur la pierre ». C'est également la continuité du motif des pierres usées, dont on a vu qu'il était possible d'y voir une allégorie des sonnets du passé (cf I – 3.2.) chez Caproni autant qu'une reconstruction chez Emmanuel (cf III – 2.2.) : la pétrification de la parole coïncide bien avec celle de la vie.

Ce n'est pas uniquement face à la douleur et à la mort que le « je » se trouve privé du soutien des mots, mais également face à la pulsion de vie et au désir :

VII

*Le giovinette così nude e umane  
senza maglia sul fiume, con che miti  
membra, presso le pietre acri e l'odore  
stupefatto dell'acqua, aprono inviti  
taciturni nel sangue! Mentre il sole  
scalda le loro dolci reni e l'aria  
ha l'agrezza dei corpi, io in che parole  
fuggo - perché m'è silio a una contraria  
vita, dove quei teneri sudori,  
sciolti da pori vergini, non hanno  
che il respiro d'un nome?... Dagli afrori  
leggeri dei capelli nacque il danno  
che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori  
terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno!*

VII

Les jeunes filles si nues et si humaines  
sans maillot sur le fleuve, avec quels doux  
membres, près des pierres âcres et de l'odeur  
stupéfaite de l'eau, ouvrent-elles dans le sang  
des invitations taciturnes ! Tandis que le soleil  
réchauffe leurs reins suaves et que l'air  
a l'aigreur des corps, moi dans quelles paroles  
suis-en train de fuir – pourquoi m'exilé-je  
dans une vie contraire où ces tendres sueurs,  
libérées par des pores virginaux, n'ont  
que l'haleine d'un nom ?... Des légères odeurs  
âcres des cheveux est né le dommage qu'expie  
à présent mon cœur. Et aux belles moiteurs terrestres,  
voici que j'oppose : oh, des vers ! oh, dommage !<sup>1007</sup>

Les paroles sont ici une fuite, aux vers 7-8 ; ce rapport est accentué par l'enjambement, qui accentue l'effet déceptif du langage. Le discrédit porté sur la poésie

<sup>1007</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.127 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.145).

atteint son paroxysme pathétique à la fin du sonnet, qui oppose explicitement les vers au monde matériel. Il est notable que Caproni lui-même – quarante ans après, certes – ne soit pas certain que cette défiance envers la langue soit uniquement liée à la guerre : prenant comme exemple ce sonnet des jeunes filles, il déclare ainsi, de sa manière ambiguë qui assène pour ensuite miner la force de l’assertion :

*Sempre appunto verso questa sfiducia nella parola, questa non ha però una reale attinenza con la guerra, questa forse è solo la... comunque, dal punto di vista di curiosità critica, è significativa*<sup>1008</sup>

De plus, dans la nouvelle « Il gelo della mattina », écrite en 1946, Caproni suggère que la mort d’Olga, la fiancée inspirant les « Sonnetti dell’Anniversario », est l’événement le plus marquant des années de la Seconde Guerre mondiale :

*Mio Dio. Sono un uomo che dopo, in guerra, ha visto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire. Sono un uomo que dopo, fra tanti indicibili orrori, una mattine di sole asciutto in aprile, su questi demesimi sassi del l’Alta Val Trebbia, ha visto anche gli uomini che venivano accompagnati alla fucilazione tra l’erbe verdissima (d’un verde quasi minerale) e il fiume scintillante di sole, e ha patito per loro. (...) perché mai, moi Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte, in fondo così piccola in un mondo dove milioni d’uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o di pietà, ch’ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga ?*<sup>1009</sup>

On a vu que les « Sonetti dell’anniversario » se trouvaient déjà traversés par cette crise du nom, qui portait encore seulement sur celui de la fiancée morte ; le lien entre les deux séquences de sonnet composées durant la Seconde Guerre mondiale n’est pas tant le contexte, ou l’objet de la déploration, mais bel et bien cette crise du langage, qui annonce

---

<sup>1008</sup> Giorgio CAPRONI, *Era così bello parlare*, p.164 (« Toujours précisément envers cette méfiance à l’égard de la parole : celle-ci n’a pourtant pas de réel rapport avec la guerre, elle est peut-être seulement là... quoiqu’il en soit, d’un point de vue de curiosité critique, elle est significative », traduction personnelle).

<sup>1009</sup> Giorgio CAPRONI, « Il gelo della mattina » (1949), dans *Il Labirinto* (1984). Garzanti, Milan, 1992, p.110 (« Mon Dieu, je suis un homme qui, après, durant la guerre, a vu et souffert des horreurs que jamais bouche ne pourra redire. Je suis un homme qui, après, parmi tant d’horreurs indicibles, par un matin d’avril sec et ensoleillé, sur ces mêmes rochers de la Haute Vallée de la Trébie, a vu des hommes conduits à leur exécution entre l’herbe si verte (d’un vert presque minéral) et le fleuve scintillant de soleil, et qui a souffert pour eux. (...) pourquoi donc, mon Dieu, même après la guerre et les exécutions, ne puis-je oublier le profond et secret sentiment de culpabilité qui avec le temps grandit en moi sans raison quand je repense à la mort s’avançant vers le faible visage d’Olga, près de moi, dans cette chambre – mort au fond si petite dans un monde où des millions d’hommes se sont détruits sans un brin de remords ni de pitié ? », traduction Bernard SIMEONE, dans CAPRONI, Giorgio. *Le gel du matin*. Lagrasse, Verdier, 1985, p.64).

celle dont Blanchot nourrit sa réflexion et qu'il met en scène après-guerre dans *L'Arrêt de mort*, également concerné par le lien entre l'articulation du nom et la mort d'une jeune femme malade. On peut simplement suggérer que, pour Caproni, l'engagement dans la résistance italienne amène une extension du champ des noms perdus, et que le drame intime, non content de s'étendre à toute une partie de la communauté nationale, devient plus sombre, à mesure que celle-ci et que l'action militante même est entièrement perçue à l'aune de cette défiance du langage.

Quel que soit le parcours personnel du poète – qui de toute façon a recours au prisme déformant de la fiction – la séquence de sonnets « I lamenti » lie dans son économie les morts des montagnes qu'il dépeint ailleurs comme ceux des partisans, et cet abandon de leurs noms. Cette crise de la parole, du rapport de signification que Caproni appelle « nominalismo »<sup>1010</sup>, mais qui s'étend au principe même du pouvoir de la poésie, s'exprime de la manière la plus directe au quatrième sonnet de la séquence. Non content de s'abstraire d'un possible contexte de résistance armée, il s'agit de celui qui traite de cette fuite du langage de la manière la plus réflexive, en l'appliquant à celui qui est censé en être le meilleur manieur et veiller sur leur sens réel, le poète :

IV

*Pastore di parole, la tua voce  
che può? Nel cupo colpo d'un portone  
sbattuto, alle tue spalle ora una voce  
ben più dura ha la notte. E cosa oppone  
a quel tonfo il tuo palpito – la foce  
strenua d'esilio? Una viva nazione  
d'errori, insorgerà dalla veloce  
tomba – soffocherà nel petto il nome  
che tu porgi più puro. O sarà il vento  
vacuo dai lastrici – il soffio che forte  
preme in un lontanissimo tormento  
di cani?... Sarà un gemito di porte  
spinte. E nell'impeto chiuso ah l'accento  
ch'urge – la grande stanza nella morte.*

IV

Berger des mots, ta voix, que peut-elle ? Dans le coup obscur d'un portail violemment refermé, à présent derrière toi la nuit a une voix bien plus dure. Et qu'oppose à ce bruit sourd ton battement de cœur – l'estuaire tenace d'exil ? Vivante nation d'erreurs, il se dressera de la rapide tombe – étouffera dans la poitrine le nom que tu offres plus pur. Ou sera-ce le vent vide venu des pavés – le souffle qui pèse fort dans une très lointaine souffrance de chiens ?... Ce sera un gémissement de portes poussées. Et dans l'élan clos hélas l'accent qui presse – la grande pièce dans la mort.<sup>1011</sup>

L'adresse à un « pastore di parole » renvoie non seulement au poète comme gardien des mots, mais inscrit également le poète dans la grande lignée moderne de la poésie italienne : le terme de « pastore » figure dans l'un des poèmes les plus connus de Leopardi, le

<sup>1010</sup> Giorgio CAPRONI, *Era così bello parlare*, p.164.

<sup>1011</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.124 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.142).

« Canto notturno di un poeta errante dell'Asia ». Le poète romantique y développait déjà l'idée d'une impossible réponse du monde à la douleur humaine, et le « je » lyrique s'y présentait en berger empli de préoccupations métaphysiques.

Caproni reprend ce thème pour le transformer subtilement : les deux poèmes se déroulent de nuit, et mettent en question les mots (« Ma tu mortal non sei, / e forse del mio dir poco ti cale », dit le berger léopardien à la lune qui, n'étant pas mortelle, ne se soucie pas des mots des humains), mais là où celui de Leopardi est situé dans l'immensité des plaines asiatiques, celui de Caproni l'est dans un espace citadin et restreint, caractérisé par la fermeture du « portone » au début du sonnet, qui aboutit à une comparaison entre le battement du cœur et les « porte / spinte ».

Cette clôture de l'espace poétique importe tout particulièrement, appliquée au mot « stanza », qui se trouve dans les deux poèmes : là où Leopardi dépeint l'immensité du monde en le caractérisant comme une « stanza / smisurate e superba », une chambre / sans mesure et grandiose », Leopardi transforme le lieu de la vie humaine en « grande stanza nella morte », qui doit amener à réfléchir au double-sens du mot « stanza ». Signifiant chambre autant que strophe, ce nom qualifie d'une certaine manière le cadre poétique du discours du berger-poète : Leopardi lui confère l'ampleur d'un poème long de cent-quarante-trois vers, qui correspond à l'immensité du paysage que contemple le « je » lyrique, quand Caproni le confine dans les bornes du sonnet, qui réunissant et compactant les strophes du sonnet demeure « grande », mais devient marquée par la restriction et la fermeture des portes aux derniers vers. La restriction s'applique également au mètre, mêlé chez Leopardi et adoptant l'endécasyllabe régulier chez Caproni.

Les derniers mots du sonnet constituent ainsi une véritable profession de foi philosophique et formelle. La poésie semble pouvoir seulement exister au sein de la mort, ou de l'idée de mort, omniprésente dans les poèmes des années de guerre ; le double-sens de *stanza* renvoie autant à un espace clos où s'arrête l'élan – ce qui fait songer à la chambre d'agonie d'Olga, où cesse son élan vital – qu'au sonnet, forme close, rendue plus fermée encore par son monolithisme, et recelant une poésie hermétique mais effectivement accentuée de façon pressante par l'idée de mort.

Ici, la forme devient parole depuis la mort ; certains sonnets, comme le neuvième, présentent d'ailleurs un poète dans la montagne comme sur le flanc de la mort. Dans cette

allégorie esquissée la mort serait l'autre versant, et le poète celui qui s'en rapproche, au risque de sa vie – comme Caproni dans les montagnes glaciales durant son engagement partisan.

C'est également le sens de « Notte » qui clôture « Gli anni tedeschi », et fonctionne comme la résolution malheureuse de toute la section « Gli Anni Tedeschi » :

Notte

*Una chitarra chi accorda in un bar  
(in un bar nella nebbia) mentre illune  
transita sulla terra ancora un tram  
verso l'una di notte? Nel barlume  
torbo di quel fanale che si sfa  
col mio cuore fra i platani, ahì l'agrume  
d'unghie che slentano e slargano là  
nel raggelo gli accordi... Dove il fiume  
sciaccia e sullo sterrato che non sa  
né di mare né d'erba alza il sentore  
vuoto dell'acqua, perché in un tremore  
lumescende di vetri la città  
nelle tenebre un soffio sperde, e muore  
tra i lenti accordi quel gelido tram?*

Nuit

Une guitare, qui l'accorde dans un bar  
(dans un bar dans la brume) tandis que sans lune  
transite sur la terre encore un tram  
vers une heure du matin ? Dans la trouble  
lueur de ce réverbère qui se dissout  
avec mon cœur parmi les platanes, hélas l'aigreur  
d'ongles qui desserrent et élargissent là-bas  
dans le gel les accords... Là où bat le fleuve  
et où, sur le chemin de terre qui ne sent  
ni la mer ni l'herbe, il élève le parfum  
vide de l'eau, pourquoi dans un tremblement  
luminescent de vitres la ville  
dans les ténèbres dissipe-t-elle un souffle, et meurt  
entre les lents accords ce tram glacial ?<sup>1012</sup>

Ce sonnet reprend les thèmes d'« Alba », du poète qui, dans un bar empli par les bruits d'un tramway, attend un rendez-vous dont il redoute qu'il soit avec la mort (cf I – 2.3.).

Loin de l'aube de la lucidité crainte, « Notte » ouvre cette fois-ci sur l'obscurité ou le vide, avec le son qui s'éteint au loin d'un tramway allégorique d'une condition humaine inextricable de sa fin, laissant le poète seul face à l'abîme alors que se clôt la séquence.

Chez Barker, ce procédé de l'enjambement au départ du sonnet permet également d'exprimer un vacillement du « je » lyrique :

I

*Between the wall of China and my heart  
O exile is. Remembering the tremendous  
Autumnals of nations threatening to end us all,  
I speak of the things nearest to my heart.  
These space cannot alienate, or time part  
From me: O is it really an end of them,  
The flowering moments that a poem blends  
To Babylonian wreaths around my heart?*

I

Entre la Grande Muraille de Chine et mon cœur  
O l'exil se tient. Me souvenant des gigantesques  
Automnales des nations nous enténébrant tous,  
je parle de ce qui est au plus près de mon cœur.  
Elles aucun espace n'aliène, ou ne sépare  
aucun temps de moi : O cela peut-il être fin  
des moments d'éclosion qu'un poème assemble et fond  
en couronne babylonienne autour de mon cœur ?

<sup>1012</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.124 (traduction J.-Y. MASSON, *L'Œuvre poétique*, p.154).

*The arguments under arches in the rain  
 With lightning in our fists, the summer drives  
 Through the Dorset hills, evening at the baths  
 With echoes exploding like bubbles as we dive  
 Down to quiet worlds: these, if not again  
 To be our happy lives, shall be our happy death.*<sup>1013</sup>

Les disputes sous les arcades pendant la pluie,  
 des gerbes d'éclair à nos poings ; conduire l'été  
 par les collines du Dorset ; les bains, ces soirées  
 où l'écho bouillonnant explosait à nos plongeurs  
 jusqu'en des mondes de paix – si cette joie a fui  
 de nos vies, c'est dans la mort que nous la rejoindrons.

Dès l'entame des « Pacific Sonnets » sur lesquels s'ouvre le recueil *Eros in Dogma*, le rejet de l'apostrophe lyrique « O exile is » condense tout un pan de la poétique de Barker. La conjonction, au sein de la forme du sonnet, d'un « je » lyrique vecteur d'un pathétique exacerbé, d'une rencontre des imageries asiatiques et anglaises, d'une hétérométrie virtuose et de métaphores frappantes – quoiqu'un peu déconcertantes : la grande muraille de Chine ne devrait-elle pas être le moyen par lequel l'exil sépare le cœur du poète du reste du monde, plutôt que l'incarnation de celui-ci ? – se trouve résumée dans ce rejet<sup>1014</sup>.

En effet, non seulement l'arrivée tardive de la proposition principale confère une intensité pathétique forte à l'affirmation, mais son exclusion du premier vers traduit métriquement l'exil qui en est le sujet. L'effet est peu élaboré mais puissant, dont David Daiches écrit dans un article paru après-guerre<sup>1015</sup> qu'il conditionne la suite du poème, résonnant dans des vers plus simples comme « I speak of the thing nearest to my heart ».

Loin de tirer le sonnet du côté d'un néoclassicisme élégiaque, l'apostrophe lyrique même, répétée au vers 6, semble plus parasiter la syntaxe par l'irruption du vocatif. Quant à la répétition de « heart » à la rime, aux vers 1, 4 et 8, elle traduit autant l'hyper-présence du lyrisme pathétique qu'un mouvement circulaire de la pensée de l'exilé, qui ne parvient pas s'extraire de l'intériorité sur laquelle l'exil le contraint à se replier ; la *volta* ne rompt absolument pas cette dynamique, qui développe en fait les souvenirs d'Europe, c'est-à-dire justement « ce qui est au plus près de [s]on cœur ».

<sup>1013</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, p.9 (traduction personnelle; le choix d'un vers de treize syllabes est une interprétation avouée du poème, et plus généralement de la séquence, autant que de la souplesse des enjambements ou de la mesure hétérométrique du sonnet de Barker, où il me semble que se côtoient des pentamètres, iambique régulier (v.1, 7, 8 ou 10) ou avec une clause forte (v.5) ou une syllabe surnuméraire qui le rend bancal (v.6) ainsi que des tétramètres, amphibrachique (v.2 et 3 ou 12 et 14) ou, plus virtuose, alternant un pied double, iambe ou trochée, et un anapeste (v.4)).

<sup>1014</sup> Ce qui rend d'autant plus navrante l'extrême difficulté à le traduire : la solution littérale, « Ô l'exil est », semble assez malheureuse dans sa répétition du son [e], qui ressemblerait à « exilait ». La contrainte métrique, qu'il a paru important de maintenir, empêche de toute façon la sur-translation « se dresse », ou le plus heureux « se trouve ».

<sup>1015</sup> David DAICHES, « The lyricism of George Barker », *Poetry*, volume 69, No. 6, mars 1947, p.343.



Un autre enjambement notable, dans ce sonnet, se trouve aux vers 5-6 : « Or time part / from me ». Barker emploie ici la métrique afin de miner la sémantique : la séparation entre « time part » et « from me » contredit l'assertion selon laquelle le temps ne saurait justement séparer le poète de ce qui lui est le plus cher. L'effet d'éloignement se voit d'ailleurs redoublé par l'allitération en fin de vers « part / heart », dont le statut d'approximation rimique suggère justement l'aliénation entraînée par l'exil, étant donné que l'équivalence sonore imparfaite correspond à une étrangeté à soi-même.

Ainsi que le résume David Daiches<sup>1016</sup>, le choix de Barker n'a pas été de se confronter à la déréliction du monde occidental, comme Auden ou Lewis, mais de s'y identifier, et de faire du « je » lyrique maintenu l'un des symboles de cette chute. Dans les « Pacific Sonnets », il s'agit essentiellement de faire de la forme le lieu où se joue la destruction des conventions, y compris celle – que Barker maintient pourtant paradoxalement – d'un « je » lyrique capable de se concevoir comme saisi indépendamment du monde. Cette préoccupation rejoint directement celle de Keith Douglas, qui peine à impliquer le « je » lyrique dans la guerre, et ne parvient à l'exprimer clairement que dans une perspective métaphysique de confusion entre la vie et la mort, qui lui sert de hors-monde – la séparation s'exprimant à travers l'absence d'empathie pour les morts et les souffrants, là où Barker utilise l'exil comme facteur d'exclusion de la vie, situation où l'empathie est bien présente, mais uniquement à travers le prisme du *Sehnsucht*, aspiration à l'inaccessible – représenté par l'Amérique où le poète cherche à se rendre – autant que nostalgie – représentée par l'Europe qu'il a perdue.

Il ne faut pas négliger toutefois chez Barker une réelle conscience de cette ordalie moderne à maintenir une parole lyrique dans la poésie : plus que les vacillations thématiques du « je » pathétique, c'est dans la forme que cette remise en cause se joue, comme si à défaut d'émerger dans la parole consciente, cette impossibilité minait le sonnet et sa métrique traditionnelles, employés par un des plus brillants poètes de ce qui reste une arrière-garde formelle, si l'on accepte le discours moderniste dominant encore aujourd'hui.

---

<sup>1016</sup> David DAICHES, « The lyricism of George Barker », p.336.

#### IV – 2.3. Le choix du sonnet comme lieu de la parole brouillée ou impossible

Certaines tentatives poétiques dépassent la simple prise de conscience de l'impossible maintien d'une culture occidentale dans ses formes compromises, ou de la thématization ou la formalisation d'un vacillement de l'individu ou du « je » lyrique.

La question même des formes possibles de la littérature à l'aune du carnage, qui commence avec Dada, se trouve renforcée durant la Seconde Guerre mondiale : comment adapter la parole au chaos du monde ? Pour certains poètes, il n'est pas question d'employer le sonnet pour réordonner la tourmente, mais au contraire de la canaliser dans celui-ci. Cela permet d'une part d'en donner à voir l'ampleur inconcevable dans un cadre restreint, donc aisé à appréhender – le sonnet joue alors le rôle d'éprouvette dans l'étude d'un échantillon – et d'autre part à jouer sur l'effet de contraste : puisque la forme est associée à un ordre plus ou moins rigide, y faire entrer le désordre en souligne la portée.

Un doute profond hante en effet la question formelle, que Karl Kraus, dans l'une des dernières livraisons de son journal *Die Fackel*, pose explicitement :

*Deshalb sollten die, die eine »Stimme« urgieren, sich bewußt sein, daß sie als Schrei noch aus erstickendem Chaos bestimmt ist, Sprache zu sein; und daß ein Gestaltungswille, der von Natur dazu neigt, vom Stoff bewältigt zu werden, nicht Stellung nimmt, sondern Stand sucht im tausendfachen Ansturm eines Übels, das mit ihm leichter fertig würde als er mit dem Übel.*<sup>1017</sup>

S'il n'est plus possible d'employer la littérature, ou l'esprit en général, pour lutter contre le chaos instrumentalisé par le nazisme, sans ajouter à ce chaos, alors d'autres stratégies sont à inventer. La citation froide, la parodie, l'ironie... sont essayées par Kraus dans cette *Dritte Walpurgisnacht* ; chez les poètes, préoccupés avant tout par la parole lyrique, c'est en faisant explicitement entrer le chaos dans la forme qu'il devient possible de rendre compte de celui-ci.

---

<sup>1017</sup> Karl KRAUS, *Dritte Walpurgisnacht*, pp14-15 (« Voilà pourquoi ceux qui réclament une "voix" devraient se rendre compte, que, même cri sorti d'un chaos étouffant, elle a pourtant vocation à être parole et qu'une volonté de mise en forme, qui, par nature, incline à être dominée par sa matière, ne prend pas position mais cherche un appui dans l'assaut multiple et répété d'un mal qui viendrait plus facilement à bout d'elle qu'inversement. », traduction Pierre DESHUSSES, *Troisième nuit de Walpurgis*, p.184).

Aragon illustre à merveille cette tendance du sonnet à intégrer un brouillage qui lui ôte ses prétentions orphiques ou magiques : dans l'un de ses rares sonnets, ici le poème ouvrant la « Petite suite sans fil », il donne à entendre la parole brouillée de la radio, pleine de parasites – l'annonce des postes émetteurs que l'on capte avec la TSF – et qui est posée dès le début comme une parole creuse portée par un « idiot speaker » :

*Petite suite sans fil*

I

*Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache  
Des parasites dans Mozart du lundi au  
Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô  
Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche  
Mais Jupiter tonnant amoureux d'une vache  
Princesse avait laissé pourtant en rade lo  
Qui tous les soirs écouterait la radio  
Pleine des poux bruyants de l'époux qui se cache  
Comme elle – c'est la guerre – écoutant cette voix  
Les hommes restent là stupides et caressent  
Toulouse PTT Daventry Bucarest  
Et leur espoir le bon vieil espoir d'autrefois  
Interroge l'éther qui lui donne pour reste  
Les petites pilules Carter pour le foie<sup>1018</sup>*

Aragon évoque ici ce que les hommes, en temps de guerre, trouvent de réconfort à écouter la radio, tout en criblant le poème de contrepoints : tonal, avec des rimes enjambées – selon le procédé prôné par « La Rime en 1940 » – qui tirent sur le comique (« dédie Ô / silence (...) Jupiter (...) laissant en rade lo / radio »), et sémantique, avec l'irruption des « parasites » qui viennent s'intercaler dans le discours : les noms de villes européennes lointaines, « Hilversum Kalundborg Brno », ou la publicité à la fin du sonnet viennent couper la transmission de Mozart, selon la recherche de canaux de TSF par les auditeurs en quête de nouvelles. Ces noms sont inscrits sur les anciens postes radiophoniques, mais Aragon choisit de les faire intervenir verbalement, comme pour faire entendre une polyphonie littérale : les voix simultanées de la radio, et de la personne qui se trouve face au poste et cherche une station.

---

<sup>1018</sup> ARAGON, LOUIS. *Le Crève-cœur* (1941), dans *Œuvres poétiques complètes*, tome 1. Paris, Gallimard, 2007, p.701.

Olivier Barbarant propose que l'origine de ce sonnet se trouve dans un souvenir personnel d'interruption d'émission, celui de la nouvelle de l'Anschluss, annoncée au milieu d'un programme diffusant du Mozart :

*Un soir que nous écoutions à la radio les voix grondantes du monde  
bouleversé, au poste de Vienne, soudain, où l'on jouait du Mozart, il y  
eut un arrêt brusque, et la musique fit retentir la Marche de Badonviller  
qui, pour tout Français, porte en son titre une menace. Nous venions  
d'entendre s'arrêter le cœur de l'Autriche.<sup>1019</sup>*

A cet égard, ce sonnet consacré à une diffusion radiophonique constitue tout à fait inverse de celui de Brendel (cf III – 3.3.), pour qui entendre le discours de Hitler constitue un espoir ; qui plus est, Aragon ne montre pas la radio comme le lieu d'un message limpide comme ces autres poètes communistes que sont Becher ou Brecht mais bien le *medium* d'une parole brouillée, emplie de « parasites » et articulée par un « idiot speaker », qui semble une version dégradée de l'idiot proverbial de *Macbeth* et son histoire pleine de tumulte et de furie, sans aucun sens : la diérèse sur l'adjectif, juste avant la césure, accentue ce caractère grotesque de la parole, de et dans son articulation même.

Les poèmes du *Crève-cœur* s'inscrivent en effet dans la dérégulation d'un monde : la première version de ce poème date de décembre 1939, comme Aragon est réquisitionné pour la Drôle-de-Guerre à Crouy-sur-Ourcq ; ce sonnet en est emblématique, qui bien qu'affirmant « c'est la guerre » n'est pas un poème de combat, ni même du front, mais simplement d'inactivité et de tension, dans l'attente de nouvelles radiophoniques, tandis que les combats font rage ailleurs en Europe – en Pologne et en Finlande.

Ceux-ci jouent un rôle de saturation sonore du sonnet, de brouillage du propos central au moyen de sonorités exotiques, qui sont directement justifiées par une poétique moderniste que développe Aragon au début de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il cherche à élargir en l'actualisant le champ lexical de la poésie française, en particulier dans ses rimes. Il théorise ce programme dans « La Rime en 1940 » :

*(...) la rime n'est pas usée, mais seulement le cœur lâche de ceux qui  
croient que tout a été rimé et qu'il n'y a pas de métal nouveau sous le  
soleil qui puisse rendre un son inconnu au bout des vers. Cependant les  
savants inventent le radium, découvrent l'hélium, l'iridium, le sélénium.  
Et la vie et l'histoire broient les hommes dans des creusets modernes et*

---

<sup>1019</sup> Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, pp1440-1441.

*barbares. Nous sommes en 1940. J'élève la voix et je dis qu'il n'est pas vrai qu'il n'est point de rimes nouvelles, quand il est un monde nouveau. Qui a fait entrer encore dans les vers français le langage de la T.S.F. ou celui des géométries non euclidiennes ? Presque chaque chose à quoi nous nous heurtons dans cette guerre étrange qui est le paysage d'une poésie inconnue et terrible est nouvelle au langage et étrangère encore à la poésie. Univers inconnaissable par les moyens actuels de la science, nous l'atteignons par le travers des mots, par cette méthode de connaissance qui s'appelle la poésie, et nous gagnons ainsi des années et des années sur le temps ennemi des hommes.*<sup>1020</sup>

Cette volonté d'adapter une structure ancienne à une modernité perçue comme oblitérante, de rendre flexibles les formes traditionnelles du vers français, s'inscrit directement dans une esthétique de la modernité héritée de l'Apollinaire de « Zone » et de la Première Guerre mondiale durant laquelle il introduit « cran d'arrêt », « artificier », « fusant », « obus », artiflot » ou « Boches »<sup>1021</sup> comme mots-rimes ; Juquin rappelle<sup>1022</sup> que le poète, durant sa campagne de 1940, porte sur lui un exemplaire des *Calligrammes*.

On peut toutefois discuter de la concrétisation de l'exaltation de la rime qui suit immédiatement cette profession de foi moderniste :

*Alors la rime reprend sa dignité, parce qu'elle est l'introductrice des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est soi-même sa fin, et qu'on nomme poésie. Alors la rime cesse d'être dérision, parce qu'elle participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent.*

*Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgent et plus noble mission à l'homme, maintenant, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais.*<sup>1023</sup>

Il est en effet difficile de ne pas lire au second degré la rime « laissé en rade lo / écouter la radio » et le développement précédent sur la nymphe abandonnée par Zeus : là où O. Barbarant voit<sup>1024</sup> une virtuosité un peu forcée, on peut ajouter l'hypothèse que celle-ci est voulue, en ce qu'elle ajoute une dérision au tableau de la chute des valeurs culturelles : aux « parasites dans Mozart » et à la pointe qui ne propose au désordre cosmique (le sonnet s'ouvre après tout sur « L'univers » qui « crache » des mots confus) qu'un remède de

---

<sup>1020</sup> Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, pp729-730.

<sup>1021</sup> Dans « Fête », « Les Saisons », « Nuit d'avril 1915 » ; APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes* (1925 ; 1966). Paris, Gallimard, 2000.

<sup>1022</sup> JUQUIN, Pierre, *Aragon, un destin français*, t.2, *L'Atlantide, 1939-1982*. Paris, La Martinière, 2013, p.48.

<sup>1023</sup> Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, p.730.

<sup>1024</sup> Voir sa notice au *Crève-cœur*, dans Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, p.1432.

réclame<sup>1025</sup>, s'ajoute cette rime digne de *La Belle Hélène*. Cette teinte burlesque n'est pas bouffonne pour autant : en dépit de sa recherche outrancière, elle abonde néanmoins au thème de la récréance, cette variante courtoise de l'abandon de poste par le héros médiéval qui traverse toute l'œuvre de guerre d'un Aragon témoin privilégié de l'incompétence du commandement militaire français en 1940, et victime relative<sup>1026</sup> de la compromission morale qui s'ensuit.

Dans ce contexte de fausseté, il est intéressant de constater que, loin du néoclassicisme auquel il est réduit par ses contemporains les plus hostiles<sup>1027</sup>, Aragon bouleverse en profondeur le mètre du sonnet : ainsi que Claude-Marie Beaujeu l'a démontré<sup>1028</sup> méthodiquement, le poète donne à l'alexandrin une apparence de régularité, tout en le minant de l'intérieur, dans quelques poèmes seulement du *Crève-cœur*, en particulier la « Petite suite sans fil » : accidents de l'accent tonique (en particulier « crache », qui annonce à la fois le crachotement de la parole et l'usage du rejet), césure débordant sur le second hémistiche au dernier vers (qui tombe sur les « pilules » triviales de la réclame), désaccord mètre / syntaxe à la fin du vers ou au sein des douze syllabes mêmes (le v.11 se compose d'ensembles de 4, puis 5, puis 3 syllabes, lui qui parle justement du « bon vieil espoir d'autrefois », comme si la tradition idéalisée par le pétainisme était métriquement niée)...

---

<sup>1025</sup> Karl Kraus fait de même dans la *Dritte Walpurgisnacht*, lorsqu'il ajoute aux plus navrantes des déclarations patriotiques de Heidegger le slogan d'une marque de fromage. L'effet produit est le même qu'Aragon, qui mine non seulement le discours qui précède en lui donnant une conclusion ridicule, mais la possibilité d'un discours sérieux même, puisque les deux registres coexistent sur le même plan. Il n'est pas étonnant que Kraus, comme Aragon ici, ne puisse dès lors qu'avoir recours à l'ironie, manière de dire sans prétendre dire.

<sup>1026</sup> Alors qu'il parvient à jouer le jeu de la contrebande littéraire, il est dénoncé par Drieu La Rochelle pour communisme, en une période où cette appartenance est théoriquement passible d'emprisonnement ; Dominique DESANTI écrit (*Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*. Paris, Flammarion, 1978, p.316) que son ancien ami laisse néanmoins à Abetz, ambassadeur du Reich, et Heller, directeur de la censure, la consigne de relâcher cinq écrivains, dont Aragon, en cas de capture, ce que P. Juquin nie ; peut-être est-ce une intervention de ce genre qui sauve la mise au poète en 1943, lorsqu'entré dans la clandestinité complète, il est arrêté puis inexplicablement relâché.

<sup>1027</sup> C'est en particulier du côté des anciens surréalistes, ou de poètes se réclamant de Breton, que proviennent ces reproches. On pense évidemment au *Déshonneur des Poètes*, que Benjamin Péret publie à Mexico en 1945, et où il reproche à Aragon, pêle-mêle, de puiser dans des images d'un Moyen-Âge chrétien, d'employer un mètre régulier qui le contraint ou le rapproche de la réclame, et de renoncer en général à la volonté de liberté absolue comme définition fondamentale de la poésie. L'excellent ouvrage de John Bennett permet de donner un aperçu de la réception d'Aragon à Londres, où des reproches semblables, et parfois d'ordre scatologique – un dessin de Brunius lui attribue une lyre-siège de toilettes – lui viennent de poètes mineurs, allant même jusqu'à l'appeler pétainiste : BENNETT, John. *Aragon, Londres et la France Libre, Réception de l'œuvre en Grande-Bretagne*. Paris, L'Harmattan, 1998, pp93-120.

<sup>1028</sup> BEAUJEU, Claude-Marie. *L'Alexandrin dans Le Crève-cœur d'Aragon, Étude de rythme*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993, pp83-84 ; 229-230 ; 296.

Claude-Marie Beaujeu remarque<sup>1029</sup> d'ailleurs qu'Aragon atteint son point maximal de discordance entre la fin de vers et la phrase dans ce sonnet précisément : ce n'est pas le moindre des paradoxes que de choisir la forme la plus nettement reconnaissable, pour la déstructurer le plus. Il y a comme un mouvement d'iconoclastie perceptible dans le sonnet de la « Petite suite sans fil », dont le titre – jeu de mots sur les ondes radiophoniques – indique bien que la parole poétique a perdu le fil des événements.

À ce titre, il est parfois difficile dans ce sonnet de séparer l'ironie de l'amertume : par exemple, la pointe finale relève évidemment de l'ironie, mais peut-être est-il possible de suggérer que celle-ci est tournée vers le sonnet lui-même, qu'Aragon choisit de conclure en queue de poisson, sur une déception – ou sur une suspension de la parole poétique, parasitée par la publicité comme elle l'a été par la litanie des noms de villes lointaines.

De même, le choix de ces toponymes ne vaut peut-être pas que – Toulouse exceptée – pour leurs consonances étrangères, plus ou moins difficiles à prononcer, mais également pour leur intégration au mètre français, synonyme de virtuosité technique en même temps que d'érudition et de volonté de couler la poésie dans des « creusets modernes et barbares » : si la capitale roumaine nécessite la liaison « caressent / Toulouse » de manière à trouver sa rime, la ville morave de Brno doit pour sa part être prononcée en deux syllabes, pour atteindre l'alexandrin qui, même s'il s'agit de la prononciation correcte en tchèque, semble alors une mesure bien artificielle de la parole, comme si Aragon tendait volontairement les formes classiques jusqu'à leur point de saturation.

Aragon doit ensuite s'éloigner de cette pose ironique : mobilisé en tant que formateur puis médecin auxiliaire – c'est-à-dire directement exposé au feu de l'ennemi – dans une division blindée<sup>1030</sup>, il touche sans le savoir à une dimension prophétique. Lorsque *Le*

---

<sup>1029</sup> Claude-Marie BEAUJEU, *L'Alexandrin dans Le Crève-cœur d'Aragon, Étude de rythme*, p.88.

<sup>1030</sup> La biographie d'Aragon de Pierre Juquin (pp44-61) a récemment souligné ce qui est trop souvent ignoré ou minimisé au sujet d'Aragon, qui pourtant le narre dans *Les Communistes* ou *La Mise à mort* : le poète, *Tragiques* et *Calligrammes* sur lui, a systématiquement vécu le pire de la campagne de Belgique et de France. Après la retraite à travers la Belgique sous la poussée allemande, et la tentative de contre-attaque sur Arras, durant laquelle Aragon croise Gracq, le poète – à qui son supérieur, Guy de Rotschild, doit formellement interdire de continuer de récupérer des blessés sous le feu ennemi – appartient aux troupes qui percent les lignes de la Wehrmacht entourant Dunkerque, avant d'être évacué en Angleterre lors de l'Opération Dynamo. Débarqué en Bretagne, son unité traverse la Normandie pour revenir défendre la Somme et retarder l'avancée de Rommel sur Paris : dans une unité reformée à la hâte, privée de génie et de soutien d'artillerie – sans parler d'aviation – Aragon rétablit en personne la liaison avec le commandement du général Langlois, le tout avec les poèmes du *Crève-cœur* dans sa musette, qu'il se soucie sans cesse de faire parvenir à Gallimard ou Paulhan. Durant la retraite à travers la Dordogne, les soldats échappent à la capture et Aragon secourt des blessés à quelques mètres des troupes allemandes ; quoiqu'il en soit, la composition de poésie, chez le poète communiste, ne se

*Crève-cœur* paraît en 1941, au souvenir de la Drôle-de-guerre s'est ajouté celui de la guerre bien réelle, la Bataille de Belgique ayant causé des centaines de milliers de morts et de blessés dans le camp Allié. « C'est la guerre » : la formule est passée d'ironique à bien réelle, dans ce sonnet qui, composé à un moment du conflit où les noms lointains n'évoquent rien, paraît au moment où ils se mettent à signifier la défaite de toute l'Europe face au totalitarisme.

Peut-être est-ce pour cette raison qu'Aragon, qui inscrit toute son œuvre de guerre dans une réattribution de sens aux mots contre les « faussaires fossoyeurs nervis et négriers »<sup>1031</sup> vichystes qu'il attaque dans *Le Musée Grévin*, abandonne son traitement moderniste de la forme : les deux autres sonnets composés durant la guerre, « Imité de Camoëns » (cf IV – 3.1.) et « Marguerite » (cf II – 2.), reprennent à la fois un premier degré de lyrisme élégiaque et une forme plus commune, leurs divisions syntaxiques correspondant plus à celles des vers et des strophes.

Sans doute le changement de situation biographique et esthétique du poète, qui se donne pour tâche d'inciter à la lutte contre l'hypocrisie vichyste et l'occupation allemande au moyen d'une poésie de contrebande, explique-t-il cet abandon d'un traitement moderniste de la forme : Aragon n'est plus un poète engagé dans cette guerre d'attente absurde et de combats terribles qu'est la Drôle-de-guerre, où rien ne semble faire sens, mais un chantre de la résistance verbale et physique au dévoiement des valeurs culturelles européennes par les totalitarismes et leurs valets vichystes, qui vise à redonner un sens, et une dimension d'action, aux mots sous le voile d'une exploration de ces mêmes traditions. D'un point de vue d'esthétique sonore, Aragon se défait au fil du recueil de cette esthétique heurtée qu'Olivier Barbarant<sup>1032</sup> appelle « fragile *bel canto* », pour trouver une plus grande fluidité – celle des deux autres sonnets à venir – lyrique, un plain-chant.

Le rapport complexe d'Aragon avec le sonnet – beaucoup prôné, peu employé effectivement – que l'on retrouvera durant la série de polémiques de 1954-1955, dite querelle du sonnet, joue sans doute également dans cet abandon relatif de la forme ; il n'en demeure pas moins qu'avec l'ouverture de la « Petite suite sans fil », celui qui a donné certains des exemples d'un sonnet surréaliste méconnu – mais qui compte quelques réussites éclatantes,

---

sépare pas de l'action militaire la plus éprouvante.

<sup>1031</sup> ARAGON, Louis. *Le Musée Grévin* (1943), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 2007 p.1945.

<sup>1032</sup> Voir sa notice au *Crève-cœur*, dans Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes*, p.1430.



telle « Les Gorges froides » de Desnos – livre ici une démonstration de l’usage moderniste de la forme, qu’il met au service d’une réflexion sur la difficulté de maintenir une parole poétique nette à l’aune des bouleversements de la modernité scientifique, et de la mise à mal des valeurs culturelles européennes.

Lui aussi engagé dans le combat armé, bien qu’il n’ait, de son propre aveu, pas eu à tirer un coup de feu durant son engagement auprès des partisans de la vallée de la Trebbia, Giorgio Caproni travaille comparablement le langage au sein de la forme-sonnet, qu’il emploie bien davantage, et investit conséquemment d’un sens bien plus approfondi.

Dans ses sonnets monoblocs de la Seconde Guerre mondiale, l’auteur d’*Passaggio d’Ennea* opère un travail semblable sur la rime, en la soutenant autant qu’il l’affaiblit : les enjambements la font parfois disparaître à l’oreille, redoublés qu’ils sont de rimes internes. On note également de nombreux cas de rimes imparfaites, assonances ou consonances, voire assonance tronquée comme dans « Alba »<sup>1033</sup>, où la série « bar » / « Qua » / « sa » / « tram », conjuguée aux enjambements et à la nature des mots, empêche d’assimiler à un néoconservatisme métrique ce que Caproni appelle importance formelle de l’écriture, « importance [*en français dans le texte*] formale della scrittura ».<sup>1034</sup>

A l’opposé, Caproni renforce parfois la présence de la rime en multipliant les rimes identiques (comme « pena » dans le douzième, « fili » dans le quinzième ou « sole » dans le seizième des « Sonetti dell’Anniversario », « terra » dans le troisième d’« I lamenti », « notte » et « vita » qui alternent dans les quatre derniers vers du cinquième sonnet, et jusqu’à « monti » répété trois fois dans les huit derniers vers du neuvième sonnet de la séquence) ou rimes équivoques (« che gira sull’agro » et « ora che a un agro / suono »<sup>1035</sup>). Toutefois, certaines occurrences sur des termes faibles (ou mots-outils : déterminants, adjectifs possessifs ou pronoms personnels atones, pronoms relatifs, conjonctions, voire adverbes courts ou auxiliaires dans un groupe verbal composé), telles la coupe « via / via » rimant avec « mia » dans le dixième sonnet d’« I lamenti » ou bien la répétition à la rime du comparatif « come » dans le douzième, se trouvent atténuées par l’enjambement, ce qui souligne bien

---

<sup>1033</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.117.

<sup>1034</sup> CAPRONI, Giorgio. *L’Opera in versi*, Luca Zuliani ed. Milan, Mondadori, 1998, p.179 (« importance formelle de l’écriture », traduction personnelle).

<sup>1035</sup> Giorgio CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, p.129.

l'ambivalence du rapport à la rime, qui est alternativement érigée en scansion litanique et minée par la versification capronienne du sonnet. La présence à la rime – et donc l'édulcoration par enjambement – des mots-outils augmente légèrement dans la seconde séquence<sup>1036</sup>, signe sans doute d'une liberté croissante de Caproni par rapport à la contrainte de la rime.

Robert Desnos pousse encore plus loin cette logique de destruction de la rime, avec son sonnet « La Peste », où non content de multiplier les enjambements qui scindent sur le fil de la rime des syntagmes habituellement indissociables, le principe de rimes est à peu près entièrement abandonné :

*Dans la rue un pas retentit. La cloche n'a qu'un seul  
battant. Où va-t-il le promeneur qui se rapproche  
lentement et s'arrête par instant ? Le voici devant  
la maison. J'entends son souffle derrière la porte.*

*Je vois le ciel à travers la vitre. Je vois le ciel où les  
astres roulent sur l'arête des toits. C'est la grande  
Ourse ou Bételgeuse, c'est Vénus au ventre blanc, c'est  
Diane qui dégrafe sa tunique près d'une fontaine de lumière.*

*Jamais lunes ni soleils ne roulèrent si loin de la  
terre, jamais l'air de nuit ne fut si opaque et si  
lourd. Je pèse sur ma porte qui résiste...*

*Elle s'ouvre enfin, son battant claque contre le  
mur. Et tandis que le pas s'éloigne je déchiffre  
sur une affiche jaune les lettres noires du mot « Peste ».*<sup>1037</sup>

La seule rime évidente, « les / c'est » est minée non seulement par le contre-rejet sur « c'est », mais par sa situation dans une anaphore, puisque ce présentatif est le troisième d'une série où aucun des deux premiers ne se trouve à la rime, ce qui impose un rythme de phrase entièrement dissocié du rythme de vers.

Desnos emploie ce dérèglement total pour évoquer un contraste entre le monde céleste, qui lui importe particulièrement durant les années de guerre – ce sonnet paraît dans *Contrée* en 1944, et en 1943 il a composé *Calixto* autour de ce motif – et par implicite un monde terrestre sans magie ni ordre. La disjonction atteint un point critique à la *volta*, qui

---

<sup>1036</sup> On en trouve dans neuf sonnets sur dix-huit des « Sonetti dell'Anniversario », contre dix sur seize de la première partie d'*Il Passaggio d'Enea*, pour respectivement 3,5% des mots à la rime, contre 4,4%.

<sup>1037</sup> DESNOS, Robert. *Contrée* (1944), dans *Œuvres*. Paris, Gallimard, 1999, pp1169-1170.

après avoir dressé un tableau du ciel constellé, enchaîne brusquement sur son éloignement : « jamais lunes ni soleils ne roulèrent si loin de la / terre », que le rejet de « terre » accentue encore. Desnos a recours ici à toutes les manières de séparations permises par le sonnet pour exprimer cet état d'étrangéité au cosmos : la rigidité du sonnet vaut pour les infractions qu'elle permet.

L'allégorie de la porte qui peine à s'ouvrir, et ne promet finalement que la contagion, permet un retour à la terre – qui n'est pas ici « la terre, toujours la terre » clôturant *Calixto*, mais la mort. Le « promeneur » nocturne que le poète cherche à éviter évoque, si ce n'est la présence policière, du moins la méfiance qui règne dans la ville prise de cette peste en laquelle il est difficile de ne pas lire l'occupation allemande – et Camus reprendra ce symbole trois ans plus tard. Tout semble donc disjoint sur terre, et la disjonction du mètre et de la rime correspond à ce chaos du monde.

Pourtant, il est possible d'arguer que le dérèglement du sonnet n'est pas total. Les strophes sont marquées par la typographie autant que la syntaxe, et correspondent chacune à un ensemble thématique : le huitain donne à voir un point de vue terrestre, sur la ville au premier quatrain typographique, sur le ciel au second ; la volta joue comme un miroir négatif, qui renvoie de chaque thème le reflet déchu, avec l'inaccessibilité du ciel et l'atmosphère mortifère de la terre aux premier et deuxième tercets typographiques.

Le dynamique de progression du sonnet, ses jeux de symétrie, fonctionnent donc encore, même pour signifier qu'il est en fait impossible de passer de l'autre côté du miroir afin d'atteindre un ciel devenu inaccessible. Sonnet refermé sur lui-même plutôt qu'emmenant à une forme supérieure de vie, « La Peste » reflète structurellement le paradoxe de sa morphologie, avec les strophes conservées, mais vidées de sens sonore par l'éviction de la rime.

Pierre Emmanuel emploie le sonnet peu ou non-rimé dans le but semblable de montrer la déchéance de l'humanité dans le contexte du conflit mondial, mais avec moins d'audace métrique que Desnos : dans ses recueils de résistance figurent de nombreux poèmes de quatorze syllabes, sans sauts de ligne, qui dépeignent le monde bouleversé de la guerre. « Homo absconditus », paru dans *Tristesse ô ma patrie* qui en 1946 rassemble des poèmes écrits durant la guerre, participe de ce mouvement de traduction formelle du chaos moral qui ruine l'Europe, et en particulier la patrie qui donne son titre au recueil :

*Homo absconditus*

*L'esprit de fausseté hante les eaux profondes,  
le cœur distille le mensonge avec le sang.  
Âme, alambic puant où macèrent tes monstres  
de quels feux le démon t'excite, quelle odeur  
il hume en toi, guettant une jouvence infâme  
en ce fagot d'épine et de sarment, son corps ?  
L'homme, cette fumée qui vous prend à la gorge  
et fait tousser les enfants maigres des cités,  
cet âcre étouffement de tout, fanant les arbres,  
effilochant le monde vert, déguenillant,  
le ciel brûlé jusqu'à la fibre, ah ! c'est donc l'homme  
Partout en masses délétères : il en sort  
un clapotis d'horreur qui susurre des crimes  
si parfaits que Satan pris de vertige s'y perd.<sup>1038</sup>*

Dans ce sonnet, si l'on peut l'appeler ainsi – mais la présence dans le recueil, tout comme dans *Le Poète fou*, de sonnets rimés et aux strophes marquées incite à penser que des poèmes de quatorze vers n'y apparaissent pas par hasard – le tableau apocalyptique va de pair avec un dérèglement de la rime. Certes, quelques assonances persistent (« profondes / monstres », « corps / gorge », « homme / sort » et l'allitération « sort / perd »), comme chez Desnos, mais l'ensemble est globalement dépourvu de cohérence rimique.

Toutefois, l'absence d'enjambements brutaux – la plus grande disjonction est sans doute au vers 4, entre syntagmes interrogatif et verbal – ainsi que la ponctuation en fin de vers dans six cas sur quatorze rend le vers plus évident à suivre à l'oreille : Emmanuel est plus tempéré dans son bouleversement de la parole poétique qu'un Desnos héritier du surréalisme, ou qu'un Caproni peinant à croire en quelque transcendance ou pouvoir des mots immatériels sur le monde sensible. D'ailleurs, chez Emmanuel, la certitude à laquelle aboutit le sonnet au dernier vers est celle de Satan ; pour ce poète chrétien, le dérèglement du monde aboutit tout de même à une confirmation de la présence divine, fût-ce à travers son inverse diabolique. Le titre, jeu sur le *deus absconditus* thomiste, reflète ce paradoxe : pour Pierre Emmanuel, ce n'est pas Dieu qui est caché ou inaccessible durant la Guerre mondiale, c'est l'humanité.

---

<sup>1038</sup> Pierre EMMANUEL, *Tristesse ô ma patrie*, dans *Œuvres poétiques complètes*, p.476. J'ai rétabli la virgule à la fin du vers 9, présente dans l'édition de 1946 (p.81) mais absente des *Œuvres poétiques complètes* de 2001, et qui semble cohérente dans le rythme et l'économie de ponctuation du poème.

C'est la question qui se pose de manière cruelle dans un sonnet inachevé de Siegfried Sassoon, évoqué par l'éditeur de ses manuscrits Robert Hemmings : ce brouillon, inachevé et non-publié, écrit par Sassoon en 1945 au sujet du camp de Bergen-Belsen et entamé au moment où les nouvelles de sa découverte par l'armée britannique atteignent le Royaume-Uni, et continué ensuite au moment des procès des responsables du camp, constitue la seule exception à l'usage insulaire du sonnet, coupé de tout engagement (cf III – 3.2.). Robert Hemmings n'en cite que le huitain :

<p><i>What is the appropriate attitude of mind From which to absorb this ultimate pollution? Unthinkable, we think, compassion-blind; Unutterable, we say, stunned to confusion. But how to live it down? How to redeem The heart of humankind – that maniac face Marred by abominations? How undream Gas chambers and the torturer's ghoul grimace?</i></p>	<p>Quel peut être un état d'esprit approprié Pour faire face au comble ultime de l'horreur ? « Impensable ! » pensons-nous, oubliant notre cœur ; « Indicible ! » disons-nous, étourdis et troublé. Mais comment passer outre, afin de racheter L'essence de l'humain, son visage pervers, Rongé d'atrocité ? De ses songes purger La chambre à gaz et le rictus du tortionnaire ?<sup>1039</sup></p>
--	---

L'incompréhension qui caractérise ce huitain, à la fois violent et tout à fait conforme aux standards élisabéthains avec ses quatre rimes croisées, l'éloigne du sonnet antimilitariste tourné contre la guerre et la violence elles-mêmes. Cette incompréhension peut aussi être lue comme le refus de se confronter à elles, tout du moins dans la forme du sonnet, qui se trouve associé à l'ordre – miné, quoique timidement chez Sassoon – plutôt qu'à la confusion des combats et des tueries.

On a vu que Jean Cayrol compose des sonnets interrompus (cf I – 1.3.), chez qui l'impossibilité de mener à terme la forme poétique est due aux conditions d'écriture ; chez Sassoon, c'est l'impossibilité de concevoir l'ampleur de la déshumanisation du camp de concentration de Belsen-Bergen qui est à l'origine de l'interruption du sonnet. Ce poète, pourtant témoin du carnage de la Première Guerre mondiale dont il sort blessé à la tête et qu'il attaque violemment, se trouve ici pris dans une double contrainte : si vieillissant il a pu de nouveau assumer un discours patriotique, tout en consacrant le sonnet comme forme dégagée du conflit, la découverte de la teneur inédite de l'atrocité humaine le pousse à employer la forme qu'il tenait à l'écart du commentaire d'une part, et le prive de mots de

---

<sup>1039</sup>SASSOON, Siegfried, « The Problem of Belsen », dans *ms notebook*, Hart-Davis Section, Papers of Siegfried Sassoon, Manuscript Department, Cambridge University Library, 2 octobre 1945 ; cité par Robert HEMMINGS, *Modern Nostalgia*, p.96 (traduction personnelle).

l'autre. Le sonnet devient ici une impasse, une forme incapable de mener à bien le projet de dire le monde.

On trouve de telles méditations chez des poètes moins connus, combattants de la Seconde Guerre mondiale rassemblés par Victor Selwyn dans son œuvre de documentation de l'écriture anglophone de la guerre ; ainsi ce sonnet déstructuré de Michael Armstrong, né en 1923 et qui sert dans l'armée de terre entre 1942 et 1947, en particulier dans le débarquement de Sicile et la campagne d'Italie qui prolonge les bombardements sur Gênes, dans lesquels la mère de Montale meurt, en rétribution à la participation italienne à la Bataille d'Angleterre suite à ce même Pacte de Fer :

*The Meadow*

*Reaching for a book I am reminded –  
a spark illuminates a picture.  
A meadow like a summer frock,  
the sky a blue saucer,  
the wind my mother's hand  
and the sun  
sketching lines of grass  
on my outstretched arm.*

*An arm that gained full strength in Italy,  
killed ruthlessly  
beneath the shadow of an olive branch.*

*Now it reaches for a book  
and I wonder about the meadow  
and what went wrong.*

La prairie

Tendant la main vers un livre il me revient –  
une étincelle éclaire une image.  
Une prairie comme un tunique d'été,  
le ciel une soucoupe bleue,  
le vent la main de ma mère  
et le soleil  
dessinant des lignes d'herbe  
sur mon bras tendu.

Un bras qui parvenant à pleine force en Italie,  
a tué sans pitié  
sous l'ombre d'une branche d'olivier.

Maintenant il se tend pour attraper un livre,  
et je m'interroge quant à la prairie,  
et ce qui a mal tourné.<sup>1040</sup>

Le travail éditorial, considérable, de Selwyn n'allant pas sans quelques négligences – la notice d'introduction appelle ainsi ce poète Armitage plutôt qu'Armstrong – on peut se demander si le v.5 n'est pas fautif : on attendrait « on my mother's hand ». Le résultat ne dépare pas tout à fait la remontée rhapsodique du souvenir dans le huitain : l'application du vers libre au sonnet a pour conséquence de rendre plus souple la forme, structurée selon les strophes – le souvenir de paix à la première, de guerre à la deuxième, le retour complexe où se superpose les deux à la dernière – mais inaudible à l'oreille, comme si dans le retour à la

---

<sup>1040</sup> Cité dans *Poems of the Second World War*, Denis Butt, Victor Selwyn ed. Walton-on-Thames, Nelson & The Salamander Oasis Trust, 1992, p.143.

vie civile il était impossible de maintenir l'illusion d'un rapport naïf à la culture, que représente le livre.

La méditation du soldat qui se demande comment, ayant tué, son bras de meurtrier peut toujours prendre un livre, symbole ou lieu commun de la sagesse et de la paix, rappelle la remarque de Steiner :

*We now realize that extremes of collective hysteria and savagery can coexist with a parallel conservation and, indeed, further development of the institutions, bureaucracies, and professional codes of high culture. In other words, the libraries, museums, theatres, universities, research centers, in and through which the transmission of the humanities and of the sciences mainly takes place, can prosper next to the concentration camps.*<sup>1041</sup>

Ce n'est pas simplement un trouble lié à un syndrome post-traumatique, comme on les reconnaît mieux aujourd'hui, qu'Armstrong exprime ici – sans quoi ce ne serait pas le livre qu'il aurait choisi comme symbole de la vie civile – mais bien, en condensé – la forme du sonnet permettant ce resserrement – une remise en question générale du modèle culturel européen : le vague de la question finale « What went wrong », avec l'allitération à l'initiale, ne se lit pas qu'à l'aune de la prairie familiale que le soldat a dû quitter, mais de tout ce qui a mal tourné dans une culture entière, celle de l'Europe.

Plus traditionnelle encore dans ses images, Yanette Delétang-Tardif offre un aperçu de la façon dont la nouveauté – le sonnet non-rimé – se répand chez des auteur-e-s moins considérables, mais que la chute de la culture européenne atteint également. Cette poétesse, qui a composé durant les années 1920 un certain nombre de sonnets rimés<sup>1042</sup>, s'est détachée de la forme durant la décennie suivante : un seul, lâchement assonancé, figure dans ses recueils des années 1930. Durant la Seconde Guerre mondiale, elle publie un recueil en 1941 aux *Cahiers des poètes de Rochefort*, composé de vers libres et de proses ; en 1943, alors

---

<sup>1041</sup> George STEINER, *In Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*, p.63 (« Nous comprenons maintenant que les sommets de l'hystérie collective et de la sauvagerie peuvent aller de pair avec le maintien, et même le renforcement, des institutions, de l'appareil et de l'éthique de la haute culture. En d'autres termes, les bibliothèques, musées, théâtres, universités et centres de recherches qui perpétuent la vie des humanités et de la science, peuvent très bien prospérer à l'ombre des camps de concentration. » traduction Lucienne LOTRINGER, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, 2002, p.90).

<sup>1042</sup> Dans *Eclats* (1929), recueil majoritairement composé de vers réguliers, et de quelques poèmes en prose, on trouve : « Danseuses » (pp18-19), de typographie 4-4-3-3 et de type rimique shakespearien ; « Sonnet », « Le Temps secret, courbe établie... » (pp45-46), huitain croisé sizain Peletier ; « Baptême » (pp49-50), huitain croisé sizain Peletier ; le sonnet non-titré « Âme en moi toute pénétrée... » (pp57-58), ABBA CDDC sizain Marot ; le sonnet « Eclat » (pp 69-70), ABBA CDDC sizain Peletier ; « Larmes » (pp98-99), ABABABBA CCDDEE. Dans *Général* (1930), on ne trouve qu'un seul sonnet, non titré : « Au labeur d'exister pourquoi te faire admettre » (pp11-12), huitain croisé sizain Peletier.

que la poésie d'Aragon s'est peu à peu fait connaître, *Tenter de vivre* témoigne d'un certain retour au mètre régulier ainsi qu'à la rime, et compte un sonnet, peu ou pas rimé :

*Gants et couronnes*

*Toutes les statues portent des gants de dentelle  
Qui tiennent bouquets d'anémone sur azur  
Ce sont les seuls témoins élégants de la lune  
Et qui donc ici-bas soupçonne leurs desseins ?*

*Pourtant au bout de l'extravagant engrenage  
Elles convoitent et rançonnent les humains  
Quoi ! cette mitaine est ouragan de voleuses  
Il faudrait lui laisser mes couronnes d'avril ?*

*Quand le lierre envahit les syllabes de marbre  
Leurs mains gantées fouillant le costume fidèle  
Trouvent au fond du vert les tranquilles oiseaux*

*Dont le doux cri de mort résume leurs oracles,  
A peine un peu de sang soutache la dentelle  
A peine un peu d'espoir me rattache à ce cri.<sup>1043</sup>*

Ce sonnet respecte la division entre quatrains et sizain ; sa composition en dodécasyllabes culminant sur l'alexandrin, l'aspect forcé du mètre au vers 6 – où il faut faire la fort disgracieuse liaison de fin de troisième personne du pluriel « convoitent et » afin d'atteindre les douze syllabes – ainsi que le néoclassicisme de son imaginaire la tirent vers une forme de conservatisme.

Son sujet pourtant – l'emprise mortifère du passé, incarné par les statues – et sa conclusion sur une détresse ouverte, ainsi que sa forme non-rimée, témoignent d'un souci de modernité : le vers non-rimé semble une révolte contre les « syllabes de marbre » figées de ces statues et envahies de lierre, qui semblent figurer l'obsolescence de cette tradition dont Steiner résume l'incapacité à tenir le massacre à l'écart, et qui ici abrite non le chant mais le « cri de mort » des oiseaux, qui lui-même « résume leurs oracles » : qu'il s'agisse de ceux des oiseaux ou des statues aux « syllabes de marbre », le seul oracle formulé ici, par les statues du passé ou les figures naïves du chant, est celui du trépas.

Cette défiance formelle et thématique constitue une manière de repousser la connotation traditionaliste du sonnet, dont Delétang-Tardif choisit pourtant d'adopter la

---

<sup>1043</sup> DELETANG-TARDIF, Yvette. *Tenter de vivre*. Paris, Denoël, 1941, p.152.



disposition la plus hiératique. Ce choix du sonnet visuel relève peut-être alors d'une ironie, chez celle qui compose également en prose : la poétesse témoignera d'une réflexion formelle non dépourvue de provocation, dans un recueil ultérieur, *Chants royaux*, paru en 1953 et empli de formes fixes – sonnet et chant royal – mais contenant aussi une section « Poèmes en prose » dans laquelle figurent... des vers libres<sup>1044</sup> : une certaine modernité, négligente ou provocante, côtoie chez elle la fascination pour les formes traditionnelles.

Gisèle Sapiro a dressé le portrait<sup>1045</sup> de cette génération d'auteur-e-s, dont les points de ralliement sont Maurice Fombeure, Jean Follain, au statut en général mineur – seul Guillevic connaîtra un succès durable – et proches du groupe « Sagesse » de Fernand Marc ou de l'École de Rochefort de Jean Bouhier, qui accèdent durant la guerre à des publications au sein de la NRF ou d'autres maisons parisiennes, suite à l'appel d'air provoqué par la défection de Gaston Gallimard, et la prise en main du milieu littéraire parisien par des écrivains favorables à la collaboration, ou conciliants, et qui recherchent des noms qui ne le soient pas. Delétang-Tardif est l'une de ses rares membres à s'intéresser au sonnet, et encore n'est-ce qu'un *hapax* dans sa production de la période. Ici, elle fournit un exemple d'ambivalence, entre révolte contre le poids de la tradition et tentative de rénovation formelle d'une part, et maintien d'un certain classicisme de l'autre.

Il faut ainsi noter que ces poètes, quoiqu'ils traitent de la difficulté à maintenir une parole porteuse de sens, n'atteignent pas le brouillage expérimental pratiqué par le début du siècle, en particulier dans le cadre de Dada. C'est que le sonnet n'est pas le lieu le plus approprié pour la logorrhée ou l'épilepsie verbale : la principale remise en question de son sens a trait à la rime, qui en est l'une des composantes principales puisque la forme se définit principalement par son schéma rimique. Pour mineure qu'elle puisse paraître, la transgression opérée par ces poètes se mesure à l'aune de son lieu, et l'abandon des rimes doit être considéré dans le cadre d'une chute des prétentions formelles liées à la forme poétique canonique par excellence.

---

<sup>1044</sup> Rejoignant ici les remarques polémiques de Jacques Roubaud, qui depuis *Dire la poésie* insiste sur l'équivalence de la prose et du vers libre, dès lors qu'aucun blanc notable ne marque la fin de celui-ci.

<sup>1045</sup> SAPIRO, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (1999). Paris, Fayard, 2011, pp420-422.

La composition de sonnets non-rimés ne constitue pas une nouveauté *per se*. En anglais, si on trouve un sonnet non-rimé chez Gabriel Harvey<sup>1046</sup>, en 1592, la rime est surtout remise en cause par Milton : dès le XVII<sup>ème</sup> siècle et la préface de *Paradise Lost*, le *blank verse* est proposé comme option poétique par Milton, pour qui la rime n'est que « no necessary adjunct or true ornament of poem or good verse [...] but the invention of a barbarous age », <sup>1047</sup> et le livre III de *Paradise Lost* contient trois poèmes de quatorze vers, distincts du reste, qui ne sont pas rimés ; une tradition, maigre mais continue, de sonnets non-rimés, existe donc, avec des auteurs aussi illustres que Blake et Keats ou aussi mineurs que Beddoes<sup>1048</sup> ; au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est déjà Auden qui avec « The Secret Agent » remet le *blank verse sonnet* au goût du modernisme. En français, outre sa pratique en traduction, sur laquelle il faudra revenir, on en trouve un dès Du Bellay<sup>1049</sup> ; des poètes mineurs – Augustin Bercey, Marie et Jacques Nervat – de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en ont composé également.<sup>1050</sup> Toutefois, cet abandon de la rime n'est pas lié chez ces poètes à un pressentiment de chaos physique et métaphysique, mais simplement à une continuité de l'affaiblissement verlainien de la rime, au profit d'une recherche de la musicalité du vers et de la douceur des images.

C'est Jouve qui est l'un des premiers poètes français majeur à publier au XX<sup>ème</sup> siècle un sonnet volontairement non-rimé : dans *Matière Céleste* (1937), « La putain de Barcelone » ramène cette variante sur la scène poétique française ; il n'est donc pas étonnant que son ami et disciple Emmanuel le suive sur cette route. Dans un pan voisin de la littérature française, Alain Chevrier a retracé<sup>1051</sup> l'histoire du sonnet surréaliste, avec celui du madrépore d'André Breton – qui compose également une sorte de sonnet interrompu avant Jouve, mais la forme existait déjà au XVII<sup>ème</sup> s. – ou « Poèmes » d'Éluard ; quoiqu'ils aient constitué des jeux, plus ou moins parodiques, de la jeune génération iconoclaste, et n'aient pas connu ni terrible succès ni nombreuses rééditions, ils démontrent que « La Peste », de Desnos, ne vient donc pas non plus de nulle part.

<sup>1046</sup> Au Sonnet XII des *Four Letters, and Certain Sonnets* : « Were fine Castilio, the Heire of Grace... ».

<sup>1047</sup> MILTON, John. *Paradise Lost* (1668), dans *The Complete Poetical Works of John Milton*. Boston, Houghton Mifflin, p. 211.

<sup>1048</sup> Pour Blake, « To the Evening Star » ; pour Keats, « O thou whose face hath felt the Winter's wind » ; pour Beddoes, « A Crocodile ».

<sup>1049</sup> Au sonnet 114 de *L'Olive*, « Arrière, arrière, ô méchant populaire ! ».

<sup>1050</sup> Recensés et mis en ligne par Jacques Roubaud, sur le site qui reprend les résultats des recherches parues dans l'ouvrage d'art *Quasi-cristaux* (URL : <http://blogs.ouliipo.net/qc/category/formule-entiere/bl/page/8/>, dernière consultation le 27 juillet 2017).

<sup>1051</sup> Alain CHEVRIER, « Les sonnets surréalistes », *Formules*, n°11, 2007, pp235-246.

Les déstructurations accomplies au sein du sonnet ne sont donc aucunement révolutionnaires, et ce pour deux raisons. La première est que les fondations de cet affaiblissement de la contrainte sont déjà posées depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, au moins s'agissant de témoigner d'un dérèglement des normes régissant le monde ; la seconde est que ce mouvement de désordre coïncide avec un retour à une tradition perçue, par laquelle cette volonté de chaos est freinée, et qui a sans doute à voir avec les sources de la Seconde Guerre mondiale<sup>1052</sup>.

En effet, la rapidité de la défaite de 1940 et l'Occupation qui en procède en France, ainsi que le champ politique européen, nettement plus clivé en 1939 qu'en 1914 à cause des différents totalitarismes, favorisent chez les poètes étudiés un désir sous-jacent de maintenir une adhésion aux valeurs et aux formes de la culture occidentale. Si la littérature n'a pas sauvé le monde, il est difficile de la jeter symboliquement au bûcher lorsque l'on s'oppose à des régimes qui dès leur avènement – en 1933 surtout, mais après également, et à partir de 1938 en Autriche – pratiquent effectivement cette guerre contre les livres.

Il est notable qu'en allemand en particulier, on ne trouve pas de sonnets en vers libres : à l'aune de l'urgence de la situation, la valeur de résistance du sonnet prime sur la critique de la culture occidentale, et les poètes de la Seconde Guerre mondiale, de manière plus forte selon qu'est menacée l'idée qu'ils se font de leur patrie, contredisent la fameuse critique d'Adorno en validant la réponse qu'en donnera ce fin poéticien qu'est Yves Bonnefoy, qui veut que c'est justement « après Auschwitz, qui peut reparaître, que la poésie est nécessaire »<sup>1053</sup>. Pour ces poètes, la déstructuration des modes de pensée et des formes est tempérée par l'ignorance de l'ampleur de l'entreprise concentrationnaire et la conviction corrélée que la guerre est le lieu d'une lutte possible – et Aragon, et même Caproni biographiquement, s'investissent dans les combats – contre un parti déterminé, plutôt que le symbole d'une déchéance globale de la définition humaniste de l'esprit occidental ; contre un détournement de la culture, plutôt que contre ses présupposés et ses failles ; contre un ennemi, plutôt que contre ce qui réside aux tréfonds de l'humain – que pourtant ces poètes entrevoient.

---

<sup>1052</sup> Chez Aragon, ce retour aux formes perçues comme traditionnelles est doublement justifié par la ligne du Parti Communiste Français, qui autorise une exaltation du nationalisme

<sup>1053</sup> BONNEFOY, Yves. *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie, 1990-2010*. Paris, Albin Michel, 2010, p.343.

La déstructuration ne demeure donc qu'une tension, au sein du paradoxe relevé et attaqué par Adorno au début de « Kulturkritik und Gesellschaft » : qui critique la culture en renforce implicitement le statut – et l'on a vu que la parodie du sonnet européen participait de son renforcement en tant que référence : c'est dans une moindre mesure le cas avec ces assouplissements du sonnet, au sein desquels la critique, thématique ou formelle, des conventions, ou de la complicité d'une culture aveugle face à l'horreur, renforce simultanément la dimension hautement culturelle qui leur prête sa forme.

Ces germes de critique de la culture ne fleuriront d'ailleurs, formellement et thématiquement, que dans l'après-guerre, lorsque justement le sonnet est de nouveau abandonné, et que les tentatives d'en continuer l'emploi d'Aragon durant la décennie suivante ressemblent à de la survie artificielle. D'autre part, le maintien d'une foi dans la poésie, dont on peut discuter de s'il atteint l'intensité ressentie durant la Seconde Guerre mondiale, se fera justement chez Yves Bonnefoy et la génération de *L'Éphémère*, au travers d'un abandon global de la forme, dont la structure ne persiste ouvertement que dans le sillage communiste d'Aragon ou Becher en R.D.A., c'est-à-dire de projets idéologiques offrant une cohérence cosmique que le reste de l'Europe occidentale questionne fortement.

### **IV – 3. Des portes de sortie paradoxales**

Si le sonnet, majoritairement lyrique, devient emblématique des questionnements et remises en cause qui traversent la poésie et plus largement la conception de la culture occidentales, il est possible de discerner dans le panorama littéraire de la Seconde Guerre mondiale des usages qui annoncent soit les pratiques expérimentales du XX<sup>ème</sup> siècle qui caractériseront sa seconde moitié, soit une recomposition ou un décentrement de la notion même du sonnet.

Ces approches de la forme, plus marginales en nombre ou dans l'importance qui leur est habituellement accordée, constituent, au cœur de la tourmente militaire et génocidaire, des tentatives de repenser le rôle du sonnet.

#### IV – 3.1. Traduire le sonnet, ou le redéfinir ?

Dans un moment où la poésie se trouve confrontée à la chute de bien des conceptions qui fondaient le paysage culturel où elle se développe et dont elle participe, l'un de ses pans se trouve menacé davantage encore. Lorsque les peuples – et les poètes – revêtent des uniformes et que leurs liens sont entièrement subordonnés à des préoccupations militaires, la traduction – qui constitue un usage considérable de la poésie, écrite et lue – risque elle aussi de devenir obsolète. Sa pratique prend dès lors un poids considérable, qu'il faut évoquer ici, tant le sonnet participe de l'histoire des traductions poétiques, et tant son histoire est informée par les traductions depuis la source italienne.

Une cartographie complète des traductions du sonnet en Europe occidentale constituerait un sujet d'études à part entière ; on se contentera d'évoquer quelques exemples saillants.

Il faut tout d'abord rappeler l'influence des traductions de sonnets publiées durant la Seconde Guerre mondiale, en particulier en France : Desnos est influencé par Góngora ou Baffo, la réception d'Aragon par les milieux surréalistes est liée à la traduction anglaise par Cyril Connolly du *Crève-cœur* en 1942, qui le situe d'un coup au centre de la perception britannique de la littérature française de la guerre, tandis que Muriel Pic a bien analysé<sup>1054</sup> à quel point les discussions relatives à la notion de baroque, auxquelles participent les traductions ou rééditions dans les revues littéraires durant la guerre, ont pu influencer Jouve.

Un cas particulier de traduction est celui de Shakespeare, qui met en cause la notion de *Weltliteratur* au moment même où le monde se déchire, et où les cultures sont soit menacées de destruction, soit se défendent en ayant majoritairement recours à leurs ressources internes.

En trois ans, des francophones font paraître quatre traductions de *The Sonnets*, qui représentent des tendances éditoriales diverses et emblématiques des mouvements contradictoires qui traversent le rapport au sonnet, dans le contexte de l'Occupation :

---

<sup>1054</sup> Muriel Pic, « Dialectique baroque, prophétie et mélancolie », dans *Jouve Baroque*. Paris, Lettres Modernes Minard, 2016, pp23-36.

- en 1942, Léon Kochnitzky fait paraître chez E. Charlot, à Alger, sous le pseudonyme Giraud d'Uccle, des *Sonnets de Shakespeare*<sup>1055</sup>
- en 1943, Fernand Baldensperger publie *Les Sonnets de Shakespeare, traduits en vers français*, depuis Berkeley<sup>1056</sup>
- en 1944, douze sonnets traduits par Maurice Blanchard paraissent à Paris, aux éditions des Quatre Vents<sup>1057</sup>
- en 1945 enfin paraît en Suisse la version d'André Prudhommeaux, titrée *Les Sonnets de Shakespeare*.<sup>1058</sup>

Comme on peut s'y attendre, la version de Baldensperger est la plus notable, d'un point de vue scientifique : publiée à Berkeley, elle ne se contente pas de réorganiser par sections thématiques les sonnets d'une manière qui semble plus cohérente au co-fondateur de la *Revue de littérature comparée*, mais ouvre chacune d'entre elles par des citations de poètes italiens, français ou anglais : il s'agit pour cette figure fondatrice du comparatisme de situer Shakespeare dans une perspective européenne transversale, évidemment, mais sans doute peut-on y lire également un appel à dépasser les nationalismes bornés qui se heurtent sur le continent au moment où paraît cette édition.

Dans sa biographie de Shakespeare de 1945, Baldensperger commence son avant-propos en évoquant les circonstances qui l'ont amené à s'intéresser aux *Sonnets* : dédaignant Racine dont la France littéraire commémorait en 1939 le tricentenaire de la naissance, le traducteur écrit avoir rouvert « [son] Shakespeare, parce qu'il s'appliquait, en des temps déchirés à retrouver le déchirement d'autres temps dans une œuvre géniale, qui est devenue l'une des chartes intellectuelles du monde occidental. »<sup>1059</sup> Dans cet ouvrage de 1945, Baldensperger affirme également avoir senti tourner le vent géopolitique mondial – ce qu'il est certes bien facile d'affirmer un an après les débarquements de Normandie et des Philippines, mais que le savant et traducteur a néanmoins pu ressentir personnellement,

<sup>1055</sup> SHAKESPEARE, William. *Sonnets*, traduction Giraud d'UCCLE [Léon KOCHNITZKY]. Alger, Charlot, 1942.

<sup>1056</sup> BALDENSPERGER, Fernand. *Les Sonnets de Shakespeare, Traduits en vers français et accompagnés d'un commentaire continu*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1943.

<sup>1057</sup> SHAKESPEARE, William. *Douze Sonnets, traduits de l'anglais et présentés par Maurice Blanchard*. Paris, Quatre Vents, 1944.

<sup>1058</sup> SHAKESPEARE, William. *Les Sonnets de Shakespeare, Essai d'interprétation poétique française par André Prudhommeaux*, trad. André PRUDHOMMEAUX. Porrentruy, Portes de France, 1945.

<sup>1059</sup> BALDENSPERGER, Fernand. *La Vie et l'œuvre de William Shakespeare*. Montréal, L'Arbre, 1945, pp7-8.

depuis son arrivée sur le continent nord-américain en 1935. En effet, il assure avoir également agi par pragmatisme :

*Une autre raison encore semble rendre opportune cette étude. Le monde de langue anglaise, qui va sans doute dominer l'Occident de demain, n'a probablement pas – la traduction de la Bible exceptée – de plus grand dénominateur commun que l'œuvre de Shakespeare.<sup>1060</sup>*

Traduction permettant au traducteur d'affronter et de réordonner le chaos du monde – comme il réordonne le chaos de l'œuvre – d'une part, et d'anticiper une nouvelle ère mondiale d'autre part, les *Sonnets* de Baldensperger s'inscrivent donc directement dans un rapport traductionnel savant et politique à la fois, marqué à ses deux extrémités – 1940 et 1945 – par les bornes de la Seconde Guerre mondiale vue de France, autant que de Californie. On peut néanmoins se demander en quoi les *Sonnets* traitent directement du chaos mondial : le théâtre de Shakespeare, de *Lear* à *Titus Andronicus*, semble une grille mieux appropriée au déchiffrement de l'horreur guerrière, tandis que le choix des *Sonnets* relève plutôt d'un fétichisme formel appliqué à la poésie : c'est comme si le prestige accordé au nom du dramaturge masquait le projet effectif de ses sonnets, dans un mouvement qui ne va aller que s'accroissant, ainsi que Jacques Roubaud l'analyse au début du XXI<sup>ème</sup> siècle :

*5 6 2 1 Je remarque qu'en 2010, pour l'immense majorité des quelques personnes qui s'intéressent encore à la poésie, et qui font légèrement attention à ses formes, les seuls sonnets connus sont ceux de Shakespeare. Shakespeare est pratiquement le seul sonnettiste traduit en français et il en paraît sans cesse de nouvelles versions.*

*5 6 2 2 Ce qui signifie que la forme est devenue pratiquement incompréhensible<sup>1061</sup>*

Également publiée hors de France – Prudhommeaux est réfugié en Suisse – mais plus classique, la version de Prudhommeaux donne un aperçu supplémentaire à ce fétichisme shakespearien. Elle refuse explicitement tout réordonnement du recueil, s'opposant en

---

<sup>1060</sup> Fernand BALDENSPERGER, *La Vie et l'œuvre de William Shakespeare*, p.8.

<sup>1061</sup> Roubaud, Jacques. « Chapitre Zéro ou avant-générique », dans *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Martine Aboucaya et Yvon Lambert, 2013 [non paginé], disponible en ligne : URL : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description/chapitre-zero-ou-avant-generique/> (dernière consultation le 22/06/2017).



cela à celle de Baldensperger, sans qu'il ait été possible de déterminer en quelle mesure il a pu s'agir d'un processus conscient ; la fidélité, en dépit de la difficulté de la tâche, dont se réclame le traducteur le pousse à affirmer la nécessité, pour rendre compte de la dimension de « *jeu* verbal, musical, logique et décoratif » qu'il conçoit comme le premier niveau du texte, de traduire « par un sonnet de densité et de complexité égale ». <sup>1062</sup>

Surtout, la traduction de Prudhommeaux ne semble en rien liée à la guerre : sa préface ne s'attache qu'au texte, en s'appliquant à écarter tout lien entre les *Sonnets* et la biographie de Shakespeare. Sans doute est-ce lié au lieu et aux circonstances de traduction autant qu'à la personnalité du traducteur : anarchiste réfugié chez ses beaux-parents, il est interdit de toute activité politique par les autorités genevoises, et la neutralité scientifique de son activité littéraire n'est que le moindre mal subi par cet antifasciste libertaire, tenu de se réfugier dans la critique.

Ses traductions vont ainsi vers l'équivalence : ainsi, dans le sonnet XII, « When I behold the violet past prime » devient « Quand le temps sur la fleur a posé son cothurne », où le sens de l'image demeure le même, mais celle-ci change, considérablement développée jusqu'à l'allégorie antiquisante.

12

*When I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night;  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls, all silvered o'er with white;  
When lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd,  
And summer's green all girded up in sheaves,  
Borne on the bier with white and bristly beard,  
Then of thy beauty do I question make,  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake  
And die as fast as they see others grow;  
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed, to brave him when he takes thee hence.*

XII

Quand l'horloge a rendu son verdict sans appel –  
Qu'à sombré le jour brave en la hideur nocturne,  
Quand le temps sur la fleur a posé son cothurne,  
Et que les noirs cheveux sont argentés de sel,  
Quand les grands arbres sont dépouillés sur le ciel  
Qui gardèrent du vent le troupeau taciturne,  
Quand le vert de l'été, le chaume, l'eau de l'urne  
Montrent en leur cercueil une barbe de gel,  
Alors il me souvient de tes dons de nature ;  
Seront-ils balayés de la race future –  
Comme toute beauté doit s'oublier un jour  
Et se laisse mourir pour qu'une autre s'accroisse – ?  
Va tout cède à la faux, que l'œuvre de l'amour  
Seule saurait braver à l'heure de l'angoisse. <sup>1063</sup>

<sup>1062</sup> William SHAKESPEARE, *Les Sonnets de Shakespeare*, Essai d'interprétation poétique française par André Prudhommeaux, p.7 (trad. André PRUDHOMMEAUX).

<sup>1063</sup> William SHAKESPEARE, *Les Sonnets de Shakespeare* (trad. André PRUDHOMMEAUX), p.22.

La nécessité de conserver un schéma de rimes classiques, avec alternance entre masculines et féminines – Prudhommeaux adapte la forme élisabéthaine en un sonnet français, et souligne le changement au moyen d'une démarcation typographique des tercets par un retrait à gauche des vers 9 et 12 – lui fait également qualifier la « herd » de « taciturne », et changer la « heat » en « vent ». L'équivalence va jusqu'à la réécriture des *topoi* géorgiques : « *summer's green all girded up in sheaves* » devient « le vert de l'été, le chaume, l'eau de l'urne », perdant l'idée de gerbe mais ajoutant celle du gel, le comparé *in abstentia* de la métaphore shakespearienne de la « white and bristly beard ».

Peut-être peut-on y voir la conséquence d'une déperdition de la valeur des emprunts à la culture classique : les *Géorgiques* ne sont plus qu'un imaginaire au sein duquel puiser, et non un vivier de formules à reproduire. La perspective inverse est sans doute plus éclairante : c'est justement parce que le libertaire Prudhommeaux perçoit ce texte comme un classique, qu'il le traduit de manière à donner un classique à lire au lectorat francophone.

L'adaptation a ainsi recours aux signes de classicisme à la française, en particulier au moyen d'un sonnet ressemblant à celui de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, mais également d'une numérotation latine, choix hyper-archaïsant puisque l'édition Thorpe des *Sonnets* emploie la numérotation arabe. C'est que le choix même de traduire Shakespeare, chez Prudhommeaux comme chez Baldensperger, est celui de puiser dans la culture européenne classique : la notion même de « classique » dément en fait celle de la culture comme continuum, en laquelle il est impossible de croire, eu égard aux solutions de continuité des deux conflits mondiaux, mais comme un idéal lointain, que l'on tente de raviver, quitte à prendre le risque de le singer. Sans ce retournement de paradigme, il est difficile de concevoir pourquoi, loin de l'horizon anarchique de la *tabula rasa*, un anarchiste comme Prudhommeaux peut s'attacher à traduire une forme contraignante.

Un étonnement comparable saisit le connaisseur du surréalisme, s'agissant de la traduction de quelques sonnets par Maurice Blanchard. Bien que provenant d'un horizon politique comparable, la traduction de Maurice Blanchard présente des choix opposés, qui la relie à des préoccupations poétiques qui nous paraissent plus contemporaines.

Outre qu'il précise n'avoir retenu que douze sonnets de tous ceux du recueil, qu'il a traduit par « identification », à raison d'une lecture répétée aboutissant une traduction

chaque semaine, celui-ci se contente d'évoquer le fait que Shakespeare était réceptif aux modes formelles et topiques de son temps :

*Shakespeare n'était pas un horrible travailleur. Il fait des sonnets à la mode de son temps. Il ramassa tous les lieux communs qui traînaient en Europe depuis cinquante ans, mais souvent sa faculté poétique crève le plafond. (...) Il fut le très-humble et très-dévoué serviteur d'un prince, comme Ronsard. Il écrivit des sonnets comme en écrivirent ses rivaux : Drayton, Chapman, Spenser. L'œuvre de Shakespeare a pris la forme et la couleur de son époque et les poètes sont encore, jusqu'à nouvel ordre, les êtres les plus perméables aux grands courants régnants, manifestés ou non manifestés.*<sup>1064</sup>

Seules quelques interprétations équivoques – la perméabilité à son temps, l'évocation d'un « puits très noir au fond duquel avait disparu un livre que [le traducteur] avait eu la faiblesse d'aimer » et devant lequel il s'est trouvé au « printemps 1939 » peuvent éventuellement laisser penser à la Seconde Guerre mondiale.

Il faut connaître la biographie de Maurice Blanchard pour appuyer cette interprétation : survivant de la Première Guerre mondiale durant laquelle il fut pilote de l'escadrille de Dunkerque – et l'on connaît le taux de mortalité des pilotes durant ce conflit – il rejoint le surréalisme après avoir lu Eluard ; Char lui dédie<sup>1065</sup> en 1934 « Les Observateurs et les Rêveurs », un poème du *Marteau sans Maître* ; durant la Seconde Guerre mondiale, ce sont les éditions résistantes semi-clandestines de *La Main à Plume* qui, sous la direction de Noël Arnaud, publient ses plaquettes.

Qui plus est, formé en tant qu'ingénieur aéronautique après la Première Guerre et ayant travaillé chez les frères Farman, il occupe durant la Seconde un poste d'ingénieur des calculs dans l'entreprise d'avionneurs allemande Junkers... depuis lequel il renseigne un réseau de Résistance, le réseau Brutus, que présidera Gaston Defferre.

Figure un peu oubliée du surréalisme, sans doute à cause de son érémitisme urbain et de son manque de volonté de paraître dans les milieux littéraires – Fernand Verhesen raconte<sup>1066</sup> comment Cassou et le philosophe rescapé de Drancy Jean Wahl lui témoignèrent de l'admiration, et la joie de le rencontrer enfin, lors de l'une de ses uniques

---

<sup>1064</sup> William SHAKESPEARE, Douze Sonnets, traduits de l'anglais et présentés par Maurice Blanchard, pp I-II.

<sup>1065</sup> CHAR, René. *Le Marteau sans maître* (1934). Paris, José Corti, 1992, p.75.

<sup>1066</sup> BLANCHARD, Maurice. *Débuter après la mort / Maurice Blanchard*. Jean-Hugues MALINEAU éd. Paris, Plasma, 1977, p.17.

sorties mondaines – Blanchard n'est donc certainement pas un rêveur non plus qu'un formaliste stérile. Sa traduction – qu'il assimile à une « identification » dans son avant-propos – des *Sonnets* de Shakespeare épouse le principe, que Jouve avait lancé avant la guerre mais qu'il exposera de manière éclatante et discutabile en 1955, d'une traduction en prose, qui soit moins prose rhétorique que poétique.

C'est en effet en tant qu'auteur surréaliste de poèmes en prose que Blanchard traduit Shakespeare : en même temps qu'il traduit – de décembre 1941 à novembre 1944, si l'on accepte son avant-propos où il assure les avoir tous traduits à raison d'un par semaine, avant de n'en retenir que douze – paraît la plaquette *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, à la Main à Plume, dans l'avertissement liminaire de laquelle Noël Arnaud le présente comme « un des plus grands poètes de notre temps »<sup>1067</sup>, en dépit de son absence totale de célébrité. La biographie finale de cette plaquette précise « Depuis deux ans, a traduit les 154 sonnets de Shakespeare »<sup>1068</sup>.

Ce choix étonne, de s'attaquer à l'un des plus grands classiques de la langue anglaise, emblématique de la contrainte abhorrée par les surréalistes restés fidèles à la ligne de Breton ; dans la biographie qui clôt *Les Pelouses fendues d'Aphrodite* se trouve une attaque contre le retour à une poésie réglée des poètes de la Résistance, au premier plan desquels se trouve Aragon : évoquant un premier poème composé à l'âge de 8 ans dans une langue idiosyncratique, l'auteur – Arnaud ou Blanchard lui-même, ce n'est pas clair – dresse un parallèle avec « les poètes adultes [qui] se cachent derrière la rime, la forme fixe, la poésie protégée 1942. »<sup>1069</sup> Cette traduction s'intègre bien, en fait, dans ce conflit autour de la notion de liberté et de contrainte : l'auteur de poèmes en prose (« Quatorze Juillet », « La Danse du scalp » ; cf IV- 3.2.) dépeignant une Europe en proie aux tourments de la guerre et de l'exploitation par ses dirigeants, décalque la forme pour traduire Shakespeare.

Cela permet de s'affranchir doublement de la contrainte représentée par les *Sonnets* : contrainte formelle d'une part – inutile de chercher des équivalences rimiques, ce qui est l'indépassable piège de la traduction du sonnet – et contrainte idéologique d'autre part, contre laquelle Blanchard, et Noël Arnaud en France, s'élèvent hautement, au même

---

<sup>1067</sup> Noël ARNAUD, « Avertissement », dans BLANCHARD, Maurice. *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*. [Paris], La Main à Plume, 1943, [non paginé].

<sup>1068</sup> « Biographie », dans Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé].

<sup>1069</sup> « Biographie », dans Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé].

titre que Benjamin Péret au Mexique, qui s'élève dans *Le Déshonneur des poètes* contre ce qu'il perçoit comme la prééminence d'un contenu patriotique et sacralisant au sein de formes régulières de la poésie de la Résistance :

*Pas un de ces « poèmes » ne dépasse le niveau de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classique. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces « vers », réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction.<sup>1070</sup>*

André Breton aux Amériques, dans une conférence prononcée devant les étudiants de l'Université de Yale en 1942, s'en prenait déjà à Aragon spécifiquement :

*[la poésie] révérée à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, de nombreuses manières d'en démériter. Selon moi, c'est par exemple, en avoir démérité que d'être revenu, comme certains des anciens surréalistes, aux formes fixes en poésie.<sup>1071</sup>*

La préface, dans laquelle Blanchard cite Rimbaud pour faire de Shakespeare non un « horrible travailleur » – selon les mots de la lettre à Paul Demeny, dite du voyant, du 15 mai 1871 – mais un poète inspiré ayant, comme malheureusement, vécu en des temps de sonnet triomphant, rejoint cette série d'attaques surréalistes contre l'Aragon de « la rime, la forme fixe, la poésie protégée 1942 »<sup>1072</sup> : celle de Blanchard, si le terme est bien de lui, a ceci de notable que, contrairement à ces figures célèbres du surréalisme, son anonymat lui permet de demeurer en France occupée, et de ne pas attaquer la poésie de la Résistance depuis le confort relatif des Amériques. Néanmoins, sa pratique des sonnets de Shakespeare doit néanmoins tempérer cette interprétation d'un Blanchard totalement tourné vers la liberté, puisque sans décalquer la forme fixe, celle-ci le fascine en terre occupée – ce qui n'est pas le cas de Breton ou Péret.

D'autres influences que Rimbaud semblent s'interpoler, dues aux références propres au surréalisme. Peut-être est-ce que Blanchard choisit le sonnet CXIX parce qu'il lui rappelle Nerval, ou bien tire-t-il sa traduction dans leur direction ; quoiqu'il en soit, le début de celle-ci n'est pas sans convoquer une rencontre de « El Desdichado » et de « Nuit de l'Enfer » :

---

<sup>1070</sup> PERET, Benjamin. *Le déshonneur des poètes* (1945). Paris, Mille et une nuits, 1996, pp14-15.

<sup>1071</sup> BRETON, André. *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Gallimard, 1988 (1942), p719.

<sup>1072</sup> « Biographie », dans Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé].

*What potions have I drunk of Siren tears,  
 Distill'd from limbecks foul as hell within,  
 Applying fears to hopes, and hopes to fears,  
 Still losing when I saw myself to win!  
 What wretched errors hath my heart committed,  
 Whilst it hath thought itself so blessed never!  
 How have mine eyes out of their spheres been fitted,  
 In the distraction of this madding fever!  
 O benefit of ill! now I find true  
 That better is, by evil still made better;  
 And ruin'd love, when it is built anew,  
 Grows fairer than at first, more strong, far greater.  
 So I return rebuk'd to my content,  
 And gain by ill thrice more than I have spent.*

Quelles gorgées de pleurs de Sirène,  
 distillées dans les alambics de l'enfer ai-je bues,  
 m'appliquant frayeurs sur espoir, espoir sur  
 frayeurs, toujours perdu quand je me voyais  
 sauvé !

Quelles pitoyables erreurs mon cœur a  
 commises alors qu'il se croyait lui-même sous  
 quelque bénédiction ! Et comme mes yeux  
 s'égarèrent hors de leurs sphères, dans la  
 fureur de mon délire !

Ô bienfait des maladies ! je sais maintenant  
 que le meilleur est, par la souffrance, rendu  
 meilleur encore et que l'amour en ruines,  
 lorsqu'il est reconstruit s'élève plus beau qu'il  
 ne fut, plus fort, beaucoup plus grand.

Ainsi je reviens, châtié, vers mon bonheur  
 et je retrouve par le mal par trois fois ce que j'ai  
 dépensé.<sup>1073</sup>

D'autres choix ici et là évoquent également le surréalisme : Blanchard traduit le  
 « contracted to thine own bright eyes » par un « prisonnier de tes yeux étincelants » cousin  
 du « Prisonnier des gouttes d'eau »<sup>1074</sup> qui ouvre *Les Champs magnétiques*. Chez Blanchard,  
 le sonnet semble bien fonctionner comme un catalyseur d'intertextualité – qu'il s'agisse  
 d'innutrition par un autre sonnet, avec l'écho nervalien, ou par des poèmes en prose, avec  
 ceux de Rimbaud ou Breton et Soupault : que le résultat soit alors un sonnet en prose semble  
 cohérent. Mais le plus étonnant est que ce pouvoir de citation fonctionne non dans la  
 composition, ici, mais dans la traduction de sonnets : la forme fonctionne alors comme  
 vecteur d'échanges entre les textes à deux niveaux différents, en direction du texte-source et  
 des textes composant l'imaginaire poético-formel du traducteur.

Sans doute est-ce ce jeu de correspondances poétiques secrètes qui a convaincu  
 ce surréaliste passionné de liberté de publier ce poème en particulier, soit qu'il l'ait  
 sélectionné parmi tous ceux qu'il a traduits pour le conserver – si l'on croit sa remarque, selon  
 laquelle il a transposé tous les sonnets avant d'en brûler la quasi-totalité – soit qu'il ait jeté  
 sur son dévolu sur celui-ci en particulier – si l'on choisit de plutôt penser que sa préface relève  
 de la forfanterie. Quoiqu'il en soit, sans doute ces échos doivent-ils également inciter à

<sup>1073</sup> William SHAKESPEARE, Douze Sonnets, traduits de l'anglais et présentés par Maurice Blanchard, p.5.

<sup>1074</sup> BRETON, André, SOUPAULT, Philippe. *Les Champs magnétiques* (1920), dans *Œuvres complètes*, vol.1. Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.53.

reconsidérer l'originalité supposée des images rimbaldiennes ou nervaliennes, nourries en fait de *topoi* classiques. La réappropriation, autant biographique – le traducteur parle d'« identification » plutôt que de traduction – que poétique aboutit donc à une réinterprétation formelle qui s'inscrit assez paradoxalement dans les débats autour des formes fixes, qui ont lieu durant l'Occupation chez les héritiers du surréalisme.

Le deuxième sonnet du recueil, en revanche, ne maintient pas les strophes shakespeariennes, préférant grouper dans chacun des paragraphes – qui ont l'ampleur d'un verset – deux, et en une occasion quatre, des vers du sonnet :

12

Sonnet XII<sup>1075</sup>

*When I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night;  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls, all silvered o'er with white;  
When lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd,  
And summer's green all girded up in sheaves,  
Borne on the bier with white and bristly beard,  
Then of thy beauty do I question make,  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake  
And die as fast as they see others grow;  
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence  
Save breed, to brave him when he takes thee hence.*

Quand je compte les heures frappées par  
l'horloge et que je vois le jour courageux sombrer  
dans la hideuse nuit,  
quand je vois la violette du dernier printemps et  
la boucle noire qui s'argente,  
quand je vois les grands arbres déshabillés d'un  
feuillage, abri du troupeau,  
le champ de l'été lié en gerbes et porté sur une  
civière, la barbe épineuse et blanche,  
alors, je pense à ta beauté qui doit s'en aller avec  
les débits du Temps puisque les parfums et les chants  
qui s'abandonnent meurent aussi vite que d'autres  
apparaissent.  
Et rien, sauf ta lignée, ne peut te défendre contre  
la faux du Temps, ne peut la défier quand là, elle te  
prend.<sup>1076</sup>

La réticence vis-à-vis de la forme persiste donc chez Blanchard, mais dans une faible mesure : c'est le seul des douze sonnets à fragmenter à ce point la forme – deux autres (les traductions des sonnets 29 et 94) condensent les quatre strophes en trois paragraphes. On pourrait ajouter que cette construction du sonnet en distiques est d'une certaine manière autorisée par le texte-source même, puisque le sonnet 126 est distribué de la sorte ; la liberté que prend Blanchard vis-à-vis de la forme se positionnerait dans une double fidélité paradoxale, celle de la transposition formelle d'un poème à l'autre d'une part, et de l'autre celle d'une affirmation malgré tout de la liberté formelle d'un traducteur qui, sous l'influence surréaliste, refuse de se conformer strictement aux règles formelles, et même lorsqu'il tend

<sup>1075</sup> Le numéro indiqué sur l'édition de 1944 est le XXII, mais les éditions suivantes le rectifient.

<sup>1076</sup> William SHAKESPEARE, *Douze Sonnets*, traduits de l'anglais et présentés par Maurice Blanchard, p.7.

vers elles doit en tordre une, fût-ce marginalement, en glissant un équivalent de quatrain au milieu des équivalents de distiques en prose.

Une autre traduction, réalisée durant l'Occupation, qui mène à la production de sonnets, est celle des *Sonette an Orpheus* de Rainer Maria Rilke, composée par Joseph François Angelloz, et imprimée en 1943 par les éditions Aubier, subventionnées par l'Allemagne. L'ambiguïté politique très relative de cette traduction, dans une collection respectant en grande partie les directives du *deutsch-französischer Übersetzungsausschuss*, a été analysée par Alexis Tautou<sup>1077</sup>, mais c'est surtout son influence qui doit être évoquée ici.

On a déjà évoqué celle que Rilke a pu avoir sur Emmanuel : il n'est pas interdit de penser que cette traduction bilingue y a participé, vu que sa parution précède d'un an celle du *Poète fou*. Le simple choix du sonnet, ou du pseudo-sonnet, dans ce recueil, doit sans doute beaucoup à l'influence de Rilke, tant la forme est absente de l'œuvre de Hölderlin. En effet, dans les recueils précédant 1944, Emmanuel n'emploie que très peu la forme : c'est à partir de cette année, et de cet hommage aux poètes de langue allemande, que la forme espacée et rimée apparaît régulièrement.

Plutôt que de suggérer qu'Emmanuel ait été amené à une poétique de l'harmonie par la fréquentation des *Sonette an Orpheus* – eux-mêmes sujets à des variations métriques conséquentes – il faut, gardant à l'esprit que bien des variantes du sonnet coexistent dans son œuvre, jusqu'à l'indécidabilité formelle – « Corps-à-corps » dans *Tristesse Ô ma Patrie*, entre autres exemples – envisager que Rilke lui permette de redécouvrir les possibilités d'une règle stricte. Que cette redécouverte ait coïncidé avec les victoires alliées, jusqu'au débarquement de Normandie, n'est certainement pas un hasard, comme on l'a vu dans le cas de « Cavalier Juin ».

L'influence de Rilke se fait également sentir, de manière très surprenante, à l'autre bout du continent eurasiatique, chez un poète qu'*a priori* tout oppose à la ferveur lyrique de l'Autrichien : Auden, qui s'inspire de lui dans ses « Sonnets from China », rédigés alors qu'avec Christopher Isherwood il voyage dans la Chine en guerre de 1938, partagée entre Mandchouko japonisé, nationalistes de Tchang-Kaï-Tchek et communistes de Mao Tsé-Toung.

---

<sup>1077</sup> Alexis TAUTOU, « Traduire et éditer Rainer Maria Rilke sous l'Occupation », dans *Atlantide*, n°5, 2016, « Traducteurs dans l'Histoire, Traducteurs en guerre », éd Christine LOMBEZ, pp43-64.



Tout devrait séparer le poète des *Sonette an Orpheus*, emphatique, rêveur et peu enclin à l'action politique d'une part, et l'auteur de poèmes anti-orphiques, au ton souvent prosaïque et à l'engagement de gauche alors notoire d'autre part. Et pourtant, on sait qu'une partie de la dépression de l'Autrichien est nourrie par la Première Guerre mondiale – et qu'en 1922, le sonnet lui permet de redémarrer sa production poétique, ainsi que d'achever simultanément les *Élégies de Duino*, laissées à l'état d'ébauche en 1915.

Auden, qui a découvert Rilke durant son séjour à Berlin de 1928-1929 – durant lequel il commence à apprendre l'allemand, et est rejoint par Isherwood, qui s'installe dans la capitale allemande jusqu'en 1933 – emmène en Chine un exemplaire des sonnets à Orphée, qu'il lit durant son voyage ; la séquence de 1922 nourrit celle de 1938, et V. Klöpsch propose même<sup>1078</sup> que ce poète souvent volontairement désinvolte n'a recours à la forme que parce que la séquence de Rilke est celle qu'il a sur lui dans les moments de désœuvrement.

Toutefois, le rapport d'Auden à Rilke est complexe, qu'a analysé<sup>1079</sup> Peter Edgerly Firchow : le poète anglais s'intéresse à Rilke depuis la fin des années 1930 avec des mouvements contradictoires, et lorsqu'en 1958 il revient s'installer en Europe, à Kirchstetten en Basse-Autriche, ce sont Rilke et Weinheber, les deux pratiquants du sonnet les plus virtuoses de l'entre-deux-guerres, qui se trouvent au cœur de ses préoccupations poétiques.

Une citation directe de l'un des *Sonette an Orpheus* apparaît au treizième des sonnets composés en Chine, révélatrice du rapport d'emprunt nonchalant et de discussion de la poétique rilkéenne qui caractérisent la séquence « In time of war » :

XIII

*Certainly praise: let song mount again and again  
For life as it blossoms out in a jar or a face,  
For the vegetable patience, the animal grace:  
Some people have been happy; there have been  
[great men.*

*But hear the morning's injured weeping and know why:  
Ramparts and souls have fallen; the will of the unjust  
Has never lacked an engine; still all princes must  
Employ the fairly-noble unifying lie.*

XIII

Faites l'éloge, certes : que le chant monte et monte encore,  
Célébrant la vie qui fleurit dans un vase ou sur un visage,  
Célébrant la grâce de la faune et la patience de la flore ;  
Il y a eu des gens heureux ; il y a eu des grands sages.

Mais entendez pleurer les victimes du jour, et sachez pourquoi :  
Des cités et des hommes sont tombés ; la volonté des Méchants  
N'a jamais perdu son pouvoir ; aux princes et aux rois  
L'Assez Noble Mensonge unificateur sert toujours autant.

À notre allègre chant, l'histoire oppose sa peine immense :

<sup>1078</sup> Volker KLÖPSCH, « Die Versuchung Des Orpheus. Der Einfluss Rilkes Auf Das Lyrische Werk von W.H. Auden », *Fu Jen Studies*, 1983, p.89.

<sup>1079</sup> FIRCHOW, Peter Edgerly. *Strange meetings: Anglo-German literary encounters from 1910 to 1960*. Washington, Catholic University of America, 2008, chapitre 5 « The Sage of Kirchstetten: Thinking and Thanking », pp203-230.

*History opposes its grief to our buoyant song:  
The Good Place has not been; our star has warmed to birth  
A race of promise that has never proved its worth;*

Le Paradis Terrestre n'a jamais existé ; notre tiède étoile a donné [naissance  
À une race prometteuse qui n'a jamais fait la preuve de sa valeur ;

*The quick new West is false; and prodigious but wrong  
This passive flower-like people who for so long  
In the Eighteen Provinces have constructed the earth.*

L'Ouest nouveau, l'Ouest bâclé est faux ; et ce peuple passif, ce [peuple-fleur  
Qui depuis longtemps dans les Dix-Huit Provinces, de tout son cœur,  
A construit la terre, est prodigieux, mais il est dans l'erreur.<sup>1080</sup>

Ici, Auden reprend la première phrase de l'un des sonnets à Orphée (« Ruhmen, das ist! ») pour mieux s'en détourner : le propos du poète anglais consiste à s'opposer à la possibilité d'un chant singulier, aux propriétés, sinon magiques, du moins d'action spirituelle sur la vie humaine, pour au contraire lui opposer la cruauté des destins méconnus. Aux « great men » s'oppose les anonymes « morning's injured », derrière le souci desquels on devine à la fois l'humanisme teinté de sympathies communistes audenien, et la rencontre en Chine des nombreuses victimes de la guerre.

« History opposes our buoyant song » : contrairement à Rilke traumatisé, émotionnellement et spirituellement, par la Première Guerre mondiale et reclus dans le domaine de Muzot, Auden propose au contraire un reportage – composé par Isherwood, dans une prose contrapunctique de la séquence de sonnets – ainsi qu'une méditation sur l'horreur, prise non pas à l'échelle de la mort d'un être unique mais de la souffrance éprouvée par un pays entier – voire même de toute l'humanité à la fin du huitain – au sein duquel il prend soin de distinguer des anonymes, comme dans le sonnet XVIII « Far from the heart of culture he was used » (cf IV – 2.1.).

Cette méditation ne se limite d'ailleurs pas au domaine militaire : Auden présente les « flower-like people » vivant dans les dix-huit provinces – l'un des noms du cœur de l'empire chinois, peuplé par les Han – comme « wrong », dans l'erreur ; ils sont dos-à-dos avec l'efficacité, ou la précipitation, de l'Occident, vu comme faux (« The quick new West is false. ») et dont il épingle l'impérialisme colonial dans la séquence de sonnets liminaires. La référence au pouvoir – que l'édition de 1973 renforcera au moyen d'une référence aux « Hundred Families », les cent familles du texte canonique chinois, le *Bǎijiāxìng*, qui liste les patronymes des dynasties Song – répond sans doute implicitement au patronage de Rilke par la princesse de Thurn und Taxis à Duino, où il compose les élégies achevées à Muzot, en même temps que les sonnets, sous la protection de l'héritier, marchand et mécène Werner Reinhart : c'est

<sup>1080</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*. p. 271 (traduction Béatrice VIERNE, p.279).

probablement ainsi qu'il faut lire la référence aux mécanismes de domination, « the will of the unjust » associée aux « princes » mensongers. On pourrait même suggérer que le « fairly-noble unifying lie » que ceux-ci emploient pourrait renvoyer autant à la religion qu'à la poésie : le droit divin entre en concurrence avec le rôle sociologique d'une poésie, dont un registre entier, l'encomiastique, a historiquement assisté l'ordre social européen, ou chinois dans le cas du *Bǎijiāxìng*.

Le choix du sonnet serait alors une manière de se réapproprier une forme originellement arisocratique, née à la cour de Frédéric II Hohenstaufen et amenée, en France ou en Angleterre, par des poètes indissolublement liés à la fonction de courtisan, qu'il s'agisse de Marot, Saint-Gelais et Ronsard ou de Wyatt ou du comte de Surrey.

Le poète anglais qui, de retour en Europe en 1939, s'en prend à la conception rilkéenne, ou valéryenne, d'une poésie teintée de magie ou d'orphisme dans le sonnet « Rimbaud » ou le court poème « Orpheus », emploie donc la forme dans un usage paradoxal, qui relève autant de la discussion, de l'opposition que de la réappropriation au nom de la vérité d'une poétique dévoyée ; c'est ainsi qu'il faut comprendre l'avance de la *volta* au v.5, qui joue le rôle de révélateur anticipé de la nature illusion de la prière, qu'elle soit divine ou des grands hommes, annoncée au premier vers.

La dynamique du sonnet, qu'Auden ne renie pas, mais précipite, lui permet alors d'ancrer rapidement et quantitativement la forme dans une quête de la vérité, plutôt que d'un harmonieux mais trompeur « fairly-noble unifying lie ».

Il faut toutefois noter qu'Auden, qui n'est pas un idéologue intransigent, peut tout à fait éprouver de la sympathie envers Rilke, en tant qu'individu pris par le désespoir et poète incapable d'écrire ; sa sympathie le pousse d'ailleurs à évoquer en filigrane le végétarisme de Rilke, au moyen du vers « the vegetable patience and the animal grace ». C'est pourquoi il consacre le sizain de l'un des derniers sonnets de la séquence – le vingt-troisième dans l'édition de 1939 – à un portrait de Rilke retrouvant ses capacités d'écritures au cours de son séjour à Muzot :

XXIII

*When all our apparatus of report  
Confirms the triumph of our enemies,*

XXXIII

Quand tout l'appareil du rapport honnête  
Confirme le triomphe de nos ennemis ;

*Our bastion pierced, our army in retreat,  
Violence successful like a new disease,*

Notre bastion transpercé, notre armée en retraite,  
La violence aussi virulente qu'une nouvelle maladie,

*And Wrong a charmer everywhere invited,  
When we regret that we were ever born:  
Let us remember all who seemed deserted.  
To-night in China let me think of one*

Et le Mal un charmeur, partout invité ;  
Quand nous regrettons l'heure de notre naissance :  
Rappelons-nous tous ceux qui nous ont semblé désertés.  
Ce soir en Chine, je veux penser à une connaissance,

*Who for ten years of silence worked and waited,  
Until in Muzot all his powers spoke,  
And everything was given once for all:*

Qui pendant dix années travailla et attendit, sans un bruit,  
Jusqu'au moment où, en Muzot, tous ses pouvoirs s'exprimèrent  
Et où enfin, tout fut donné pour toujours :

*And with the gratitude of the completed,  
He went out in the winter night to stroke  
That little tower like a great animal.*

Puis, animé par la gratitude de ceux qui se sont épanouis,  
Il sortit caresser, par une nuit d'hiver,  
Comme un gros animal, cette petite tour.<sup>1081</sup>

Au-delà de ce sonnet où il compatit à l'impuissance poétique – dans la version de 1973, Auden remplace « silence » par « drought », la sécheresse – et l'amour de Rilke pour les animaux, le poète anglais exprime son empathie réelle à l'égard de l'austro-hongrois en des termes plus directement politiques, dans un article paru le 8 juillet 1940 dans le *New Republic*, où, à l'occasion d'une critique de l'édition anglophone des lettres composées par Rilke durant la Première guerre mondiale, il défend sa souffrance réelle, réfute la dénomination de tour d'ivoire pour qualifier l'isolement du poète, avant de conclure sur l'actualité aigüe de son œuvre :

*Now in this second and even more dreadful war, there are few writers  
to whom we can more profitably turn, not for comfort—he offers none—  
but for strength to resist the treacherous temptations that approach us  
disguised as righteous duties.*<sup>1082</sup>

Bien entendu, l'admirateur – de plus en plus contrarié – de Rilke rejoint ici le poète qui a quitté le Royaume-Uni pour justement échapper à la demande patriotique ; le commentaire du poète rejoint toutes les préoccupations relatives au rôle de la poésie que l'on trouve exaspérées chez Auden, mais qui sont aussi celles de Dylan Thomas ou George Barker (cf partie suivante, IV – 3.2.).

<sup>1081</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*. p. 281 (traduction Béatrice VIERNE, p.289).

<sup>1082</sup> W.H. AUDEN, « Rilke in wartime », disponible en ligne : URL <https://newrepublic.com/article/79932/rilke-in-wartime>, dernière consultation le 24/06/2017 (« Maintenant, dans cette seconde et encore plus terrible guerre, il n'y a que peu d'auteurs vers lesquels nous gagnons à nous tourner, pour trouver non pas du réconfort – il n'en offre aucun – mais la force de résister aux tentations traîtresses qui nous abordent sous le visage de devoirs moraux », traduction personnelle).

Néanmoins, chez Auden, les *Sonette an Orpheus* résonnent en fait, au-delà de toutes les oppositions et tous les désaccords, avec la prise de recul rilkéenne à Muzot : l'un s'extrait de l'horreur du monde pour retrouver ses capacités poétiques, l'autre s'y plonge pour les stimuler, mais tous deux se rejoignent dans la forme du sonnet.

De manière inverse, la traduction des sonnets de Rilke joue par son absence, chez le jeune Philippe Jaccottet, qui se trouve en Suisse au moment de la Seconde Guerre mondiale et est alors impressionné par le rôle de la poésie de guerre.

La marque de Rilke se décèle particulièrement après-guerre, dans *L'Ignorant* (1958), voire dès *L'Effraie et autres poèmes* (1953) ; Christine Lombez a évoqué<sup>1083</sup> l'influence initiale de Rilke sur Jaccottet, puis la manière dont celui-ci s'est séparé du lyrisme profus de l'Autrichien – en partie pour se placer sous le patronage de Hölderlin, dont il dirige la traduction des *Œuvres* en Pléiade en 1967.<sup>1084</sup> On rappellera simplement que les années d'apprentissage de ce poète suisse consistent, en pleine Seconde Guerre mondiale, à approfondir sa fréquentation de la littérature germanophone et perfectionner sa pratique de la langue, ce que lui permet sans hypothétique – et douteuse – compromission morale la nature linguistique même du pays alpin.

Or, ce maintien d'une passerelle entre les langues de pays ennemis passe par les *Sonette an Orpheus*, ainsi qu'il l'écrit à Gustave Roud dans une lettre de mars 1943 :

*J'ai copié les 55 sonnets à Orphée, car il n'y a plus moyen de les trouver en librairie !*<sup>1085</sup>

Il ne s'agit pas encore de traductions *stricto sensu* ; toutefois on peut suggérer qu'en les recopiant, non seulement Jaccottet transpose Rilke en français, mais il le traduit pour lui-même. Michel de Certeau a défini<sup>1086</sup> la lecture à une activité de récréation du texte par qui le lit, une production de sens réactualisée à l'échelle de l'individu ; peut-être est-il possible de proposer que le cas très particulier d'une lecture réalisée dans une langue étrangère

---

<sup>1083</sup> LOMBEZ, Christine. *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet traducteur de Rilke et de Hölderlin*. Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2003, pp66-81.

<sup>1084</sup> En 2008, Jaccottet revient néanmoins à Rilke, traduisant *Duineser Elegien*, le recul de l'âge lui ayant peut-être permis de constater qu'il était tout à fait libéré de la tentation rilkéenne du lyrisme de plain-chant et de l'imaginaire symboliste ; sans doute n'est-ce pas un hasard si c'est la forme longue, plutôt que la brève, délaissée au début des années 1950, qui l'intéresse.

<sup>1085</sup> JACCOTTET, Philippe, ROUD, Gustave. *Correspondance 1942-1976*. Paris, Gallimard, 2002, p.46.

<sup>1086</sup> CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*, t.1, *Arts de faire*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, chapitre XII : « Lire : un braconnage », pp279-296.

imparfaitement maîtrisée constitue un processus parallèle de traduction à la plus petite échelle possible, ici celle de Philippe Jaccottet traduisant dans sa tête à mesure de sa lecture.

Une autre traduction de l'allemand réalise encore davantage ce processus mental : celle de Jean Cassou, récupérant par chance un morceau de journal dans la cellule toulousaine où il attend sous le régime du secret militaire d'être fixé sur son sort. Bien évidemment, le périodique en question, sous le régime draconien de la prison, n'est pas un journal de la Résistance littéraire, mais le *Pariser Zeitung*, organe de propagande composé en allemand à destination des troupes stationnées en France : Cassou y lit un sonnet de Hofmannsthal, « Die Beiden », qu'avide de nourriture de l'esprit, il traduit et intègre à son activité de composition sans papier ni stylo :

*Die Beiden*

*Sie trug den Becher in der Hand  
– Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand –  
So leicht und sicher war ihr Gang,  
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.*

*So leicht und fest war seine Hand:  
Er ritt auf einem jungen Pferde,  
Und mit nachlässiger Geberde  
Erzwang er, daß es zitternd stand.*

*Jedoch, wenn er aus ihrer Hand  
Den leichten Becher nehmen sollte,  
So war es beiden allzuschwer:  
Denn Beide bebten sie so sehr,  
Daß keine Hand die and're fand,  
Und dunkler Wein am Boden rollte.<sup>1087</sup>*

IX

*Traduit de Hofmannsthal*

*Une coupe au bord de la bouche,  
elle allait d'un si ferme pas  
et la main si sûre que pas  
une goutte ne se versa.*

*Il montait un cheval farouche.  
Si sûre et ferme était sa main  
que, frémissant au coup de frein,  
le cheval s'arrêta soudain.*

*Et pourtant, quand la main légère  
à l'autre main gantée de fer  
cette simple coupe tendit,*

*Ils tremblaient si fort, elle et lui,  
que les mains ne se rencontrèrent,  
et le vin noir se répandit.<sup>1088</sup>*

La traduction n'est peut-être nulle part ailleurs mieux visible qu'ici, en tant que fraternité au-delà des batailles, qu'elle réduit à de simples contingences de l'Histoire en refusant d'essentialiser l'adversaire. Que ce sonnet, qui traite d'amour, se centre sur deux figures peinant à se trouver, peut être interprété comme une lecture allégorique des peuples européens, qui ayant échoué à dépasser leur hostilité attisée par leurs dirigeants, versent leur

<sup>1087</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Sämtliche Werke*, band I, Gedichte I. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1984, p.50.

<sup>1088</sup> CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944). Paris, Gallimard, 1995, p.53.

sang comme le vin au sol à la fin du sonnet ; Cassou, traducteur et homme d'Etat, qui parle allemand et se nourrit de poésie espagnole, cherche à dépasser cette séparation, en dépit du risque très fort que le sien ne coule en punition de son engagement.

C'est ce que relève Aragon, qui sous le pseudonyme de François La Colère préface le recueil lorsqu'il paraît aux éditions de Minuit clandestines ; dans un texte alternant entre superbe et grandiloquence, Aragon, en venant à cette traduction, joue la sidération :

*Un sonnet de Hofmannsthal. Un sonnet allemand et auquel le Patriote au fond de l'ombre donnera sa forme française. Qu'on ne me dise pas qu'ici cet affrontement des nations est de trop : c'est lui qui fait le prix surprenant de cet épisode. (...) On rêvera plus longtemps sur cette aventure de l'esprit dans le cœur de la plus terrible des guerres : sur cet instant où se retrouvent... mettons Jean Noir et Hofmannsthal dans la prison, et deux poètes fraternisent, de tout le poids de condamnation qu'est cette entente au-delà des liens, pour les geôliers, et cette Allemagne-là à laquelle ils obéissent. (...) J'imagine que l'orgueil tout court emplissait cette nuit-là celui qui, prisonnier pour avoir lutté contre l'Allemand, traduisait merveilleusement Hofmannsthal dans sa prison.<sup>1089</sup>*

Le choix de traduire des poètes allemands, durant la Seconde Guerre mondiale, est un choix à forte charge politique. Outre la question de Rilke, déjà mentionnée, il faut évoquer celle de l'anthologie des *Bannis*, parue en 1944 aux Éditions de Minuit clandestines, qui rassemble des poètes germanophones ignorés par l'anthologie officiellement soutenue par l'Institut allemand de Paris et préfacée par son directeur, Karl Epting – dont il est notable que, pour toutes ses proclamations d'amitié et ses postes le mettant en charge d'échanges culturels, il ait été l'auteur, sous pseudonyme, de pamphlets anti-français.

Contre cette *Anthologie bilingue de la poésie allemande* cautionnée par les antennes parisiennes du nazisme, *Les Bannis* met en avant les auteurs réprouvés ou mis à l'index. Christine Lombez a brossé un tableau<sup>1090</sup> de ces poètes écartés, et de la valeur politique qu'il peut y avoir à choisir Brecht ou Kästner. Heine, juif et cosmopolite, ouvre le recueil, et parmi les poèmes choisis par le traducteur se trouve un sonnet, « An meine Mutter » ; plus fort encore est le « Lied eines Gefangenen », d'Ernst Toller, poète et dramaturge que ses origines juives, sa proximité avec l'anarchie, et sa tentative en 1919 de

---

<sup>1089</sup> François LA COLERE (Louis ARAGON), dans Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, pp36-37.

<sup>1090</sup> Christine LOMBEZ, « Pour l'honneur des poètes allemands : la traduction comme acte poétique, politique et critique (le cas des *Bannis*, 1944) », dans *Critique et plurilinguisme*, dir. Isabelle Poulin. Paris, Société Française de Littérature Général et Comparée, 2013, pp117-130.

proclamer une *Bayerisches Räterepublik*, un soviet bavarois, rendent incompatible avec le régime nazi. Traduire un tel auteur est en soi un acte politique ; le sujet du sonnet choisi l'est encore plus :

*Lied eines Gefangenen*

*Die Dinge die ernst feindlich zu dir schauten,  
Als waeren sie in Spaeherdienst gezwaengte Schergen,  
Sie laden dich zu Fahrten ein gleich guten Fergen,  
Und hegen dich wie schwesterliche Frauen.*

*Es naehern sich dir all die kargen Dinge:  
Die schmale Pritsche kommt, die blauen Wasserkruege,  
Der Schemel fluestert, dass er gern dich truege.  
Die Wintermuecken wiegen sich wie kleine Schmetterlinge.*

*Und auch das Gitterfenster kommt, das du verloren,  
Mit Augen, die sich an den schwarzen Staeben stachen.  
Anstarttest, waehrend deine Arme hilflos brachen.*

*Und Koepfe der Erschossnen wuchsen aus versperreten Toren.  
Das Gitterfenster ruft: Nun, Lieber, schau, schau.  
Wie ich aus Wolken dir ein Paradies erbaue.*

Chanson d'un prisonnier

Les choses qui d'abord te regardaient hostiles  
– Comme si, du geôlier, elles étaient complices –  
T'aident à t'évader de ces lieux de supplices,  
Si douce est l'âme enclose en d'humbles ustensiles.

Et tu vois s'approcher, du fond de ta cellule,  
Le lit de camp étroit, la cruche de grès bleue,  
L'escabeau chuchotant « Viens donc t'asseoir un peu ! »  
Et les mouches dansant comme des libellules.

Et même la fenêtre avec ses noirs barreaux  
Que tu fixais hagard, cependant que tes bras  
Retombaient, impuissants, et que la vision

Des martyrs inconnus emplissait ta prison,  
La fenêtre t'appelle, amicale et te dit  
En montrant les nuées : Voici ton paradis !<sup>1091</sup>

Le choix de conserver des rimes permet au « Lied » de rester « chanson », à l'exception du début du sizain : afin de préserver l'alexandrin et la rime, René Cannac adapte considérablement ce sonnet, qui fait songer à des tensions présentes chez Haushofer (cf I – 3.3.). Le traducteur supprime les deux métaphores qui clôturent le premier quatrain – celle des choses qui sont comme des bateliers, ou des femmes fraternelles – et atténue la partie discursive qui porte sur les deux derniers vers du sonnet – ramenée à un demi-vers – pour en ajouter une à la fin du quatrain. Il y a donc réécriture partielle, parallèle et non identification, fraternité et non gémellité ; ce sonnet, l'un des *Gedichte der Gefangener* parus en 1921 et que Toller compose durant la captivité suivant sa tentative munichoise de 1919, renforce le constat d'Aragon selon lequel les opprimés du nazisme « fraternisent, de tout le poids de condamnation qu'est cette entente au-delà des liens, pour les geôliers, et cette Allemagne-là à laquelle ils obéissent. »<sup>1092</sup> Le geste compte plus que la fidélité au texte original : c'est la fidélité à une certaine idée de l'Allemagne qui prime.

<sup>1091</sup> *Les Bannis*. Paris, Minuit, 1944, p.40 (traduction ARMOR [René CANNAC]).

<sup>1092</sup> François LA COLERE (Louis ARAGON), dans Jean CASSOU, *Trente-trois sonnets composés au secret*, pp36-37.



Aragon, justement, intègre également des traductions partielles, revendiquées ou non, dans ses recueils de guerre. La plus assumée est celle d'un sonnet du poète portugais, figure de gloire nationale, Luis de Camoëns :

Imité de  
Camoens

*Que me quereis, perpétuas saudades?  
Com qu'esperanças inda me enganais?  
O tempo, que se vai, não torna mais,  
E se torna, não tornão as idades.*

Que cherchez-vous de moi perpétuels **orages**  
De quels **combats** encore allez-vous me berner  
Lorsque le temps s'enfuit pour ne plus retourner  
Et s'il s'en retournerait n'en reviendrait plus l'âge

*Razão he ja, ó annos, que vos vades,  
Porque estes tão ligeiros que passais,  
Nem todos para hum gôsto sois iguais,  
Nem sempre são conformes as vontades.*

Les ans accumulés vous disent bon voyage  
Eux qui légèrement nous passent sous le nez  
A des désirs égaux inégalement nés  
Quand le vouloir changeant n'en connaît plus l'usage

*Aquillo a que ja quiz he tão mudado,  
Que quasi he outra cousa; porque os dias  
Têe o primeiro gôsto ja damnado.*

Ce que je chérissais jadis a tant changé  
Qu'on dirait autre aimer et comme **autre douloir**  
Mon goût d'alors perdu maudit le goût que j'ai

*Esperanças de novas alegrias,  
Não m'as deixa a Fortuna e o tempo irado,  
Que do contentamento são espias.<sup>1093</sup>*

Ah quel espoir trompé d'une inutile **gloire**  
Me laisserait le sort ni ce temps **mensonger**  
Qui guette **mon regret comme un château la**  
**Loire**<sup>1094</sup>

Une étude des modifications effectuées par Aragon (soulignées ci-dessus) permet de constater qu'il remplace certaines des évocations du regret et de la plainte par des termes plus belliqueux, contournant l'intraductibilité notoire de « saudades » en y substituant les « orages », suffisamment évocateurs pour que l'on comprenne que la tourmente dont il est question, comme la « bufera » de Montale, n'est pas qu'une image topique, mais suffisamment vagues aussi pour ne pas attirer sur lui la censure. Il transforme également le participe passé « irado », « irrité », en « mensonger », ce qui s'accorde avec son tableau dans *Le Crève-cœur* et *Les Yeux d'Elsa* d'un monde truqué, saisi par un affreux bégaiement – Aragon se trouve sur le front des Flandres en 1918 aussi bien qu'en 1940 – qui empêche de croire en un progrès.

Face à ce temps discordant, Aragon puise dans les images et les tournures du passé poétique français : ainsi, le verbe disparu « douloir » confère au sonnet un tour archaïque en phase avec son esthétique de retour à la tradition – indifférenciée – de la fin du Moyen-Âge

<sup>1093</sup> CAMÕES, Luís de. *Lirica Completa*, vol. 2. Vila de Maia, Impresa Nacional – Casa da Moeda, 1980, p220.

<sup>1094</sup> ARAGON, Louis. *Les Yeux d'Elsa* (1942) dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 2007, p.789.

et de la Renaissance : outre les *Calligrammes*, où Apollinaire s’amusait déjà à réinterpréter la Première Guerre mondiale à l’aune de la tradition poétique française (il interprète par exemple dans « À Nîmes » son séjour en caserne<sup>1095</sup> à l’aune du *Charroi de Nîmes*), le second livre qu’Aragon emporte avec lui durant la Campagne de France de 1940 est *Les Tragiques*, autre œuvre traversée par le traumatisme d’un pays déchiré. De plus, ce verbe lui permet d’amener la dernière modification, au dernier vers, avec la rime « un château la Loire », qui ne lui permet pas seulement d’évoquer les jeux de miroirs des sonnets renaissants où la cour de François I<sup>er</sup> puis Henri II voit le développement du sonnet français – et l’image finale est celle du château se reflétant dans le fleuve – mais d’évoquer également l’actualité de la guerre : la Loire est la frontière entre les zones Nord et Sud du pays divisé, et c’est aux Ponts-de-Cé que son propre bataillon doit finalement abandonner la retraite organisée pour une fuite, dont Aragon lui-même tente d’enrayer la débandade, et qui l’amène jusqu’à Ribérac, en Dordogne, où il apprend la capitulation française – ce qui lui permet de s’installer en zone dite libre au moment de la partition.

Cet exemple de double-sens a moins à voir avec la contrebande qu’avec l’évocation implicite d’un parcours personnel : le lyrisme biographique d’Aragon laisse la valeur politique lisible surtout par la seule partie de son lectorat qui le connaît, quoique le poète laisse affleurer des indices permettant de deviner que l’épreuve personnelle s’inscrit dans un drame national. C’est le poème « Les Ponts-de-Cé », dans *Les Yeux d’Elsa*.

Là où Camoëns employait la forme du sonnet comme une méditation sur les ravages du temps, Aragon, employant à dessein l’image du fleuve comme allégorie de celui-ci, constitue donc le sonnet intertextuel comme un jeu de miroirs reflétant la débâcle, le mensonge, l’effondrement des cadres culturels et politiques : *in fine*, ce que renvoient deux miroirs vis-à-vis n’est qu’eux-mêmes, c’est-à-dire rien. Tout comme l’époque contemporaine ne rêve plus de ruines pour penser la vanité de l’existence terrestre, comme le faisait l’époque moderne, mais pour fantasmer la charge de mort que l’idée de progrès la force à dissimuler en elle (cf IV – 1.1.), Aragon traduit le sonnet non pour réaffirmer une pérennité de la tradition, mais pour la transformer en un constat amer, teinté par son nihilisme intrinsèque de la fin de l’époque surréaliste et auquel seule l’adhésion au communisme apporte un semblant de

---

<sup>1095</sup> Celle-là même dans laquelle sert Pierre Seghers en 1939, qui y fonde la revue *Poètes casqués* dans laquelle il fait paraître les poèmes du *Crève-cœur* : l’ombre d’Apollinaire plane à tous égards sur la réactualisation tragique de la modernité poétique française associée à la guerre.

solution, au sein duquel la reconnaissance du chaos fondamental du monde tient une place prépondérante.

Olivier Barbarant a montré<sup>1096</sup> à quel point la virtuosité métrique et sonore, volontairement outrancière, du poète servait à montrer l'artificialité des conventions en même temps que le désordre qui la sous-tend : le plus étonnant, dans ce sonnet « Imité de Camoëns », est qu'Aragn, dans son esthétique de l'imitation, adopte un ordre poétique de remise en forme, comme si le poids de la tradition poétique européenne, aussi retravaillée soit-elle, n'était plus que la dernière digue face à ce désordre.

Abandonnant ici le projet de faire entrer le désordre dans la forme, entrepris dans le sonnet de la « Petite suite sans fil », Aragn pose les fondations du classicisme surprenant – qu'O. Barbarant qualifie de contre-sens<sup>1097</sup> – des sonnets d'après-guerre, contradiction interne qui trouvera son acmé dans sa défense forcée de la forme en 1954, dans la querelle du sonnet l'opposant à Paulhan. La solution au désordre de l'Histoire proposée par l'imitation n'est donc qu'une fausse piste, ici : c'est en déstructurant la parole, pendant la guerre, et en l'amplifiant à la fin des années 1950 qu'Aragn prendra la mesure du désordre humain qui hante déjà la bien antiphrastiquement nommée *Grande gaieté*.

Il ne faudrait pas pour autant penser que le seul prisme possible de la traduction soit celui de l'internationalisme au sens large, communisme et poètes sympathisants comme Emmanuel, ou tentés comme Auden : la traduction met à jour les présupposés, les imaginaires et les choix des poètes qui la pratiquent, et on a déjà vu que Roy Campbell (cf III – 3.4.) n'est pas un partisan d'une Europe libérale.

Traducteur du français – Apollinaire et Rimbaud dans sa jeunesse moderniste, puis Baudelaire – ou de l'espagnol – Garcia Lorca, étonnamment pour ce poète franquiste, et Jean de la Croix – Campbell n'est pas inculte en matière de poésie européenne : il constitue la preuve qu'une éducation de lettré n'amène pas automatiquement une opposition à l'autoritarisme ; on a vu que son hommage à Camoëns mettait en avant l'action guerrière et l'impérialisme. Son imitation d'un sonnet de Manuel Maria Barbosa de Bocage, également écrite en juin 1943 dans l'ombre du Kilimandjaro, rend hommage à Camoëns à travers le prisme de ce poète portugais de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle :

---

<sup>1096</sup> BARBARANT, Olivier. *Aragn, la mémoire et l'excès*. Seyssel, Champ Vallon, 1997, pp121-123.

<sup>1097</sup> Olivier BARBARANT, *Aragn, la mémoire et l'excès*, p.136.

*Imitation (and Endorsement)  
of the Famous Sonnet of Bocage  
Which He Wrote on Active Service Out East*

*Camões, grande Camões, quão semelhante  
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!  
Iguar causa nos fez, perdendo o Tejo,  
Arrostar co'o sacrílego gigante;*

*Como tu, junto ao Ganges sussurrante,  
Da penúria cruel no horror me vejo;  
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,  
Também carpindo estou, saudoso amante.*

*Ludíbrio, como tu, da Sorte dura  
Meu fim demando ao Céu, pela certeza  
De que só terei paz na sepultura.*

*Modelo meu tu és, mas... oh, tristeza!...  
Se te imito nos transes da Ventura,  
Não te imito nos dons da Natureza.<sup>1098</sup>*

*Camões, great Camões! though twins in form  
Tally the cursed fates that love to plague us,  
Exchanging for our vineyards by the Tagus  
The Sacrilegious Headland and the Storm:  
Though, like yourself, from Chindwin to Zambezi  
In wars and fearful penury I wander,  
On vain desires my fevered sighs to squander,  
And on the thorns of memory sleep uneasy:  
Though trampled by the same vindictive doom,  
I pray for sudden death to come tomorrow  
And know that peace lies only in the tomb:  
And though in shame and all precarious shifts  
You were my model – mine's the crowning sorrow  
To share your luck, but lack your towering gifts.<sup>1099</sup>*

Dans ce sonnet où Campbell actualise l'expérience de Bocage, envoyé lui aussi à Goa, « The Sacrilegious Headland » fait référence au Cap de Bonne-Espérance, que Camões personnifie dans *Os Lusíades* en un titan impie, Adamastor, qui menace Vasco de Gama. La dimension chrétienne de cette expédition commerciale et militaire, réécrite par Camoëns dans *Os Lusíades* informe la perception des fleuves Chindwin, en Birmanie (où Campbell prétendra longtemps avoir combattu durant la guerre, un mythe tenu pour vérité jusqu'à la biographie composée par Peter Alexander<sup>1100</sup>) et Zambèze, qui se jette dans l'Océan Indien sur la rive opposée, au Mozambique : là où Aragon s'intéresse au lyrisme élégiaque du poète portugais, c'est la dimension de combat – pour porter la chrétienté, et la nation, d'un bout à l'autre du monde – qui attire Campbell, montrant bien que l'ancrage dans la tradition poétique européenne n'est pas uniquement l'apanage des poètes qui luttent contre le fascisme.

Campbell, qui dans ses quelques traductions – rimées – de Baudelaire choisit d'inclure « La Chevelure », participe de ce goût essentialiste pour l'exotisme qui marquait déjà les projections languides des *Fleurs du Mal* ; à l'aune de cette esthétique de la guerre sainte, les aspects les plus gênants de l'idéalisation baudelairienne ressortent plus nettement. Ce faisant, ceux-ci interrogent effectivement – Campbell traduit également le poème liminaire du

<sup>1098</sup> BOCAGE, Manuel Maria Barbosa de. *Obras de Bocage*. Porto, Lello & Irmão, 1968, p.267.

<sup>1099</sup> ROY CAMPBELL, *Collected Works*, t.1, p. 386.

<sup>1100</sup> ALEXANDER, Peter. *Roy Campbell, A Critical Biography*. Oxford, Oxford University Press, 1982.

recueil – l’hypocrite lecteur, qui encore aujourd’hui doit se sonder, pour savoir s’il est bien un semblable, un frère, de ces poètes de la domination occidentale.

De récentes études, en Allemagne et ailleurs, ont mis au jour<sup>1101</sup> que les méthodes de concentration d’un peuple à l’échelle industrielle trouvaient leur source dans l’expérience coloniale, en particulier le génocide des Hereros en Afrique du Sud-ouest allemande, aujourd’hui Namibie ; les répressions brutales des révoltes africaines, malgache par la France, zouloue par le Royaume-Uni – durant laquelle est inventé le camp de concentration moderne – participent de ce que même un critique comme G. Steiner, peu suspect de tiers-mondisme béat, reconnaît<sup>1102</sup> comme l’exploitation systématique de pays entiers servant à la prospérité de la bourgeoisie européenne, par et pour qui se produisent arts et lettres.

Pour toutes ses erreurs et ses errances – qui font de lui un reflet de droite d’Aragon – la bonne foi de Campbell est indéniable, mais ce qu’il défend est ancré dans la part la plus mortifère de la domination européenne qui s’achève alors, en cette terrible auto-combustion qu’est la Seconde Guerre mondiale.

Plus terrible encore à des yeux contemporains, Eleonore Lorenz (cf III – 1.1.) fait paraître en 1940 un recueil, *Italienische Gesänge*, dédié à l’Italie et à sa langue, et qui se clôt sur une série de traductions de Gaspara Stampa.

#### *Gleiches Blut*

*In Norditalien sah der Menschen viele  
ich blond und hell von Haar und Angesicht,  
die Deutschen glichen. Bildete so licht  
Natur sie nur im unbewußten Spiele?*

*Im Süden Deutschlands sah ich allerzeiten  
so manches Antlitz bräunlich, dunkles Haar,  
und ganz dem Süden zugehörig war  
der schlanken Körper anmutvolles Schreiten.*

*Nicht Zufallspiel! Seit Römern und Germanen  
vermischte sich im Wechsel allezeit  
auf manchem Zug das Blühen unsrer Ahnen,*

#### Même sang

En Italie du Nord j’ai vu bien des personnes  
aux cheveux et aux visages blonds et clairs,  
qui ressemblaient aux Allemands. La nature  
ne les créa-t-elle si lumineux qu’en un jeu inconscient ?

Dans le Sud de l’Allemagne j’ai vu constamment  
bien plus d’une figure brunâtre aux cheveux sombres,  
et la démarche pleine de grâce des corps élancés  
allait bien avec le Sud entier.

Nul jeu du hasard ! Depuis les Romains et Germains  
s’est mêlée au fil du temps  
sur bien des traits la floraison de nos aïeux :

<sup>1101</sup> Voir ZIMMERER, Jürgen. *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. LIT, Münster, 2011; OLUSOGA, David et ERICHSEN, Casper W. *The Kaiser's Holocaust: Germany's Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*. Londres, Faber & Faber, 2011.

<sup>1102</sup> George STEINER, *In Bluebeard's Castle*, p.15.

*der Süd dem Nord, der Nord dem Süd bereit.  
Kein Volk ist je dem andern so verbunden,  
als das im fremden eignes Blut gefunden.*

le Sud se prête au Nord, le Nord au Sud.  
Jamais aucun peuple n'est avec l'autre aussi lié,  
comme s'il trouvait son propre sang chez l'étranger.<sup>1103</sup>

La main tendue vers autrui ne l'est plus en raison de la culture, comme ailleurs dans le recueil où Lorenz dit son amour pour l'Italie, mais d'une convergence racialiste qui vise à s'inscrire dans l'idéologie du *Blut und Boden*, plus précisément dans sa composante localiste, qui veut qu'à chaque peuple corresponde un territoire, dans une relation immanente.

Il faut souligner ici que Lorenz cherche sincèrement à subvertir celle-ci, ou tout du moins à dépasser la conception restreinte de la prétendue aryanité, en soulignant les mélanges entre les peuples, et l'existence d'Allemands bruns ; il n'en reste pas moins qu'en discutant ainsi les stéréotypes, elle s'appuie sur leurs présupposés : l'existence univoque de peuples, l'apparence physique comme facteurs d'appartenance à ceux-ci...

Dès lors, certaines de ses traductions de Gaspara Stampa éclairent d'un jour différent la définition topique de la beauté en Europe occidentale :

*Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,  
miri un signor di vago e dolce aspetto,  
giovane d'anni e vecchio d'intelletto,  
imagin de la gloria e del valore:*

*di pelo biondo, e di vivo colore,  
di persona alta e spazioso petto,  
e finalmente in ogni opra perfetto,  
fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore.*

*E chi vuol poi conoscer me, rimiri  
una donna in effetti ed in sembante  
imagin de la morte e dè martiri,*

*un albergo di fé salda e costante,  
una, che, perché pianga, arda e sospiri,  
non fa pietoso il suo crudel amante.*

*Wer will, ihr Frauen, meinen Liebsten kennen,  
sieht einen Mann von zärtlicher Gestalt,  
an Jahren jung, jedoch an Klugheit alt,  
ein Bild des Glanzes und des Mutes Brennen:*

*der Wangen Blühn von blondem Haar umwallt,  
sein Wuchs ist hoch, die Brust ist breit zu nennen,  
vollkommen dann in jedem Werk und Können,  
ach, außer einem: in der Liebe kalt.*

*Wer mich dann kennen möchte, der wird schauen  
ein Bild der Marter, eine todbetrübte,  
in Schein und Sein unseligste der Frauen,*

*die Hort des Glaubens war und Treue übte,  
doch ob sie weine, glüh – nie kann sie trauen,  
daß mit ihr fühlt der grausame Geliebte.<sup>1104</sup>*

On sait qu'au Moyen-Âge et à l'époque moderne, la clarté de la peau – signe d'aristocratie – et la blondeur – associée à la beauté – s'inscrivent dans un mépris de ce qui

<sup>1103</sup> LORENZ, Eleonore. *Italienische Gesänge*. Berlin, F.A. Herbig, 1940, p.46.

<sup>1104</sup> Eleonore LORENZ, *Italienische Gesänge*, pp72-73.

est sombre. La convergence entre cette valorisation topique et l'exaltation nazie de la blondeur force à interroger les canons de beauté de l'Occident : ceux que la poétesse du XVI<sup>ème</sup> siècle italien célèbre sont exactement ceux dont l'envers justifie la caractérisation raciste des juifs par Drumont, et plus généralement toute la perception de l'Europe selon les typologies nazies.

Une nouvelle fois, la traduction permet de montrer qu'en dépit de la bonne volonté de la traductrice, les échanges littéraires se font selon les modalités de la culture occidentale, pour le meilleur comme pour le pire.

#### IV – 3.2. Hybridations du sonnet : prose et forme à retour

Face à la déchéance des codes littéraires traditionnels, sapés par le principe d'avant-garde – qui anime surréalisme, modernisme, futurisme, Dada, voire expressionnisme si l'on admet que la subjectivité y prime sur le souci formel, ce qui est discutable<sup>1105</sup> – et entériné par une guerre dont certaines des sources idéologiques et des manifestations culturelles se trouvent au sein de la culture européenne même, tous les poètes n'ont pas recours au sonnet dans la continuité de ses formes précédentes.

La variation des schémas strophiques ou rimiques, la tentative de raccourcissement jouvienne, l'effacement des rimes même ne constituent pas les tentatives les plus extrêmes de transformer le sonnet, durant la Seconde Guerre mondiale : deux pôles opposés, celui de la prose et celui de la forme à retour, attirent des poètes de façon notable.

Si l'histoire du sonnet au XX<sup>ème</sup> siècle est encore à rédiger, celle du sonnet en prose doit en constituer un chapitre ; en France, où cette tentative paradoxale est la plus forte, elle courrait de Rimbaud (*Illuminations*, 1886) et Marie Krysinska (*Joies errantes*, 1894) en passant par Louÿs et Valéry (*Les Chansons de Bilitis*, 1894), Barbey (*Rythmes oubliés*, 1897) et Rémy de Gourmont, jusqu'à Emmanuel Hocquard (*Un test de solitude*, 1998) et Jacques Roubaud (*Churchill 40*, 2004).

Une occurrence, non nommée et non reconnue par son auteur, vaut la peine de s'y attarder durant la guerre : il s'agit de Maurice Blanchard, dont les traductions des sonnets de Shakespeare ont déjà été évoquées. Celles-ci, réalisées en prose, conservent la structure du sonnet, même le vers éliminé. Or, en 1947, dans le recueil *La Hauteur des Murs*, qui reprend les poèmes composés durant l'Occupation des *Pelouses fendues d'Aphrodite*, Maurice Blanchard reprend – pour autant que cela soit épistémologiquement discernable, s'agissant de la prose – ce dispositif typographique :

---

<sup>1105</sup> Voir ainsi les sonnets de Trakl, Zech... Déjà, Rilke joue avec les formes (« Venezianischer Morgen » est un sonnet intercalé, le sizain se trouvant entre les quatrains), et *Die Sonette an Orpheus* jouent sur la variabilité du mètre de manière à déformer le sonnet de l'intérieur, mais toujours en maintenant un lien fort avec la sémantique. A ce sujet, voir NEWTON, Robert P. *Form in the Menschheitsdämmerung: A Study of Prosodic Elements and Style in German Expressionist Poetry*. La Haie - Paris, Mouton, 1971, chapitre « The Use of Conventional Verse Elements – The Sonnet », pp 92-101.



## Orphée aux Enfers

*J'ai marché toute la nuit. Des armées de moi-même ont marché. Des colonnes de basalte ont traversé les soleils mourants. Les chemins de la nuit se sont refermés comme des livres.*

*L'épervier emporta sa proie dans les trous bleus. L'épervier entraîna Vénus au fond des impasses neigeuses et Vénus revint sur la terre avec les yeux arrachés.*

*Les questions marchaient en se tenant par la main, comme des aveugles. Les questions marchaient sur le bord étroit de la nuit. Mes doigts dompteurs de fer rouge, mes doigts délivrés du pain quotidien tapotaient sur les vitres des gares. Les trains s'arrêtaient et repartaient au rythme de mes doigts. Les trains franchissaient les butoirs, s'en allaient labourer la terre. Les trains s'arrêtaient au milieu des abreuvoirs.*

*Un berger traversa la ville avec son troupeau. Un berger au manteau de verdure et de silence.* <sup>1106</sup>

Ce poème comprend quatorze phrases, divisées en quatre blocs de prose ayant chacun un sujet et un ensemble d'images qui lui sont propres ; le premier paragraphe contient quatre phrases et le dernier deux, comme un distique shakespearien. Cette impression de sonnet en prose est renforcée par la disposition typographique qui fait des deux dernières phrases au sujet anaphorique l'équivalent – ajusté à droite, certes – de deux vers conclusifs, donnant au poème en prose non seulement la dynamique formelle mais également celle thématique du sonnet.

D'autres poèmes des années de guerre suivent cette disposition : « le Royaume des taupes » et « Champ de navet », à la fin de *La Hauteur des Murs* ; le premier des « Douze Poèmes », dans *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, sont pareillement constituées de quatre

---

<sup>1106</sup> BLANCHARD, Maurice. *La Hauteur des murs*. Paris, GLM, 1947, p.7 ; on reproduit tant bien que mal la disposition typographique.

paragrapes dont un distique final – dont les deux derniers mots, « espadon / perfection »<sup>1107</sup>, riment.

Il est tentant d'avancer – avec la précaution doublement requise par le flou formel du poème en prose, et le caractère hypothétique de toute supputation dans le domaine de la poétique – que la traduction des sonnets de Shakespeare a pu influencer Maurice Blanchard dans ses choix formels : cela serait un exemple, après Rimbaud et avant J. Roubaud, de porosité entre la forme dite fixe et les pratiques dites libres. Le poème en quatre paragraphes – pour ne pas parler de sonnet en prose – deviendrait lieu poétique du délitement de la culture européenne, déchirée par les totalitarismes et la guerre : dans « Quatorze Juillet », la forme – moins évidemment proche du sonnet – sert à dépeindre un continent en proie au carnage :

#### *Quatorze Juillet*

*Quand nous rebâtirons la ville, nous choisirons nos pierres. Nous les choisirons bien, et nous enfermerons un œil bleu dans chaque pierre. Nous enfermerons un ciel de juin dans nos frontières.*

*Par les soirs de grand vent, la voix des prisonniers passait à travers la ville, les chants de la liberté passaient à travers les bouches fermées et, sur chaque pierre se dressait un serpent, se dressait un guerrier, étincelle dans la splendeur du vent.*

*Une Europe en haillons dansait sur les épées. Un vent d'acier coupait les moissons. Dans nos mains levées épis sanglants, dans nos mains enflammées saignaient les cœurs de nos princesses.*

*Saignait la bataille de nos désirs, saignaient nos mufles barbouillés, nos mufles enfouis dans les grappes palpitantes, saignaient nos faces de hyènes, nos griffes et nos espérances arrachées à leurs poitrines de porcelaine.*<sup>1108</sup>

L'hypothèse est tentante, d'un lien entre les traductions en prose des *Sonnets de Shakespeare* et la composition en prose de poèmes proches de celles-ci, où l'absence du vers servirait à rendre compte d'une impossibilité de composer de la poésie en croyant encore à ses anciennes formes, fussent-elles libres. Cette hypothèse repose toutefois sur deux degrés de supposition, qui peuvent chacun être défendus autant qu'attaqués : le premier, que la présence de poèmes en quatre parties est effectivement à relier au sonnet ; le second, que cette prose sert effectivement à rendre compte du désordre épouvantable du monde.

---

<sup>1107</sup> Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé] ; *La Hauteur des murs*, p.25.

<sup>1108</sup> Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé] ; *La Hauteur des murs*, p.18.

Blanchard, dans la notice biographique qu'en 1943 il rédige lui-même à la fin de *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, écrit être « retourné à l'atelier »<sup>1109</sup>, juste avant d'évoquer ses traductions de Shakespeare. S'il est possible d'y lire un commentaire de son travail dans l'industrie aéronautique – d'où il passe des informations sensibles à la Résistance – il pourrait tout autant, dans l'économie de ce texte, s'agir d'un atelier poétique : retourner au sonnet, pour s'en approprier non la contrainte ou les règles supposément sclérosante, mais sa dynamique poétique – celle-là même qui fascinera un Bonnefoy, qui en dépit de sa longue opposition au sonnet revient à la fin de sa vie à ce qu'il nomme « forme formante », *Form*, plutôt que superficielle « forme formée », *Gestalt*.

Ce qu'il est en tout cas possible d'affirmer, c'est que Blanchard ne renie pas son rapport au sonnet, puisqu'en 1947, la même année que *La Hauteur des murs* qui reprend ses poèmes depuis 1939, Guy Levis Mano, son éditeur durant l'entre-deux-guerres, réédite, dans une édition bilingue plus luxueuse, ses douze traductions ; une troisième édition, posthume, suit en 1970.

Jacques Roubaud, qui n'a cessé de composer de sonnets en tant que poète, et est assurément le scientifique du XX<sup>ème</sup> siècle qui en a plus lu, attribue explicitement sa découverte de la possibilité d'un sonnet en prose à la lecture de sonnets en traduction : ceux de Shakespeare, transposés en prose par Jouve.

*En ouvrant le livre de la version française des Sonnets de Shakespeare par Pierre Jean Jouve une nouvelle fois au début de 1964 (...) une évidence me frappa.*

*Ces poèmes français que je lisais (heureusement non accompagnés du texte anglais, ce qui en aurait troublé la perception) étaient bien des poèmes de Pierre Jean Jouve. (Ils valent ce qu'ils valent en tant que traduction (fort discutée), mais on ne peut leur refuser la qualité d'être poèmes dans leur langue, le français.) (...)*

*Mais il y avait plus : je voyais maintenant que c'étaient des sonnets ; des sonnets de Jouve. Des sonnets ? mais ils étaient en prose, une prose strophique certes, et assez balancée parfois à l'extrême bord du vers, parfois enroulée autour d'alexandrins de prose, mais prose tout de même !*

*La conclusion s'imposait : c'étaient des sonnets d'une espèce non encore reconnue, non identifiée comme telle. C'étaient des sonnets en prose.*<sup>1110</sup>

<sup>1109</sup> « Biographie », dans Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, [non paginé].

<sup>1110</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), dans *'le grand incendie de Londres'*. Paris, Seuil, 2009, p.1691.

L'histoire du sonnet en prose français, qui, sujette à de nombreux départs, ou faux départs, en connaît un nouveau avec le recueil que J. Roubaud compose subséquemment, *€*, qui contient deux variantes formelles de sonnets en prose, et duquel découlent les tentatives de Hocquard ; cette série de tentatives provient de traductions des sonnets de Shakespeare, et celles de Maurice Blanchard doivent avoir une place dans ce processus, mineur et heurté, mais néanmoins notable, dans la poétique du sonnet au second XX<sup>ème</sup> siècle (cf annexe C).

L'autre expérience d'hybridation tentée par deux poètes britanniques est celle consistant à faire du sonnet une forme à retour, à l'image du rondeau.

Cette fusion de deux formes dites fixes caractéristiques de la tradition poétique ouest-européenne semble a priori un contre-sens plein, en termes de poétique formelle. L'une des interprétations de la première vogue du sonnet, en France au moins – mais l'Angleterre se trouve alors dans une dynamique comparable, avec Wyatt et Surrey qui amènent le sonnet dans une poésie anglaise fortement influencée par le Français au Moyen-Âge, voire dans un mouvement explicitement lié à Du Bellay chez Spenser – est, comme le propose N. Dauvois, que le sonnet fait partie des moyens d'imposer une linéarité irrégulière qui s'oppose à la symétrie du dizain<sup>1111</sup>. On ajoutera que celui-ci est plus encore que le sonnet chargé de mystique numérologique. Le sonnet s'oppose également à la circularité des formes médiévales à retour comme la ballade ou le rondeau, qui reflètent une pensée de l'infini et tendent à effacer le sujet lyrique derrière la virtuosité du poème même, dans son rapport avec la divinité.<sup>1112</sup>

Le sonnet, souvent associé<sup>1113</sup> au *logos*, semble donc mal s'accommoder du refrain et des retours ; on connaît la fameuse prescription de Boileau, qui recommande, au chant II de son *Art Poétique*, de ne pas y répéter fût-ce un seul mot – ordre pris au pied de la lettre et ironiquement appliqué aux articles mêmes par Jacques Roubaud dans « Sans défaut », un sonnet de *Churchill 40*.

---

<sup>1111</sup> DAUVOIS, Nathalie. *Le Sujet lyrique à la Renaissance*. Paris, PUF, 2000, pp113-114.

<sup>1112</sup> Nathalie DAUVOIS, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, pp11-13.

<sup>1113</sup> Voir par exemple l'expression de « Machine à penser » d'Aragon, ou les analyses de François Jost, dans l'introduction.

À l'opposé de cette tension vers la linéarité et l'hyper-variété, certains poètes tentent de transformer le sonnet en forme à retour ; durant la Seconde Guerre mondiale, Dylan Thomas et George Barker, les deux rivaux britanniques des années 1930-1940, s'y essaient différemment, et pourtant en visant chacun à accepter la mortalité humaine.

L'autre tentative de Dylan Thomas (cf IV – 2.1.) d'adapter le sonnet aux années de guerre date en effet de la fin du conflit, et voit le poète employer des effets de retour annonçant l'un de ses poèmes les plus célèbres, la villanelle « Do not go gentle into that good night », très probablement inspirée par la mort de son père et dont les premières versions datent de 1951 – mais l'on sait qu'il évoque la lente agonie paternelle dès 1945<sup>1114</sup>.

*Lie still, sleep becalmed*

Reste immobile, dors dans l'accalmie

**Lie still, sleep becalmed, sufferer with the wound  
In the throat, burning and turning. All night afloat  
On the silent sea we have heard the sound  
That came from **the wound** wrapped in the salt sheet.**

*Under the mile off moon we trembled listening  
To the sea sound flowing like blood from the loud **wound**  
And when the salt sheet broke in a storm of singing  
The voices of all the drowned swam on the wind.*

*Open a pathway through the slow sad sail,  
Throw wide to the wind the gates of the wandering boat  
For my voyage to begin to the end of my **wound**,*

*We heard the sea sound sing, we saw the salt sheet tell.  
**Lie still, sleep becalmed, hide the mouth in the throat,  
Or we shall obey, and ride with you through the drowned.***

**Reste immobile, dors dans l'accalmie, souffrant avec la blessure  
Dans la gorge, qui brûle et fait retour. Toute la nuit à flot  
Sur l'océan de silence nous avons perçu le son  
Qui venait de **la blessure** enveloppée dans le drap de sel.**

*Sous la lune d'un mille au-delà nous avons tremblé écoutant  
Le bruit de l'océan couler comme sang de **la blessure** criante  
Et quand le drap de sel se rompit en un ouragan de chants  
Les voix de tous les noyés nagèrent dans le vent.*

*Ouvre un chemin à travers la triste lente voile,  
Ouvre grandes au souffle les portes du bateau errant  
Pour que commence mon voyage vers la fin de ma **blessure**,  
Nous avons entendu le bruit de l'océan chanter, et vu le  
[drap de sel scander.*

**Reste immobile, dors dans l'accalmie, cache la bouche  
[dans la gorge,  
Ou nous devons obéir, et chevaucher avec toi entre les  
noyés.<sup>1115</sup>**

Dans une version antérieure de ce poème, envoyée à T. W. Earp du Sussex où Dylan Thomas se réfugie avec sa famille en avril 1944 alors que l'Allemagne reprend des bombardements sur la région de Londres – l'opération Steinbock, dont l'échec critique a affaibli l'aviation allemande juste avant le débarquement allié – le poète ajoute l'image des bandages, qui évoque les blessés de guerre :

<sup>1114</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems*, p.255.

<sup>1115</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems*, p.113 (traduction Alain SUIED, *Vision et prière*, Paris, Gallimard, 1991, pp53-54).

*Lie still, you must sleep, sufferer with the wound  
 In the throat, burning and turning. All night afloat  
 On the silent sea we have heard the sound  
 That came from your wound. Your wound is a throat.  
 Under the mile off moon we trembled listening  
 To music pouring like blood from the loud wound  
 And when the bandages broke in a burst of singing  
 It was to us the music of the drowned.*

[...]

Venu de ta plaie. Ta plaie qui est une gorge.

La musique coulant tel le sang des plaies sonores  
 Et quand les pansements éclatèrent en explosion de chant  
 Cela nous fut comme la musique des noyés.

*Open a pathway through the sails, open  
 Wide the gates of the wandering boat  
 For my journey to the end of my wound,  
 The voices cried when the bandages were broken.  
 Lie still, you must sleep, hide the night from your*

Ouvre un chemin parmi les voiles, ouvre  
 Grand les portes du navire à l'erre  
 Pour mon voyage aux confins de ma blessure.  
 Les voix pleurèrent quand les pansements se rompirent.  
 Reste immobile, il faut dormir, et cacher la nuit de

[throat,

[ta gorge<sup>1116</sup>

*Or we shall obey, and ride with you through the*

[...]

[drowned.

La nature de la blessure du premier vers demeure obscure : pour Alain Suied, elle est « celle du moi se heurtant au destin social »<sup>1117</sup> tandis que pour W. Davies et R. Maud<sup>1118</sup> il s'agirait d'un souvenir du cancer de la gorge qui avait atteint dix ans plus tôt le père de Dylan Thomas, et l'affligeait de douleurs récurrentes. Lecture biographique ou héroïsation du poète comme damné de la société, ce sonnet d'un mètre pourtant régulier apparaît comme le lieu où explorer une douleur qui envahit et oblitère la condition humaine.

L'un des aspects les plus marquants de ce poème est l'utilisation des retours de phrases – originellement antithétiques d'une forme constituée justement en opposition aux formes à retour que sont la ballade ou le rondeau – qu'affectionne particulièrement Dylan Thomas, et qu'il fait entrer avec maestria dans le cadre clos du sonnet : ici, le retour est thématisé dès le deuxième vers, en quasi-homophonie avec la douleur (« burning and turning »), ce qui justifie le choix apparemment douteux d'Alain Suied de traduire « turning » en « fait retour », insistant sur la récurrence de la douleur au prix d'un contre-sens sur le sujet des participes présents, commun dans le poème de Dylan Thomas – mais ambigu : il peut s'agir du souffrant autant que de la gorge.

Ce sonnet marque plus clairement que « Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred » les modalités du dérèglement du sonnet tel que Dylan Thomas le

<sup>1116</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems*, p.245 (traduction personnelle pour les vers différant de la version publiée).

<sup>1117</sup> Dylan THOMAS, *Vision et prière*, p.133.

<sup>1118</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems*, p.245.

pratique : c'est moins en termes de rimes – avec un maintien très majoritaire de la rime, quoiqu'affaiblie par le passage à la version définitive (« sheet » remplace « throat », perdant la rime avec « afloat ») – ou de mètre apparent que de rythmes internes. L'omniprésence de monosyllabes – la plupart des pentamètres ne contiennent qu'un seul mot de plus d'une syllabe, et les vers 4 et 12 sont entièrement monosyllabiques – et le jeu très marqué sur les allitérations et homéotéleutes qui traverse ce sonnet témoignent de comment, tout en conservant une cohérence de surface, la forme peut contenir un chaos verbal, équivalent de la fièvre qui agite le blessé et que trahit le gérondif « burning » ; son homéotéleute « turning » ne se contente pas de refléter le jeu des répétitions à l'œuvre dans le sonnet, mais figure sur un plan sonore l'itération verbale, qui répond à la fébrilité du malade.

L'étude métrique d'un pentamètre monosyllabique comme « That came from the wound wrapped in the salt sheet » confirme le déséquilibre qu'introduit le poète au sein d'une forme apparemment canonique : après le premier iambe, deux mots atones – qui nécessiteraient une accentuation sur « from », forçant un iambe et une trochée à se suivre disgracieusement – suivis de deux accentués allitératifs anaphoriques, un schéma répété ensuite – sauf que les termes accentués sont allitératifs épiphoriques. À l'image d'un corps apparemment intact, mais ravagé de l'intérieur par la fièvre et la douleur, ce sonnet donne une vision singulière de sa propre *Gestalt*, traversée de l'intérieur par des dynamiques mortifères. Il est significatif que le poème suivant, dans le recueil *Deaths and Entrances*, soit la suite « Vision and Prayer », au frappant travail sur la forme graphique du poème, composé en losanges successifs.

Chez Dylan Thomas, les processus de répétition et dédoublement ne sont pas que sonores, mais également métaphoriques : à la blessure du huitain répondent, au début du sizain, le « pathway » s'ouvrant dans la mer ou la mer des draps, possiblement hors de la maladie, ainsi qu'à la fin de la strophe la bouche qui doit être cachée dans la blessure, comme pour remplacer une béance mortifère par une autre, fertile, ou tout du moins lyrique. Le poète termine pourtant le sonnet sur une chute pessimiste : si la bouche n'est pas cachée dans la blessure, les auditeurs – les marins du navire de la maladie ? – suivront le blessé sous la surface. Il n'est pas étonnant que la blessure ne puisse être compensée que par la profération potentielle, pour un Dylan Thomas qui, objecteur de conscience, déclare en 1939 ne pas se mobiliser car la tâche d'un poète, fût-ce en temps de guerre, est non pas de risquer sa vie au front mais d'écrire des poèmes :

*When you come to talk about one's duty as a writer, then one can only say that his duty is to write. If to undergo contemporary reality to its most extreme is to join in a war – the evil of which is the war itself and not the things it is supposed, wrongly, to exterminate – against people you do not know, and probably be killed or maimed, then one can only say flippantly that the best poems about death were always written when the poets were alive, that Lorca didn't have to be gored before writing a bullsong, that for a writer to undergo the utmost reality of poverty is for him to starve to death and therefore to be, as a writer, useless.<sup>1119</sup>*

Le même raisonnement anime George Barker, le rival – malheureux devant l'Histoire littéraire – de D. Thomas. L'auteur d'*Eros in Dogma* écrit, dans « Funeral Eulogy », un article<sup>1120</sup> publié le 19 août 1939 en l'honneur de Lorca, que le poète défend moins une cause que celle de la poésie, et qu'à chaque fois qu'un poète meurt – qu'il s'agisse de Lorca rattrapé par le camp le mieux armé, Shelly l'athée par la colère des cieux, Marlowe assassiné... – c'est, au finale de sa vie, une défense de la poésie. R. Fraser suggère que cette conception mystique de la poésie comme triangulation, loin des oppositions binaires des nationalismes, pousse Barker à accepter l'offre de départ pour Sendai qui lui a été faite au début de l'été : tout comme Auden et Isherwood partant pour les États-Unis d'Amérique afin d'échapper au piège de la poésie patriotique, l'exil de Barker au Japon devient une prise de distance paradoxale, une rupture permettant la continuité poétique – et effectivement les « Pacific Sonnets » contiennent bien une réflexion européenne.

Dans *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, Elizabeth Smart évoque l'accusation de couardise, régulièrement adressée à Barker, parmi les charges que font peser sur leur couple les pharisiens rencontrés sur le continent nord-américain :

*(...) always battalions of blindmen carrying placards of public vote: 'If he needs money why doesn't he get a job?' 'What does he know of Love that lets his country down in her Hour-of-Need?'<sup>1121</sup>*

---

<sup>1119</sup> Lettre du 2 novembre 1939 à Rayner Heppenstall, dans FITZGIBBON, Constantine. *Selected Letters of Dylan Thomas*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1966, p.243 (« Si l'on en vient à parler du devoir d'un homme en tant qu'écrivain, alors on ne peut que dire qu'une seule chose, c'est que son devoir est d'écrire. Si éprouver une réalité contemporaine à son plus extrême est de partir en guerre – sachant que c'est la guerre même qui est maléfique, et non les choses qu'elle est supposée, à tort, exterminer – contre des gens qu'on ne connaît pas, et probablement être tué ou mutilé, alors on ne peut que dire, d'un ton léger, que les meilleurs poèmes traitant de la mort ont toujours été rédigés du vivant de leurs auteurs, que Lorca n'a pas eu besoin d'être éviscéré par une corne pour chanter le taureau, et que si un écrivain doit éprouver jusqu'au bout la réalité de la pauvreté, il mourra de faim, et ne sera donc plus, en tant qu'écrivain, d'aucun usage », traduction personnelle).

<sup>1120</sup> Cité par Robert FRASER, *The Chameleon Poet*, p.117.

<sup>1121</sup> Elizabeth SMART, *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, pp 61-62 (« Et tous ces bataillons d'aveugles



Saisi par le constat, parfois métaphysique, d'un monde qui s'écroule et de l'impossibilité de traiter la guerre selon les canons proposés jusqu'ici, Barker cherche également une porte de sortie à l'impasse de la déstructuration, en insufflant au pénultième de ses « Pacific Sonnets » une dynamique de forme à retour comparable à celle qu'emploie Dylan Thomas. Dans ce poème qui met en scène les doutes bouleversant une vision catholique du monde, les retours – qui font penser à ceux du rondeau – amènent dans la dynamique délitée du sonnet un élément de retour lancinant, qui épouse le retour et l'élargissement d'une pensée de l'immutabilité des structures de culpabilité humaines. Le dernier à développer organiquement le propos de Barker – puisque le poème conclusif constitue un adieu au Japon – il lie ainsi retours de vers et réflexion morale :

XIX

***Everywhere is our wilderness everywhere,  
I hear the scapegoat's scream wherever I go  
And not only from my throat but also  
Everyone is our scapegoat everyone.  
When by the ilex I lie in the sun  
Thinking I'm free a moment, then the crown  
Of bleeding christian [sic] leaves comes down,  
The scapegoat coronation also there.***

*Or in a world of palm and anthropoid  
The shape of Darwin gibbering descends  
Out of the leaves of life and from a void  
Condemns me to a beginning and an end.  
Thus everywhere is our wilderness everywhere,  
And everyone is our scapegoat everyone.*<sup>1122</sup>

XIX

**Partout se tient notre solitude partout :**  
J'entends le cri du **bouc** émissaire où que j'aïlle,  
Et pas juste en ma bouche, oh non, mais aussi bien  
**Chacun est notre bouc émissaire chacun.**  
Lorsqu'à côté d'un houx, étendu au soleil,  
Un temps je me crois libre, la couronne descend  
Dont les feuilles chrétiennes sont couvertes de sang,  
C'est le sacre du **bouc** là aussi qui se joue.

Ou, sous les palmiers, parmi les anthropoïdes,  
La forme de Darwin, bafouillant, surgit  
Du feuillage premier, pour, émanant du vide,  
Donner d'irréfragables bornes à ma vie.  
**Partout se tient donc notre solitude partout,  
Et chacun notre bouc émissaire chacun.**

L'extension du statut de bouc émissaire est ici le moyen par lequel Barker tente d'ancrer le poète non en tel ou tel camp souffrant, mais dans celui d'une humanité prise dans une double contrainte métaphysique, entre Christ et Darwin, exprimée par la répétition.

Ce sonnet où abondent les répétitions, parmi lesquelles une reprise des vers 1 et 4 au distique final, témoigne de la volonté de Barker de ré-infuser la forme du sonnet d'un lyrisme exacerbé, d'un lexique aux sonorités exubérantes (« by the ilex I lie »), d'un désordre rimique (« everywhere / there » sont à chaque extrémité du huitain, le distique final ne rime

---

affichant la sanction populaire : « S'il a besoin d'argent, il n'a qu'à trouver du travail ! Que sait-il de l'Amour celui qui abandonne son pays quand il a besoin d'aide ? », traduction Yveline PAUME, p.56).

<sup>1122</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, p.18 (traduction personnelle ; je fais figurer en gras les retours de syntagmes).

avec rien dans le sizain) que compense la reprise des syntagmes ou phrases occupant les vers non-rimant, et d'images qui demeurent volontairement très abstraites : ainsi, l'apparition à demi-burlesque, au vers 10, de la silhouette d'un Darwin anthropoïde, entraîne le sizain vers une interprétation cosmique, avant que le « je » poétique n'en tire la conclusion qu'il se trouve lié à une condition mortelle.

Cette réécriture des conceptions ontologiques, sous forme d'allégorie édénique que le martyr chrétien, miné par l'antique malédiction judaïque et le darwinisme moderne, ne parvient pas à racheter, tranche avec la rengaine lancinante d'un Dylan Thomas, qui préfère se concentrer sur la corporéité pour point de départ d'une métaphore filée de la souffrance comme voyage. Là où Barker choisit de traiter le sujet lyrique intérieur – des premières personnes – comme le destinataire final d'une réflexion philosophique passant par un traitement halluciné des images, Thomas préfère utiliser le sujet extérieur – une deuxième personne – comme source hallucinatoire des images.

Dans le premier sonnet d'*Eros in Dogma*, déjà évoqué en termes d'épreuve du « je » lyrique, le huitain joue aussi sur ce retour régulier, à l'échelle réduite du seul mot-rime « heart ». Le modèle n'est plus la forme à retour telle le rondeau, mais la psalmodie :

|

*Between the wall of China and **my heart**  
O exile is. Remembering the tremendous  
Autumnals of nations threatening to end us all,  
I speak of the things nearest to **my heart**.  
These space cannot alienate, or time part  
From me: O is it really an end of them,  
The flowering moments that a poem blends  
To Babylonian wreaths around **my heart**?<sup>1123</sup>*

|

Entre la Grande Muraille de Chine et **mon cœur**  
O l'exil se tient. Me souvenant des gigantesques  
Automnales des nations nous enténébrant tous,  
je parle de ce qui est au plus près de **mon cœur**.  
Elles aucun espace n'aliène, ou ne sépare  
aucun temps de moi : O cela peut-il être fin  
des moments d'éclosion qu'un poème assemble et fond  
en couronne babylonienne autour de **mon cœur** ?

Cette récurrence permet à Barker de constituer un premier quatrain d'embrassées, où les deux vers extérieurs, où apparaît le « je » lyrique, encadrent l'évocation de l'exil et de la guerre, comme pour la contenir dans les limites posées par l'individualité. Et la « couronne babylonienne » qui se noue autour de la troisième occurrence de « heart » semble, dans son mouvement, imiter à deux titres le retour lexical du mot-rime : d'une part en tressant ladite couronne, dans un geste circulaire, et d'autre part en encerclant le cœur

<sup>1123</sup> George BARKER, *Eros in Dogma*, p.9 (traduction personnelle ; je fais figurer en gras les retours de syntagmes).

du poète, exactement comme le mot encercle ce huitain dans lequel le poète ne parvient pas à sortir de lui-même.

À nouveau, l'usage de la première personne – du singulier ici – par Barker est bien visible : prisme et intermédiaire dans le mouvement vers le monde en guerre, la répétition l'exacerbe en même temps qu'elle le situe dans son rapport – ou ici son absence de rapport – à autrui. La transformation partielle – limitée au huitain – du sonnet en forme à retour permet d'en faire une chambre d'écho, entre les murs de laquelle le poète en exil tourne en vain ; employé dès l'ouverture de la séquence et du recueil, ce procédé itératif permet une extension du pathétique, paradoxale en ce qu'elle l'étire et le replie sur le sujet à la fois. C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans le sonnet troisième, « Those whom I cannot meet pester me now » (cf IV – 1.1.).

Enfin, tout comme les deux sonnets à retour cités précédemment, celui-ci aboutit à la reconnaissance, à la fin du sizain, de la mort à venir : les souvenirs amenés par lui huitain et développés après la *volta* sont évoqués par la pointe, à défaut de vie heureuse vers laquelle retourner, comme une mort heureuse (« these (...) shall be our happy death »). Ici, c'est moins la répétition qui amène à la mort, que sa sortie : la dynamique du sonnet relève moins du verdict sans cesse asséné, comme dans « Everywhere is our wilderness everywhere » ou chez Dylan Thomas, que d'une échappée de l'individu hors de soi jusqu'au terme, du sonnet et de la vie.

Là où Thomas emploie la répétition comme un motif aussi lancinant que la douleur éprouvée par le corps, Barker cherche à l'assener de manière à amener à une lucidité plus abstraite. Toutefois, tous deux visent à renouveler, à très petite échelle, la capacité du poète à traiter de la misère humaine, exacerbée par la guerre.

Il faut encore mentionner les « sonnets en forme de ballade » de Boris Vian : s'il n'est évidemment pas possible d'y discerner l'ambition esthétique de bouleverser le sonnet, le jeune auteur de *Vercoquin et le plancton* fait évidemment fonctionner la définition titulaire du sonnet sur un plan ironique, en la retournant contre la forme même – après tout, semble dire ce titre, toutes les formes anciennes se valent, tant le geste de puiser dans la tradition paraît parfois primer sur la nature et les potentialités de ces formes. Vian semble s'inscrire ici dans le « tout se vaut », le dédain avant-gardiste pour les formes passées qui depuis Du Bellay disqualifie « Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons et autres telles

episseries ». <sup>1124</sup> La dérision de Vian le rapproche de l'attaque d'André Breton portée dans « Les Possessions » contre « la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs ». <sup>1125</sup>

On toutefois a vu (cf III – 1.3. et III – 1.4.) que ces ballades reposaient réellement sur un motif de répétition, et non une dynamique progressive comme les sonnets humoristiques que Vian, grand lecteur, compose à la même époque. De même, ses ballades assèment et réassèment le constat d'un monde corrompu, tandis que ses sonnets le dévoilent peu à peu : la structure des formes a une forte influence sur la progression discursive, et pour chargé d'ironie qu'il soit, le sonnet de Vian repose sur une langue contemporaine plutôt que sur le pastiche. La pesanteur appelle la pesanteur, et le sonnet, par opposition à la répétitive ballade, constitue chez Vian un cadre plutôt léger, où la pointe fonctionne comme la chute d'une plaisanterie, soit univoquement cocasse, soit amère : cette section des « Sonnets en forme de ballade » témoigne en creux de la différence fondamentale entre les possibilités de la forme essentiellement dynamique du sonnet, et de la forme à retour de la ballade. Quant à son aspect parodique, elle éclaire de biais le recours d'Aragon, entre autres, à une lyrique d'inspiration médiévale et renaissante : d'une part, elle témoigne que la plongée dans la tradition constitue un besoin général, qui ne reste pas cantonné au combat, mais répond également à la détresse moins spectaculaire d'une famille ou d'un petit couple dont la vie n'est pas affectée par le climat politique et militaire.

D'autre part, on peut se demander en quelle mesure l'ironie parodique que déploie Vian ici n'a pas pour conséquence de ridiculiser par contrecoup l'esthétique d'Aragon ou Desnos : l'acidité de l'humour a cet effet de révélateur, qui s'il n'abaisse pas univoquement ce qu'il met au jour – on a vu qu'il pouvait renforcer le statut de référence du discours ciblé – lui ôte son seul niveau de lecture sérieux.

---

<sup>1124</sup> DU BELLAY, Joachim. *Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549). Genève, Droz, 2007, p.132.

<sup>1125</sup> BRETON, André. *L'immaculée conception* (1930). Paris, Seghers, 1961, p.64.

### IV – 3.3. La parodie et le sonnet plaisant, ou l'impossible regard en face

Un tel usage du sonnet pour dégonfler les discours enflés de la poésie se trouve chez Jesse Thoor, poète dont le parcours d'exilé<sup>1126</sup> suit les annexions hitlériennes : réfugié en Autriche dont sa famille est originaire en 1933, il fuit pour Brno avant l'Anschluss, avant de gagner Londres au début de 1939.

Il y compose quatre sonnets appelés « Rufe zum Marschieren », vers la fin de la guerre, en 1944 ou 1945, où il mêle expérimentation sémantique et métrique, satire du militarisme (« Marschieren » signifie marcher au sens militaire, de « marcher au pas » ou d'une armée marchant sur une ville), et turbulence parodique de la notion même de discours :

#### *Rufe zum Marschieren*

#### Appels à marcher

*Oh Manuel .. Tausend und mehr wurden in einer Nacht  
[erschlagen.  
So lang und breit, wie zur Hochzeit ohne Roß und  
[Wagen ..lala:  
Da war viel Unwirklichkeit dabei. – Wer soll nun  
[dies beklagen?  
Die kalt antworten, und selber heiß fragen?*

Oh, Manuel... Plus d'un millier fut en une nuit tué,  
En long et en large, comme vers des noces sans coursier ni  
[voiture... lalala.  
Il y avait du coup beaucoup d'irréalité. Qui demeure encore  
[pour le déplorer ?  
Ceux qui répondent froidement et eux-mêmes interrogent  
[avec ardeur ?

*Der Mann mit dem eingedrückten Gesicht, den  
[das Lachen krumm beigt?  
Der still steht, oder lauernd in der Ecke liegt?  
Der niemandem vertraut, bis der Irrselige davonfliegt,  
Und der Alläugige ihn anschaut .. o lala ?*

L'homme au visage démolé, qui de rire se tord davantage ?  
Celui qui tient encore debout, ou qui gît à l'affût dans un coin ?  
Celui qui ne fait confiance à personne jusqu'à ce que le fou  
[s'envole,  
Et que Celui qui voit tout le regarde... o lalala ?

*Wir die Einzigen .. die heervortreten zu den Frauen,  
[Kindern, Greisen?  
Die jedwedens Leben preisen, vom Herzen zum Ohr?  
Die mit der rechten Hand empor, mit der linken  
[zur Erde weisen?*

Nous les seuls ... surgissons de l'armée en direction des femmes,  
[des enfants, des vieillards ?  
Qui célèbre toute vie, du cœur jusqu'à l'oreille ?  
Qui la main droite levée en l'air, pointent la terre de la gauche ?

*– Wenn die Sterne singen .. und wir sind lange schon stumm:  
Es kreist die Erde .. es kreist der Mond um die Erde herum!  
Es kreist die Sonne. – Wir allen kreisen .. o o lala!*

Si les étoiles chantent... et nous sommes muets depuis  
[bien longtemps ?  
La terre tourne... la lune tourne autour de la terre !  
Le soleil tourne... tous, nous tournons : oh oh lalalala !<sup>1127</sup>

F. Kemp souligne<sup>1128</sup> l'aspect curieux de ce poème aux vers très longs, qui augmente encore le caractère à la fois doux et désespéré du délire qui caractérise ici la parole.

<sup>1126</sup> Pour une biographie succincte et des lettres de Thoor, voir THOM, Gerdamaria. *Rufer ohne Fahne*. Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1986.

<sup>1127</sup> THOOR, Jesse. *Das Werk*. Göttingen, Wallstein, 2013, p.97 (traduction personnelle).

<sup>1128</sup> KEMP, Friedhelm. *Das Europäische Sonett*, t.2. Göttingen, Wallstein, 2002, p.393.

Ce délire doit être analysé en détails, tant Thoor construit une réflexion au moyen de méandres du discours.

Le premier vers pose nettement les enjeux du sonnet : le chant, joyeux ou entraînant, côtoie la réalité de la guerre : un massacre de masse, ce qui situe ce chant lui-même dans le registre du délire ; si l'on se rappelle que le chant de marche (*Marschenlied*, à comparer avec le titre « Rufe zum Marschieren ») constitue l'un des sommets de la poésie nazie, ce délire devient le signe d'une attaque contre le militarisme *en poésie*.

Les différentes situations humaines énumérées au huitain sont probablement celles des survivants du carnage, quelle que soit leur position morale : les interrogateurs ou répondants font songer à un interrogatoire autant qu'à des enthousiastes, l'engagement ou retrait du combat sont mis sur le même plan au vers 6, tandis que le précédent montre une « gueule cassée » prise d'un rire délirant. Le tableau brossé est celui d'une humanité éclatée, prise de non-sens face à l'irrationnelle – ou amèrement euphémistique, les deux interprétations sont possibles – « irréalité » de la tuerie, au vers 3.

La *volta* revient à une collectivité, un « wir » pluriel renvoyant aux soldats, qui même sortis de la masse militaire – Thoor joue sur « Heer », l'armée, et « hervortreten », surgir – prêts à s'en prendre aux faibles, tout en prétendant combattre pour la vie (« Leben ») alors même qu'ils effectuent au v.11 le salut nazi. Le dernier tercet typographique amène le délire dans une dimension cosmique, puisque même le soleil en vient à tourner : le délire atteint son paroxysme, avant de se prolonger dans la chanson. Celle-ci joue un rôle important dans cette culmination délirante : le poète oppose le chant des étoiles, la musique des sphères, au mutisme des humains – mais même si la parole de ceux-ci n'est pas effective, elle s'élève dans le chant, qui est justement ce qui nie le sens et justifie l'irrationnel du carnage initial, dans cette attaque contre la poésie militariste.

D'autres variations sur le même principe existent : la troisième met l'accent sur la folie, où au dernier vers<sup>1129</sup> des vieilles femmes caquetantes (Thoor emploie l'onomatopée « Eß ! Eß ! ») s'écrient qu'elles sont Dieu le père avant que le sonnet ne s'achève pareillement sur des syllabes de chansonnette, c'est-à-dire de non-sens. Le sonnet, que Breton érigeait en parangon de rationalité, devient ici la progression vers un délire total ; les rimes mêmes sont supplantées par un retour du chant, qui nie à deux niveaux leur rôle, sur le plan verbal autant

---

<sup>1129</sup> Jesse THOOR, *Das Werk*, p.99.

que sur leur capacité à lier des éléments différents par la sonorité et tisser ainsi du sens – dont le caractère non-sémantique les prive par essence.

Il s'agit, avec « Ohne e » de Weinheber, de la seule approche un tant soit peu expérimentale du sonnet que l'on ait trouvée, dans la Grande Allemagne de la Seconde Guerre mondiale. Nul doute que l'urgence ne rendait pas la situation propice aux jeux littéraires ; Jesse Thoor, qui il est vrai ne se trouve pas sur le continent dominé par l'Axe, donne néanmoins à voir qu'expérimentation littéraire – formelle et sémantique, dans le sillage très lointain de Dada – et critique politique ou linguistique ne sont pas incompatibles, dans la forme du sonnet.

Poète comparablement défiant envers les prétentions orphiques du chant, Auden emploie le sonnet dans une optique inverse : loin de l'extravagance métrique et sémantique de Thoor, afin de ridiculiser l'extension – mortifère, ici – de la culture occidentale en Asie, il livre une description sèche du condensé de civilisation qu'est le paquebot qui les mène jusqu'en Chine :

*The Ship*

Le Navire

*The streets are brightly lit; our city is kept clean;  
The third class have the greasiest cards, the first  
[play high;  
The beggars sleeping in the bows have never seen  
What can be done in staterooms; no one asks why.*

*Lovers are writing letters, sportsmen playing ball;  
One doubts the honour, one the beauty, of his wife;  
A boy's ambitious; perhaps the captain hates us all;  
Someone perhaps is living the civilized life.*

*It is our culture that with such calm progresses  
Over the barren plains of a sea; somewhere ahead  
The septic East, a war, new flowers and new dresses.*

*Somewhere a strange and shrews To-morrow goes  
[to bed  
Planning the test for men from Europe: no one guesses  
Who will be most ashamed, who richer, and who dead.*

Les rues sont brillamment éclairées ; notre ville est bien nettoyée :  
Cartes poisseuses, en 3<sup>ème</sup> classe, et en 1<sup>ère</sup>, gros paris ;  
Les mendiants endormis à l'avant n'ont jamais vu ce qu'on fait  
Dans les cabines de luxe ; et personne ne s'en soucie.

Les amoureux écrivent des lettres, les sportifs jouent au ballon ;  
L'un met en doute l'honneur de sa femme, et l'autre sa beauté ;  
Peut-être le commandant nous hait-il ; un gamin crève d'ambition ;  
Il n'est pas impossible que quelqu'un mène une vie civilisée.

C'est notre culture qui s'avance, avec ce calme à toute épreuve,  
Sur les plaines arides d'un océan : quelque part, loin devant,  
L'orient sceptique [*sic*], une guerre, des fleurs nouvelles et des  
[robes neuves.

Quelque part, un Demain étrange et sagace se met au lit, préparant  
L'examen destiné aux Européens ; ni eux, ni personne ne peuvent  
Deviner qui sera honteux, qui sera riche et qui sera mort avant.<sup>1130</sup>

<sup>1130</sup> Wystan Hugh AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.20 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.16).

Ici, la compartimentation stricte du sonnet correspond à celle du navire, où les classes sont séparées au premier quatrain ; au second, ce sont les activités humaines qui sont érigées en prototypes, jusqu'à arriver à la formule étonnante, « living the civilized life » : l'expression renvoie à deux déconstructions simultanées de la notion de vie civilisée. D'une part, le concept civilisation occidentale illustrée jusque-là est mis en doute par le vers 8, qui précise que ce n'est que « someone perhaps » qui y vit, et d'autre part Auden donne à voir, sous un jour progressivement négatif, toutes les connotations qui affublent le lexème : progrès technologique (les allées du paquebot sont « brightly lit »), justice (les plus pauvres des voyageurs sont l'équivalent de mendiants, qui ne peuvent accéder aux quartiers réservés de la première classe) et urbanité : le capitaine, qui se trouve au sommet du microcosme, n'est évoqué qu'au travers de la haine qu'il pourrait entretenir à l'égard des passagers.

L'ensemble est résumé au début du sizain en « our culture », qui valide explicitement l'interprétation du navire comme microcosme de la civilisation occidentale : à celui-ci correspond la forme du sonnet, très explicitement articulée par un sonnet où la syntaxe est strictement régie par le vers. Seul celui concernant les mendiants de troisième classe ne finit pas par une ponctuation forte, point-virgule, point ou deux-points, et le très relatif enjambement n'ouvre que sur une impossibilité, « have never seen », c'est-à-dire sur une autre compartimentation.

À cette civilisation occidentale illusoire, et dont la prétention est dominée par une pulsion mortifère, répondent d'une part les « barren plains of a sea », qui montrent clairement l'édifice culturel européen danser sur les gouffres amers, et d'autre part un Orient mystérieux, inconnu et imprévisible, dans une perspective orientaliste dont Auden n'est pas dupe.

Ce « septic East », dont Auden attend qu'il confronte le voyageur à l'épreuve (« Planning the test ») autant qu'il l'infecte (« septic ») – sans doute une référence aux peurs que suscite continuellement la nourriture ou l'hygiène chinoises chez les voyageurs occidentaux que rencontrent Auden et Isherwood dans le récit de ce dernier – se retrouve dépeint deux sonnets plus loin, dans la description des colonies portugaise et britannique de Macao et Hong-Kong. La seconde, en particulier, révèle le plus au poète l'artificialité d'une culture européenne portée à une dimension universelle :

*Hong-Kong*

Hong-Kong

*The leading characters are wise and witty;*

Les principaux personnages sont sages et spirituels;



*Substantial men of birth and education  
With wide experience of administration,  
The know the manners of a modern city.*

Des hommes de substance, naissance illustre et bonne éducation,  
Possédant une vaste expérience de l'administration,  
Ils connaissent les manières d'une société actuelle.

*Only the servants enter unexpected;  
Their silence has a fresh dramatic use:  
Here in the East the bankers have erected  
A worthy temple to the Comic Muse.*

Seuls les serviteurs entrent sans qu'on les attende ;  
Leur silence est riche de nouvelles possibilités dramatiques :  
Ici, en Orient, les banquiers ont édifié avec leurs dividendes  
Un temple digne d'elle à la Muse Comique.

*Ten thousand miles from home and  
[What's-her-name,  
The bugle on the Late Victorian hill  
Puts out the soldier's light; off-stage, a war*

A dix mille miles de chez nous et de Comment-s'appelle-t-elle déjà,  
Le clairon, en haut de la colline style Victorien tardif,  
Eteint la lampe du soldat ; en coulisse, une guerre incertaine

*Thuds like the slamming of a distant door:  
We cannot postulate a General Will;  
For what we are, we have ourselves to blame.<sup>1131</sup>*

Tonne sourdement, comme claquerait une porte lointaine ;  
Impossible de faire d'une Volonté Générale notre principe actif ;  
Quant à ce que nous sommes, à nous la faute, n'est-ce pas ?

Ici, au regard lointain porté par Auden sur l'artificialité de la culture européenne, révélée par le décentrement, correspond un usage très – trop, à dessein – traditionnel du sonnet permettant d'en accentuer la composition, la compartimentation et d'employer la rime pour des chutes sémantiques partagées tour-à-tour entre le burlesque (« dramatic use » / « Comic muse ») et tragique (la « off-stage (...) war » qui ouvre violemment la porte, « door », en mot-rime, plus loin sur le continent asiatique, ce qui aboutit à l'invasion des colonies anglaises par le Japon impérial en 1942).

La dernière rime mêle les deux : son premier élément est « What's-her-name », qui peut renvoyer à *Britannia*, la mère-patrie, autant qu'à Victoria, tant les deux se confondent dans la tradition britannique : la reine emblématique, dont une statue que mentionne Isherwood<sup>1132</sup> domine Hong-Kong, intervient ici dans l'évocation de l'île qu'elle résume en une « late Victorian Hill », comme pour souligner le caractère hors-sol de ce havre de civilisation factice – et le second est le constat de responsabilité existentialiste : « we have ourselves to blame », dont on peut se demander si, arrivant à la fin de cette description coloniale, il ne s'applique pas également à l'impérialisme britannique, qu'Auden voit lucidement pour ce qu'il est : non une œuvre de civilisation, mais une entreprise financière, menée par des « bankers » – et encore en 2017, la première banque mondiale est originaire de Hong-Kong.

---

<sup>1131</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.23 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.19).

<sup>1132</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.28.

Cette délocalisation de la civilisation britannique dans la mer de Chine méridionale n'est cependant parfaite qu'en apparence : l'ensemble paraît une comédie, entrées inattendues des domestiques comprises, dont le silence annonce à la fois l'extinction des feux militaires au sizain, et contraste avec les « leading characters » qui sont « witty » et ont les « manners of a modern city », persiflage d'un Auden ironique se moquant de l'association entre européanité et modernité. Ces surprenants domestiques asiatiques – cela constituera l'un des motifs comiques récurrents du récit de voyage – soulignent l'artificialité de cet îlot britannique en Asie ; leur silence s'oppose à la parole officielle, à laquelle les voyageurs se heurtent sans cesse et qu'ils essaient d'évaluer en permanence.

En effet, leur voyage est sans cesse présenté comme une quête de la vérité : de la situation politique chinoise, noyée sous la propagande du régime de Tchang-Kaï-Tchek, et surtout de la guerre, dont ils peinent à comprendre les délimitations mais ne voient que trop les conséquences. Il est notable que cette quête des voyageurs de la réalité de la Chine, voire la vérité des choses tant ils attendent de voir la nature du front – alors qu'ils quittent Hong-Kong, Auden s'exclame : « Well, here we are. Now it's going to start »<sup>1133</sup>, le « it » faisant inexorablement songer au ça qui ouvre le *Voyage au bout de la nuit* – il est notable que cette quête parte de l'hypocrisie coloniale de Hong-Kong, où l'on prétend être dans la *pax britannica*, ou de Macao, « weed from Catholic Europe » enracinée aux contreforts de la Chine, où des églises et des lupanars se côtoient et des saints en stuc promettent le paradis aux joueurs des fameux tripots :

<p><i>Rococo images of Saint and Saviour          Promise her gamblers fortunes when they die;          Churches besides brothels testify          That faith can pardon natural behaviour.</i></p>	<p>L'image rococo d'un Saint et d'un Sauveur promet          A tous ses joueurs des fortunes à leur mort ;          Les églises jouxtant les bordels montrent assez          Qu'aux instincts naturels la foi sait pardonner leurs torts.<sup>1134</sup></p>
---	--

Auden, qui se convertit au catholicisme en 1943, aux Etats-Unis, sous l'influence de l'existentialisme chrétien de Kierkegaard, livre ici une satire au vitriol – quoiqu'avec son flegme habituel – de l'hypocrisie occidentale, qui amène ses vices en même temps que la religion permettant de les absoudre, et les tolère ceux au nom de l'éloignement, et du statut ambigu, hybride, de ses colonies.

<sup>1133</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.28.

<sup>1134</sup> W.H. AUDEN, Christopher ISHERWOOD, *Journey to a War*, p.22 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de guerre en Chine*, p.18).

En se décentrant, Auden arrive à la même conclusion que le lecteur des romans de E.M. Forster, à qui il dédie le sonnet liminaire de *Journey to a War*, et que Malraux à la même époque articule avec une violence explicite : « *au centre de l'homme européen, dominant les grands mouvements de sa vie, est une absurdité essentielle* »<sup>1135</sup> – les italiques sont de Malraux : la civilisation occidentale, vue depuis ses marges, se révèle hypocrite et fondée sur des rapports de domination qui visent à dissimuler les pulsions les plus morbides de l'humanité.

Néanmoins, chez des poètes demeurés en Europe, l'ironie se révèle plus mordante, en même temps que la charge parodique grève davantage la forme : la distance d'Auden avec l'Europe, sa nonchalance, donnent un tour de délitement à ses très sérieuses méditations et ses satires en apparence légères.

Une œuvre de sonnets inattendue et notable, témoignant de la valeur complexe de la satire lorsqu'elle s'étend aux mots eux-mêmes, est le recueil de *Cent sonnets* que Boris Vian compose sous l'Occupation, le plus souvent dans un esprit potache de calembours et de fantaisie. Comme on l'a déjà vu (cf III – 1.3.), ce désengagement a une valeur politique : Boris Vian n'envisage même pas la lutte armée, qu'il semble laisser avec mépris aux « certains » derrière lesquels point une attaque de la Résistance. Il faut aller plus loin, et nuancer la superficialité du recueil : les *Cent sonnets* n'éluent pas tout à fait la situation française sous l'Occupation ; Vian s'attache à situer un certain nombre de ses poèmes dans le contexte de privations et de rationnements qui voit l'éclosion des Zazous.

La section « En cartes », en particulier, s'inscrit dans cette optique dès son titre, qui se réfère bien entendu aux cartes de rationnement. Vian y dépeint un monde hanté par le faux, un thème qui n'est pas sans rapport avec certains des poèmes des *Yeux d'Elsa* : l'accroche du sonnet « Leurre exquis... » évoque ainsi une société factice :

*Or, tout était truqué. Du plâtre en la farine  
Dans le sel, de la terre, et, dans le pain, de tout.  
Du poison dans le vin (...)*<sup>1136</sup>

Plus intéressant encore, le langage même est truqué, dans « En cartes » :

---

<sup>1135</sup> MALRAUX, André. *La Tentation de l'Occident* (1926), dans *Œuvres complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 1989, p.76.

<sup>1136</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.84.

*Passage de tabac*

*Donc, j'avais rendez-vous avec un pseudo-comte  
Dans un café truqué, pour vendre au plus haut prix  
Du tabac fait de foin. Je ne serais pas pris,  
Car deux faux policiers, qui me devaient des comptes*

*Allaient intervenir au bon moment. L'acompte  
M'était déjà versé, mais les billets remis  
Manquaient de filigrane, aussi j'avais compris  
Que dans « herbe à Nicot », herbe est le mot qui compte.*

*J'arrive. Je remets le paquet au client.  
– « Donnez l'argent, lui dis-je, et pas de faux-fuyant.  
Il rit, sort de sa poche un bracelet d'acier,*

*Puis me le met aux mains, et m'emmène, et me raille  
Chez un vrai commissaire, insolent, grossier,  
Qui me dit « Voyez-vous, c'est mon homme de paille ! »<sup>1137</sup>*

Il n'est pas innocent que le jeu de mots soit ici l'instrument qui permette à Vian de conclure le sonnet à deux niveaux, à la fois par une plaisanterie qui s'inscrit dans l'esprit potache du recueil, et par une révélation au sein du jeu de mots même du caractère faussé du jeu social. Le calembour, volontiers grossier ailleurs dans le recueil<sup>1138</sup>, devient ici un révélateur de la fausseté des mots : sans aller jusqu'à l'inventivité poétique de Desnos, il faut tout de même remarquer que le jeu de mots relève d'une dimension proprement poétique de la langue, qui vise à montrer la réalité que disent les mots eux-mêmes autant qu'à dépasser les catégorisations floues qu'ils imposent.

L'approche de cette fausseté, néanmoins, varie considérablement entre un Vian malicieux, qui transforme en aventures picaresques les rencontres furtives d'un acheteur et d'un vendeur de cigarettes dans « Passage de tabac », et ne joue que par échos – le jeu de mots du titre – sur le tragique de la situation, préférant insister sur le burlesque d'un monde où plus rien n'est certain, et un Aragon qui rend compte de la situation, à la fin des « Folies-Giboulées », sur un mode bien plus grave, et qui récuse le rire comme arme :

*En fait de bouquets on offre des jambons  
La consigne est d'en rire <sup>1139</sup>*

<sup>1137</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.87.

<sup>1138</sup> On pense par exemple à la section « Détente », elle-même un jeu de mots scabreux, où chaque sonnet ne vise qu'à amener une variation tirée par les cheveux sur le mot « pédéraste ».

<sup>1139</sup> ARAGON, Louis. *Le Crève-cœur* (1941), dans *Œuvres poétiques complètes*, tome 1. Paris, Gallimard, 2007, p.769.

Les deux partagent le diagnostic d'un monde truqué ; l'amertume ne joue pas forcément sur les mêmes ressorts, et l'aspect ludique des sonnets de Vian, visible dès le jeu de mots du titre, incite au contraire à rire des illusions dont s'aveugle le pays, à rire pour ne pas en être dupe.

Par ailleurs, le recueil témoigne d'un rapport sardonique à la modernité, technologique en particulier. Dans « Au fait », par exemple, la nécessité de débrouillardise, communément associée à la France plongée dans la pénurie de l'Occupation, est envisagée sous le prisme de l'invention, et non sans gravité à la fin du sonnet :

*Au fait*

à mon camarade Victor Le  
Renard qui fait du caoutchouc  
avec du latex (c'est marrant).

*En partant du pétrole, on a du caoutchouc  
Avec du caoutchouc, d'autres font de l'essence  
En extrayant du roudoudou la quintessence  
Un habile chercheur obtient à peu près tout*

*Le poisson ? c'est du veau. Le vin ? c'est du saindoux.  
La grenouille ? Un tissu. Le bois ? de la faïence.  
Plus besoin de planter du blé, en cas d'urgence  
On peut le remplacer par du zinc et des clous.*

*« À force d'inventer, chaque jour l'homme atteint  
À de grands résultats, qui reculent au loin  
Les bornes du savoir. » On dit ça d'habitude...*

*Ne nous vantons pas trop de nos piteux efforts  
Un ersatz nous échappe en dépit des études :  
Il nous faut des vivants pour fabriquer des morts.<sup>1140</sup>*

Dédié à un apprenti chimiste, le sonnet enchaîne les évocations de métamorphoses aberrantes : si, dans le premier quatrain, la transformation de pétrole en caoutchouc semble, au moins visuellement, probable – il s'agit après tout de deux sortes de mélasse – que ce caoutchouc puisse redevenir « essence » met en évidence l'absurdité de la boucle, laquelle est corroborée par l'extraction pétrolifère du « roudoudou », confiserie dont le nom aux sonorités burlesques achève tout à fait de décrédibiliser le processus d'ingénierie

---

<sup>1140</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.83.

qui semble infuser le sonnet dès sa dédicace ; encore y a-t-il encore unité visuelle entre la couleur caramel de la confiserie et l'essence ou le caoutchouc, ce qui laisse interpréter la strophe comme une satire burlesque des mœurs commerciales douteuses du marché noir. Quant au second quatrain, il constitue une gradation dans l'absurde : que le « poisson » passe pour du « veau » est un non-sens culinaire, que le « vin » soit remplacé par du « saindoux » une aberration ; qu'une « grenouille » soit du « tissu » fait définitivement basculer le poème dans le *nonsense*, et l'échelle des valeurs se trouve effectivement inversée avec la révélation finale, « le bois ? de la faïence ».

Ici, le sonnet n'est pas tant une manière de dire un monde dérégulé, que le lieu du dérèglement progressif du langage – ainsi, là où on s'attend à lire que le beurre est du saindoux, on trouve à sa place mention du vin, comme si deux équivalences distinctes s'interpolaient. Dans la fin du quatrain, le monde inversé des transformations cauchemardesques prend un tour plus sinistre encore, quand le « blé » devient « fer et zinc » des chars ou des avions que construisent les prisonniers du STO, plutôt que de cultiver leurs champs ; ici, s'amorce avant la *volta* la tension mortifère d'une section « En cartes » bien plus dystopique que potache. Et effectivement, tout le sizain va culminer dans un retournement mortifère du discours scientifique hérité du positivisme :

*Un ersatz nous échappe en dépit des études :  
Il nous faut des vivants pour fabriquer des morts.*

Ainsi, la gravité n'est pas aussi absente dans ce recueil des temps de guerre qu'on pourrait le croire ; la description de la pénurie et du marché noir se mue en un regard sardonique sur le discours scientifique, dans la tradition antimoderne et anti-scientiste du Kafka d'*In der Strafkolonie*,<sup>1141</sup> du Baudelaire de « l'Exposition Universelle de 1855 » ou du Fritz Lang de *Metropolis* – méfiance envers l'idée de progrès scientifique qui culminera, en chansons, dans l'humour noir de la « Java des bombes atomiques » ou, surtout, du « Petit commerce » des marchands d'armes. On retrouve cette haine des machines, la technologie étant liée à l'industrie militaire, chez Albrecht Haushofer, dans « Maschinensklaven » (cf I – 3.1.) ; néanmoins, là où le chrétien traditionaliste reproche à l'industrie de la destruction de couper l'humain de son passé, Vian adopte un point de vue plus caustique : cet homme bien

---

<sup>1141</sup> Michelle Vian nous a confirmé que Boris Vian appréciait particulièrement l'œuvre de Kafka, qu'il considérait comme un horizon indépassable de la pensée occidentale.

plus jeune n'est pas particulièrement attristé par la perte des traditions ou des créations architecturales d'antan, mais manifeste un dédain à l'égard du discours scientifique même, qui est l'une des fondations de la notion de progrès en vogue depuis trois siècles.

Et effectivement, le sonnet de Vian manifeste un discrédit plus général à l'égard de la culture poétique elle-même. Marc Lapprand évoque<sup>1142</sup> l'ouverture de la section finale, consacrée à sa Muse, où Vian rend hommage à Joséphin Souvary, auteur de *Sonnets humoristiques* mais non moins acides, où la critique du militarisme en particulier voit sa causticité renforcée par un rapport parodique au sonnet – phénomène que l'on peut observer dans certains sonnets rimbaldiens, comme « le Dormeur du Val » ou « À la musique », par exemple. Ce jeu de parodie, et de comique parfois bien proche de l'almanach Vermot – ce que Vian reconnaît volontiers, dans « Auto-défense du calembour » – n'est pas sans conséquences. Selon Michel Rybalka<sup>1143</sup>, qui a posé les bases d'une lecture critique de cette œuvre à l'aune de thèmes proprement littéraires comme le rapport aux mots ou aux conventions, l'écriture de Vian est fondée sur un perpétuel jeu sur langage, et, dans ses romans, on observerait deux catégories de personnages : ceux qui ne prennent pas la langue au premier degré (et dont la parole est en général caractérisée par la pudeur), qui forment un ensemble de personnages sympathiques, et d'autre part ceux qui se laissent bercer par leurs mots, les prennent au sérieux et finissent par les constituer en élément d'autorité ; ceux-là sont les personnages ridicules et/ou détestables.

Dans la dynamique vianesque, qui joue sans cesse sur doubles-sens, référentialités trompeuses, etc... l'humour lexical – fût-ce sa plus basse expression qu'est le calembour – sert de principe de mise à distance du langage, qui ne saurait être pris au premier degré. Cette distanciation, qui relève des principes de la poésie se trouve donc en germe<sup>1144</sup> dans la matrice potache que constituent les *Cent sonnets*, véritable laboratoire linguistique de l'œuvre à venir : le terme, souvent légèrement condescendant, de « poèmes de jeunesse » est à prendre ici au sens physiologique.

---

<sup>1142</sup> Marc LAPPRAND, *Boris Vian, La vie contre*, pp15-16.

<sup>1143</sup> RYBALKA, Michel. *Boris Vian, essai de documentation et d'interprétation*. Paris, Minard, 1984, pp164-166.

<sup>1144</sup> Michelle Vian m'a déclaré que la poésie de Vian résidait le plus dans son œuvre romanesque plutôt que poétique, et que son mari le voyait bien ainsi. Ces souvenirs, vifs et racontés avec vie, peuvent compléter une analyse des textes mêmes.

Un autre exemple en est « Publicité », qui fait parler la réclame – aux murs, celle-ci – d’une manière bien plus facile à décrypter que les « petites pilules Carter pour le foie » d’Aragon, mais tout aussi ambigu et riche de lectures possibles, à sa façon burlesque :

*Publicité*

*Au pied d’un panneau couleur sansonnet  
Où près du slogan l’affiche s’empresse  
Se tint un beau soir querelle traîtresse  
Entre un vieil ivrogne et le baronnet.*

*Rempli de Dubo, Dubon, Dubonnet,  
Le premier mettait son pied sur la fesse  
Du second, choqué qui, je le confesse,  
Passait la mesure et le bâtonnait.*

*– Vous n’êtes qu’un Kub, dit, ému le noble,  
Lisant le gros bœuf sur le mur ignoble.  
– Terme aux gênes ! dit l’autre, s’échauffant*

*Qui prit son couteau dans sa grande poche  
Fendit son voisin comme d’une broche,  
Et chanta : l’ouvrir est un jeu d’enfant...*

*Un cercueil Dufour  
est garanti pour toujours <sup>1145</sup>*

À première lecture, ce sonnet apparaît comme une fantaisie pleine de jeux de mots où la nuit, les affiches publicitaires s’animent, comme les tableaux de *La Bergère et le ramoneur*, qui assurera sous le titre *Le Roi et l’oiseau* une célébrité cinématographique à Jacques Prévert – avec qui Boris Vian partagera après-guerre une terrasse commune, cité Véron, à Pigalle.

Néanmoins, si l’on se rappelle que dans *Le Paysan de Paris* également la publicité intègre un réseau de signes ambigu, et que la composition et l’admiration de slogans constituent un point commun entre Aragon et Desnos, par exemple – que leur reproche Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des Poètes* – il est tentant de considérer différemment ce poème : la parole empruntée à la réclame, dès lors qu’elle sature le sonnet et en dirige la composition (« Dubonnet » appelle des rimes extravagantes), constitue une manière de poésie démocratique visant à miner les présumés élitistes de la culture en général, et du

---

<sup>1145</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.97.



sonnet, en particulier ; ce n'est pas pour rien que les *Cent Sonnets* se moquent de Paul Fort (dans « Apport au Prince », que Vian avait prévu de placer en ouverture de son recueil et où il loue le « prince des poètes »<sup>1146</sup> tout en confessant ne l'avoir jamais lu), défendent dans la prosopopée « Défense du Calembour » le jeu de mots contre l'art spirituel et Claudel (avec une chute, c'est le mot, qui éclaire la convergence du sonnet burlesque et du calembour : « Mais je tombe de haut tandis que vous rampez »<sup>1147</sup>) ou se moquent du vers libre dans « Terre absconses » :

*Terres absconses*

*Il y a quelques jours, j'ai fait un rêve affreux  
J'étais un Vrai poète, et sur un papier jaune  
J'écrivais en Vrais vers un morceau long d'une aune  
Avec de l'encore rose... et voici cinq d'entre eux.*

*Galbe au tréfond des sources blêmes...  
Col des preux  
Contemnant rupicole en l'ogive du faune aigre,  
Vers le néant du geste, ainsi des aunes force dardée...  
Calmons les matins ténébreux...*

*En moi sourd le lyripipion des ontogones !...  
Et mon réveil sonna. J'avais vu la gorgone  
En face, et je suis comme sole au gratin.*

*Maintenant, j'ai compris comme font les poètes  
Ils s'endorment sitôt que la nuit est complète  
Et ne montent jamais leur réveille-matin.<sup>1148</sup>*

Marc Lapprand a analysé<sup>1149</sup> cette parodie, et son programme esthétique ; ajoutons simplement d'une part que les vers en question ressemblent fort à un pastiche de Mallarmé, poète perçu comme élitiste, et d'autre part qu'en fragmentant artificiellement l'alexandrin pour sortir le poème de la norme des quatorze vers, comme Apollinaire dans « Les Colchiques », Vian annonce le débat sur la nature du vers libre qu'un autre sonnettiste, Jacques Roubaud, ouvrira dans *la Vieillesse d'Alexandre*. Vian aime le sonnet en même temps

---

<sup>1146</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.36.

<sup>1147</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.46.

<sup>1148</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.44.

<sup>1149</sup> LAPPRAND, Marc. *Boris Vian, La vie contre*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993 (chapitre 1 : « La guerre occultée : les Cent sonnets », pp 4-22).

qu'il le moque, et le voit – assez paradoxalement, à l'égard de sa critique de l'élitisme, mais soixante ans d'enseignement public ont changé le statut de la forme – comme une œuvre à même de contenir un message à la portée du tout-venant, et facile à faire circuler comme on se raconte une plaisanterie : c'est pourquoi il le choisit pour ses vignettes du Paris de l'Occupation, entre zazous, carte de rationnement et marché noir.

La critique de la poésie comme art élitiste se fait d'ailleurs à la lumière de la guerre dans « Art poétique », qui reprend vertement Boileau : au précepte « vingt fois sur le métier... » répond immédiatement le dernier vers – Hé ! C'est facile à dire ! On n'a plus de papier ! », qui rappelle plaisamment les pénuries qui sous l'Occupation affligent le commun des Français, à l'opposé de l'esthétique du poète du XVII<sup>ème</sup> siècle protégé par la Couronne. De plus, Vian s'en prend également aux images topiques du lyrisme européen : la Muse n'est pour lui qu'une maîtresse qu'on fait rire sur ses genoux, ce qui vaut au poète des ennuis, lorsqu'il est découvert par sa femme jalouse, qui à grands coups de ciseaux le fait devenir « chantre châtré » : la paronomase implique une nouvelle fois une forte ironie quant à la noblesse de la poésie.

Dès lors, il est impossible, à propos du sonnet d'un Vian bon connaisseur de la poésie française, de trancher entre facilité potache et dimension réellement critique : la rime « noble / ignoble » de « Publicité » réactive l'étymologie du second terme, tout en lui faisant remplacer la haute aspiration – et le personnage noble est éventré à la fin – tandis que le commentaire final tire le slogan vers le macabre, noirceur perpétuelle de Vian. Le premier vers lui-même contient une référence réflexive au recueil, récurrente dans celui-ci qui joue souvent sur l'homophonie « sansonnet / cent sonnets » ; on sait que, depuis *Don Quijote* et *l'Amadis de Gaule*, la dimension parodique est autant renforcement de la culture comme codes sociaux, que déconstruction mi-riante mi-amère de la possibilité de croire univoquement en son idéalisme.

Corinne Noirot-Maguire rappelle<sup>1150</sup> qu'en concevant son sonnet comme « un chapeau de clown sur le chef de Socrate »<sup>1151</sup>, Vian s'inscrit dans une lignée rabelaisienne de réflexion par le rire autant que de dégonflement de la réflexion ; le dernier vers du sonnet publicitaire, « L'ouvrir est un jeu d'enfants », témoigne que ce rire est l'un des moteurs de

---

<sup>1150</sup> Corinne NOIROT-MAGUIRE, « Vian et le Vers coquin, Le coup d'essai des *Cent sonnets* », dans *Europe*, n°967-968, novembre-décembre 2009, pp152-153.

<sup>1151</sup> Boris VIAN, *Cent sonnets*, p.151.

Vian, auteur d'un *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* ; ce rire n'est évidemment pas dépourvu d'amertume, comme le précise la *cauda*, chez un Vian de plus en plus pessimiste et grinçant à mesure que progresse son œuvre. Sans doute le jeune poète, bon lecteur mais non spécialiste de littérature, ignore-t-il que le sonnet a commencé comme un jeu littéraire à la cour de Frédéric II de Sicile, mais il met le doigt sur la dimension ludique du texte, qui irriguera par exemple l'Oulipo de son mentor Queneau, et qui pour plaisante qu'elle soit n'en est pas moins activité de composition sérieuse.

On peut ainsi lire dans ces textes, en filigrane, la défiance à l'égard de l'emploi présumé courant des mots, qu'un critique comme Lewis Barry définit comme l'un des critères définitoires du postmodernisme,<sup>1152</sup> aux côtés d'ailleurs de la gratuité du pastiche, qui est apparente – et parfois grossière – dans les *Cent sonnets*.

D'une certaine manière, il est donc possible de considérer ces poèmes de jeunesse d'un homme directement en prise, au moment de leur rédaction, avec la double crise de l'esprit européen d'une part, et de la littérature et du signifiant de l'autre, comme l'une des traces précoces de la crise de la culture qui se noue avec la Seconde Guerre mondiale. Bien loin de l'apparente superficialité du recueil, le mouvement qui le traverse est celui d'une impossibilité à considérer tout à fait sérieusement le sonnet – un nom de forme qui est l'objet d'un calembour dès le titre du recueil !

Dans ce cas, le pastiche de Vian s'oppose à celui des sonnets polémiques (cf III – 1.3.) et se rapproche d'une désacralisation plus générale : comme le résume Marc Lapprand, Vian « déstabilise l'écriture du sonnet sans pour autant le désavouer »<sup>1153</sup>. Le respect outrancier de la règle n'est qu'une manière d'en démontrer l'inanité, entre autres grâce aux extravagances de la rime ; plutôt qu'un néoclassicisme auquel un poète en apprentissage se contraindrait pour mieux ensuite s'en affranchir, les poèmes de jeunesse de Vian contiennent en eux une méditation légère, mais teintée d'acidité, sur l'invalidité de ces mêmes critères classiques – une hésitation sur le statut de la culture qui devient après-guerre l'un des critères

---

<sup>1152</sup> « a foregrounding of words as fragmenting material signs », une mise en avant des mots en tant que matériau de sens se fragmentant ; Barry LEWIS, « Postmodernism and fiction », dans *The Routledge Companion to Postmodernism*, Stuart Sim ed. Londres, Routledge, 2005, p113.

<sup>1153</sup> LAPPRAND, Marc. *V comme Vian*. Laval (Canada), Presses de l'Université Laval, 2006, p.59.

même de l'ensemble de remises en cause que l'on peut appeler post-modernistes, au sens strict de postérieures à la volonté moderniste d'un enchantement du monde par l'art.

Henri Meschonnic interprète à ce propos le maintien de la rime ou des formes traditionnelles par la génération post-moderniste comme une « parade »<sup>1154</sup> au « néo-classicisme », ce qui est le cas de Vian reprenant sonnet et alexandrin dans un projet humoristique, à l'époque où Aragon leur attribue une valeur de lutte nationaliste. Douze ans plus tard, Queneau enverra un sonnet au poète communiste avide de démontrer la fécondité de la forme, et qui le publiera, alors qu'il s'agit de « Voilà que j'assiste à un grand repas officiel », qui est moins satirique de la société bourgeoise que d'un maintien des formes même : ce malentendu témoigne de la complexité d'interpréter les sonnets apparemment respectueux de la contrainte, mais où l'humour et le trivial pris au second degré minent ce choix. Pour Meschonnic, il s'agit d'une autre forme de « divorce [qui] s'ajoute à [celui d'un néoclassicisme creux]. Il ne l'annule pas. » : « Le ludique met des rimes pour cacher que rien n'est nécessaire dans ce qu'il a à dire. »<sup>1155</sup> On peut se demander si la parole ludique – on reconnaît sous cet adjectif non seulement la parodie, mais les jeux de langue oulipiens – ne dit pas, plus profondément, que le sérieux de la poésie ne réside pas dans son emphase ou sa gravité explicites.

À l'opposé du classicisme potache et subrepticement désespéré de Vian, celui qui devient à la fin de la guerre son éditeur, ami et père de substitution, Raymond Queneau, emploie ainsi le sonnet de manière dérisoire, mais dans une perspective inverse de saturation poétique de la forme. L'auteur de *Pierrot mon ami* s'inscrit en effet dans la volonté de se dispenser de la rime : le burlesque, comme toujours chez ce romancier aussi drôle qu'amer, dialogue avec une recherche littéraire pointue.

Queneau compose deux pseudo-sonnets dans *Les Ziaux*, recueil de 1943 qui compile vingt ans de réflexion sur l'effondrement des nations (« Les Joueurs de Manille ») et des notions (« L'explication des métaphores ») occidentales, dans son style caractéristique d'apparente trivialité sous-tendue d'une mystique de la mortalité humaine.

Ces deux poèmes, titrés « Magie noire » et « Magie blanche » et datés de 1942 ou 1943 (selon leur manuscrit et dactylogramme respectivement), confirment cette tendance à

---

<sup>1154</sup> Henri MESCHONNIC, « Rimer, trahir le monde », dans *La Rime et la vie*, p.225.

<sup>1155</sup> Henri MESCHONNIC, *La Rime et la vie*, p.225.

la poésie sérieuse sous un visage ludique, en cherchant à réinventer la rime au sein de la forme la plus profondément définie par celle-ci : ce sont les débuts de vers qui riment, que ce soit en leurs premières syllabes ou en leurs premiers mots :

### *Magie Noire*

*Profitant de la nuit voici le sale prophète  
Empruntant un noir chemin où seul se promène  
Fleuve embourbant les bois où nulle nulle fleur  
Flamine embarbouillé de foie avec nulle nulle flamme*

*Prétexte que le soir lisant texte après texte  
S'apprêtait à la solitude où lui inverse prêtre  
Flânait terrifiant les démons et narguant les effluves  
Flavescentes triviales en enfer où dénigrantes et flambantes*

*Proue du destin mauvais malheur infect qui s'apprête  
Prétendant dire les maux mais ignare du présent  
Pourpre banalité vers les mots qu'il prononce*

*Fluide phonétique faux sons du guignon l'oriflamme  
Flattant qui sourd néfaste orgueilleux de son flegme  
Flétrisseur bonhomme il paraît à tout moment flébile<sup>1156</sup>*

### *Magie Blanche*

*Ces serpents qui jaillissent hors de cette serviette  
Ce sont quatre foulards que jeta ce sorcier  
Si vous saviez amis ce que vaut sa  
Science vous ririez abattus par trop de scepticisme*

*Tonnez canons de cuivre ! sur la corde tirez !  
Tracez cercles de feu, fusées, pissat d'étoiles !  
Travaillez par dur labeur douces colombes qui tombez  
Tendres et blanches neiges hors du filet attrape*

*Dans tous les gobelets sont liquides ou dés  
Des mépris du calcul liqueur chimie des diables  
Déroute de la vue des cinq sens dérision*

*Dans la poche profonde, se cache sa défense  
Travailleur syndiqué en frac Noël des jours d'étrenne  
Ce savant qui déçoit artiste qui se sauve<sup>1157</sup>*

<sup>1156</sup> QUENEAU, Raymond. *Les Ziaux* (1943), dans *Œuvres complètes*, vol.1. Paris, Gallimard, 1989, p.68.

<sup>1157</sup> Raymond QUENEAU, *Les Ziaux*, dans *Œuvres complètes*, pp68-69.

Ces deux sonnets non-rimés ont déjà été abondamment analysés<sup>1158</sup> à l'aune de la virtuosité sonore qu'y déploie Queneau : le mètre est défini par le nombre de mots par vers plutôt que de syllabes, et la rime y est remplacée par un système d'assonances et d'allitérations entre les premiers et les derniers mots de chaque vers, et Queneau veille à ce que les débuts de vers riment fréquemment entre eux. Le poète écrit s'être inspiré du vers allitératif de *Beowulf*, dont Claude Debon rappelle<sup>1159</sup> qu'à cette époque, Queneau évoque la traduction de Blotkine dans une lettre à Jean Queval.

Isabelle Chol remarque<sup>1160</sup>, dans un anachronisme qui serait incongru si Jacques Roubaud ne le validait pas *a posteriori*, soixante ans plus tard, dans une perspective oulipienne, que l'apparente transgression quenienne respecte un certain nombre des sévères principes édictés par Boileau dans son *Art poétique*, en orientant l'assouplissement des règles – le terme de déplacement est plus exact – du côté de la concentration : la charge de poéticité du sonnet se trouve renforcée sur le plan sonore.

Le procédé permet en effet une poéticité indiscutable, d'un point de vue sonore, qui se trouve encore renforcée par l'hermétisme sémantique : la syntaxe surprenante, composée d'appositions et de juxtapositions permises en particulier par les participes présents dans le premier poème, et par les impératifs dans le second, désamorce en partie l'effort de compréhension, parasité par la saturation sonore de ce mètre aux syllabes reprises en début et en fin de vers, et d'un sur l'autre. Dans « Magie noire » en particulier, Queneau sacrifie la compréhension sur l'autel de la profération, qui correspond à l'ambition magique, ou primale, de ce sonnet dédié à un devin – son titre original, biffé sur le manuscrit, était « L'Augure balte ».

On peut trouver, dans cette expérience métrique, les germes de la démarche oulipienne, selon laquelle la contrainte développée prime sur le résultat – ce qui compte étant avant tout de développer des nouvelles contraintes, avant de considérer si celles-ci s'avèrent ensuite susceptibles de permettre des œuvres réussies. Ici, le même souci se manifeste, d'une

---

<sup>1158</sup> voir en particulier l'analyse formelle qu'en livre Alain CHEVRIER, « Vers isoverbal et poésie allitérative chez Queneau », *Poétique* 2010 | 3 (n° 163), p. 309-324.

<sup>1159</sup> Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes*, p. 1166.

<sup>1160</sup> Isabelle CHOL, « Formes de mots, jeux de formes : Raymond Queneau et le sonnet », dans *Pérennité des formes poétiques codifiées*, dir. Laurent CASSAGNAU et Jacques LAJARRIGE, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p.149.

rénovation d'une poésie qui semble acculée par la crise intellectuelle et morale de la guerre ; il est notable que lorsque Queneau, lié à la Résistance, et Le Lionnais, déporté pour ce fait, fondent l'Oulipo, ils convoquent comme premiers membres des personnalités liées au combat intellectuel durant la Seconde Guerre Mondiale : Jean Lescure, directeur de la revue *Messages*, Noël Arnaud, emblème d'un surréalisme de combat, Latis, membre du Collège de Pataphysique et engagé dans l'édition clandestine, et à l'opposé du spectre politique, Albert-Marie Schmidt, dont l'activité intellectuelle, en dépit des ambiguïtés de sa carrière durant l'Occupation, a consisté à conserver un lien avec la culture allemande. Les rapports entre l'Oulipo et la Seconde Guerre mondiale constituent un angle d'étude récent chez les spécialistes du mouvement ; sans doute faut-il apporter comme pièce au dossier ces deux travaux sur le sonnet de Queneau.

Il n'a par ailleurs été que peu remarqué que ceux-ci, qui demeurent compréhensibles, ont trait à des faux prophètes : lamentable haruspice dans le cas de « Magie noire », où la prétention à lire l'avenir dans les boyaux des animaux contraste avec l'aveuglement de cet « ignare du présent », et employé dans un cirque pour « Magie blanche », qui « se sauve » à la pointe du sonnet : les deux représentent des figures censément chargées de magie, mais sur lesquelles il est impossible de se reposer.

Associée à ces deux cas de « prêtre inverse », une formule qui désigne moins le paganisme que la vacuité du rôle, il devient difficile de considérer au premier degré la profusion sonore en tant que lyrisme prophétique. La magie relève ici plus du charlatanisme, et la charge humoristique – quoique lexicalement chargée – de Queneau se transforme en un commentaire sur la possibilité d'une poésie orphique, à même de donner un sens plus pur aux mots de la tribu : « Magie noire » contient deux vers d'attaques contre la profération du faux prophète (« Pourpre banalité vers les mots qu'il prononce // Fluide phonétique faux sons »), qui apparaissent après la volta comme pour hiérarchiser le portrait lamentable et la corruption de la prétention à une parole magique, tandis que le prestidigitateur de « Magie blanche » est à la fois dépeint comme un mauvais mathématicien, dont la « science » entraîne le « scepticisme » plutôt que l'éclaircissement, et, *in fine*, un mauvais « artiste qui se sauve ». Les deux ne sont d'ailleurs pas antithétiques, chez un Queneau aussi passionné de mathématique que de poésie, et dont la prochaine expérience avec le sonnet sera celle, combinatoire – non pas dictée par le hasard mais par la statistique – des *Cent mille milliards*

*de poèmes*, dont le simple titre constitue encore une manière d'attribuer un nombre, et donc de verbaliser, l'ineffable de l'infini.

Et pourtant, le maintien d'un vers qui souvent compte douze syllabes en dépit du changement de règle métrique doit pousser à fortement nuancer la lecture de ces sonnets comme tentative d'enterrer un ordre ancien de la poésie : dans les gobelets que le magicien-joueur de bonneteau agite ne se trouve certes aucune magie, mais la mention des « dés mépris du calcul » incite à songer que la rigueur mathématique – isoverbale et non syllabique – ne doit pas se laisser supplanter par le hasard, fût-il surréaliste ou du vers libre en général ; la référence au coup de dés mallarméen fonctionne en biseau par rapport au modèle, validant à la fois la lucidité métaphysique de l'auteur d'« Hérodiade », présent dans la mention du « guignon » au v.12, et s'inscrivant contre l'assimilation du nombre au hasard faite à la fin du *Coup de dés*. La discussion entretenue avec Mallarmé fonctionne encore au moyen du sonnet, qui conserve son pouvoir de catalyseur d'intertextualité, sans doute consciemment chez un Queneau qui conserve l'apparence de la forme en dépit de la chute de la rime.

En effet, la disposition strophique inscrit plus nettement encore ces deux poèmes dans l'ordre du sonnet : rigoureusement composés sous une apparence de désordre extrême, moquant la croyance en une poésie magique dans un recueil où le poète se pose consciemment en Cassandre, saturés de poésie sous l'apparence du burlesque, ces sonnets sont à l'image de l'œuvre de Queneau : un commentaire à la fois profond et désenchanté de l'activité humaine, ancré dans la mystique mais questionnant la possibilité même d'un ordre transcendant, promettant une rénovation de la modernité fourvoyée tout en se référant à l'ancien, qui forme une réaffirmation de la validité de la poésie tout en la traitant avec une amertume aiguë.





# Cauda – L'héritage politique et littéraire du sonnet de la Seconde Guerre mondiale

## i – Une grande variété d'usages du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale

La Seconde Guerre mondiale voit donc une quantité considérable d'usages du sonnet, qui recomposent un paysage poétique d'où la forme paraissait s'éclipser. Ce retour sur le devant de la scène littéraire interroge profondément la distinction que fait Yves Bonnefoy<sup>1161</sup> entre poème, organisation du discours, et poésie, travail de la langue dans son rapport à la vie ; cette tension apparaît dans chacun des grands types d'usages de la forme.

L'usage le plus marquant du sonnet est donc celui qui consiste à le mettre en balance avec une vie menacée par la mort, que ce soit en captivité comme Haushofer ou Cassou, voire Cayrol ou von Halem, ou bien de façon plus générale comme Caproni.

Ces poètes qui, réduits à eux-mêmes, composent des sonnets – jusqu'à l'exploit mémoriel de Cassou – représentent l'un des pans les plus romanesques de l'usage de la forme durant la Seconde Guerre mondiale, si l'on choisit de considérer leur parcours comme de l'histoire littéraire, ou les plus tragiques, en particulier pour Haushofer, si l'on les appréhende à un niveau individuel : ils témoignent ainsi de l'intrication extrême entre la pratique poétique et la survie, ou le maintien d'une dernière dignité, de l'esprit. Ces poètes sont également ceux qui nous révèlent le plus nettement tout un pan du fonctionnement de la poésie dans un temps de crise extrême, éclairant peut-être certaines raisons de la longévité du sonnet, entre mémorisation, brièveté, et fort pouvoir intertextuel.

Leur œuvre contient des composantes, des réflexions et des usages en grand nombre, parfois très variés, que l'on retrouve dans les autres temps de ce panorama du sonnet : réflexion sur la possibilité de perpétuer la culture européenne lorsqu'elle a contribué à déclencher, ou n'a su prévenir, la guerre ; exercice spirituel et contemplation de la mort ; méditation sur les erreurs politiques et les fautes morales de l'époque... Le sonnet s'avère une

---

<sup>1161</sup> Yves BONNEFOY, « Entretien avec Jacques Ravaud » (1998), dans *L'Inachevable*. Paris, Albin Michel, 2010, p.338.

forme à même non seulement de mener ces réflexions de manière miniaturisée, mais également de constituer un cadre pour l'imagination ou le souvenir enfermés, cadre choisi au sein du cadre contraint de la prison ou de la vie, qui permet à la poésie d'affirmer une liberté humaine, et au poète de pouvoir peut-être dépasser sa condition de captif.

Moins frappants, mais tout aussi cruciaux, sont les parcours de poètes comme Desnos, Fuller ou Montale, qui dans des situations de détresse plus communes, donc moindres quoique réelles – et qui conduiront Desnos à sa mort – choisissent d'employer le sonnet afin de **donner un ordre à un monde pris par le chaos**. Cette tendance, que l'on rencontre également dans certains sonnets de Pierre Emmanuel ou chez Marie-Luise Kaschnitz, perpétue l'usage cosmique du sonnet renaissant : ce n'est pas pour rien que Desnos ou Montale en parlent comme d'une expérience d'ordre pétrarquien, et que la figure de la dame, ou plus généralement de l'être aimé, sert de point magnétique dans la poétique de cet ordonnancement du désordre – y compris pour être discutée, tant l'idéalisme renaissant est mis à mal par ces poètes qui oscillent entre transcendance et matérialisme.

La forme leur permet en effet de structurer plus généralement un rapport du « je » lyrique au monde déstructuré par le chaos, calquant un cheminement intellectuel ou phénoménologique sur la dynamique du sonnet ; il est notable que, chez ces poètes d'importance – en termes d'histoire littéraire – très diverse, mais ayant pleinement conscience des potentialités de la forme, le sonnet peut véritablement cesser d'être forme fixe, tant il se trouve adapté, étendu, distordu en fonction du projet poétique qu'il sert.

Les deux derniers temps de ce panorama des usages du sonnet sont plus problématiques, et englobent des pratiques davantage en contradiction, sur le plan de la définition de la poésie même qui s'y esquisse.

Servir un projet poétique, en temps de guerre et d'emploi des arts par la propagande, peut tout à fait prendre la forme d'une poésie de lutte. Le sonnet n'y échappe pas, qui sert à ; ce faisant, le sonnet en tant que pratique de la poésie elle-même devient **une forme en lutte(s)**, à la fois contre des ennemis, et contre le risque de la dégradation en discours politique. On a essayé de montrer que, si de nombreux exemples de sonnet engagé conservent un pouvoir poétique réel dans le cadre de la polémique ou de témoignage,

d'autres cas existent, qui démontrent que la poésie peut se trouver mise à mal par son engagement. Non seulement le discours politique risque de prendre le pas sur la dimension poétique, mais peut-être le principe même d'engagement dans le poème constitue-t-il un risque en soi, en ce qu'il lie directement la poésie au présent le plus humain, et donc le plus susceptible d'erreur, d'aveuglement, voire d'horreur. En effet, si l'histoire littéraire a majoritairement retenu l'engagement de la poésie contre les totalitarismes, on a vu que des cas de sonnet fasciste ou nazi existaient bel et bien.

« Tout va bien » au sonnet, y compris, tristement, l'inféodation la plus servile aux champs politiques les plus immondes – signe sans doute que la poésie n'est véritablement pas confinée à la tour d'ivoire de l'esthétique, mais bel et bien dans le monde. On a également tenté de montrer que cette position de retrait pouvait revêtir une valeur idéologique en elle-même, volontaire ou non : le sonnet engagé, eu égard à sa valeur académique latente, traduit une lutte de la poésie pour dépasser le simple commentaire du présent, y compris dans son refus. Cette tension pour demeurer dans un domaine de langue qui relève du poétique plutôt que du militant est particulièrement perceptible chez Desnos ou Jouve, par exemple. Ce n'est pas un hasard si les sonnets les plus engagés ne sont pas forcément les meilleurs, ou en tout cas ceux qui sont retenus au-delà de leur valeur historique, tels ceux de Schneider. Même les tentatives argotiques de Desnos, qui constituent pourtant une expérience verbale digne d'intérêt, ne sont guère lues aujourd'hui. À l'inverse, la perception de ceux de Valéry ou Betocchi, souvent très réussis, souffre de leur désengagement, de leur refus de souder la poétique à l'éthique, selon l'analyse de Meschonnic : c'est comme si de se positionner par rapport à la lutte dévalorisait leurs sonnets, rattrapés par l'accusation d'isolement de la poésie.

Cette crispation de la poésie, qui dans certains cas risque de la voir s'enfuir du poème, amène au point nodal de ce faisceau d'usages du sonnet. Le sonnet engagé ou dégagé suppose de donner un ordre au monde grâce à la forme, tant son emploi comme arme repose souvent sur sa capacité à ordonner le discours poétique : peut-être est-il illusoire de penser donner un ordre à un monde pris dans une convulsion que l'esprit humain, même avec le recul permis par l'étude historique et la réconciliation des peuples européens, peine à saisir dans l'ensemble de ses horreurs et de ses implications, quotidiennes ou culturelles.

C'est en partant de ce constat qu'on a essayé d'aborder le sonnet à la lumière de cette **impossibilité à donner un ordre au monde pris par le chaos**, impossibilité paradoxale dès lors qu'elle passe par un médium ordonné. Le paradoxe fait partie intégrante du sonnet, certes, mais dans le cas des sonnets apocalyptiques de Hagelstange, Schneider ou même Jouve et Emmanuel, il semble souvent atteindre sa limite, pour tomber moins sur une ouverture que sur un butoir logique : la description du chaos du monde opère dans des cadres formels et philosophiques dont la convergence finit par rendre un ordre au désordre.

Peut-être est-ce en se confrontant à cette limitation du poème défini par ses limites qu'il est possible de discerner l'une des tendances les plus importantes, parmi les usages du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale : employer la forme pour accepter le chaos, pour l'enregistrer dans une apparence d'ordre. Dans certains cas – Caproni, Auden, voire l'Emmanuel du *Poète fou* – cette lucidité est systématisée ; dans d'autres elle apparaît fugacement dans des œuvres composites – Barker, Fuller, Aragon, Desnos, Crosland, Sassoon. Peut-être la prépondérance de sonnets isolés traduit-elle leur difficulté à construire de nouveaux systèmes, face à l'effondrement des anciens. Mais leur point commun demeure que l'impossibilité s'y trouve affrontée en face : l'abandon des systèmes de pensée va jusqu'à la remise en cause d'un « je » lyrique ébranlé par la remise en cause de la valeur de l'individu qui se déroule durant la guerre.

Ce faisant, ces poètes donnent déjà des éléments de réponse à la question que posera Adorno dans « Kulturkritik und Gesellschaft » : comment éviter que « Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten »<sup>1162</sup>? Et plus généralement, comment se comporte une poésie qui cherche à prendre en compte ce chaos extrême des valeurs, cette chute de l'*Aufklärung* – mot par lequel Adorno entend « raison » autant que « Lumières » – qui s'incarne dans les totalitarismes et culmine dans Auschwitz, dont Adorno suggère<sup>1163</sup> qu'il rende la poésie impossible ?

La réponse qu'apportent ces poètes, aussi fragmentaire ou partielle qu'elle puisse être, est que la poésie peut s'écrire dans l'ombre symbolique ou réelle des camps, mais que ce qui fait son honneur, pour reprendre le terme de l'anthologie de Seghers, Éluard et Lescure,

---

<sup>1162</sup> Theodor Wiesengrund ADORNO, « Kulturkritik und Gesellschaft » (1952), dans *Gesammelte Schriften*, t.10-1. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p.30 (« Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage », traduction Geneviève et Rainer ROCHLITZ, *Prismes*. Paris, Payot & Rivages, 2010, p.30).

<sup>1163</sup> Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, p.30.

ou bien sa consubstantialité à la vie, pour reprendre la pensée de Meschonnic, est de questionner à un niveau ou l'autre ce lien entre l'ordre de la parole que constitue forcément la poésie, et le désordre avéré du monde. Réponse ancienne, que propose déjà Mallarmé, mais qui est la seule qui mette en lumière la recherche de vérités fuyantes qu'est la poésie.

Peu importe que cette interrogation réflexive puisse aboutir à ce que ce poète nomme un désastre, tant qu'elle existe. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces poèmes sont souvent ceux où un dérèglement formel correspond à la chute des systèmes de pensée, chez des poètes refusant les téléologies chrétienne ou marxiste : abandon des rimes, des strophes, d'un mètre régulier plus rarement. Néanmoins, et cela a été l'un des points les plus délicats de la mise en forme de ces recherches, cette tendance s'est avérée bien moins prégnante qu'on ne le pensait initialement. Le sonnet reste souvent rimé ou séparé en strophes, la métrique n'est pas fondamentalement ébranlée : dans un cas comme celui de Kaschnitz, la forme choisie pour rendre compte du chaos du monde relève d'une approche néoclassique.<sup>1164</sup> On doit avouer avoir été surpris par cette prégnance conservatrice dans le constat lucide du chaos : désastre des idées préconçues. À leur place, il faut admettre un autre constat : il s'agit sans doute là de la deuxième modalité paradoxale qui mène le sonnet à une relative – et féconde – impasse : il ne s'agit pas de la forme qui semble se prêter au mieux à l'enregistrement du désordre.

On a enfin proposé quelques pistes explorées durant la guerre pour sortir le sonnet de cette dichotomie entre ordre et désordre : la traduction du sonnet, si elle occupe une place importante, qui a une influence sur tous les usages de la forme, ne lui permet pas de se déprendre entièrement des luttes qui menacent de le réduire à du discours ou à un usage idéologique ; les tentatives d'hybridation demeurent ponctuelles, quoiqu'elles soient le signe d'une remise en question des codifications de genre – vers ou prose, progressivité ou retour – fructueuse ; peut-être est-ce la dérision qui permet le mieux de s'extirper de la réduction au discours qui menace la forme durant la guerre, sans pour autant nier que celle-ci ait lieu. Si l'humour de Vian paraît limité en termes de portée poétique, dans ses meilleurs moments il touche juste, et connaît un réel succès après-guerre, sous des formes plus populaires comme la chanson ou le roman ; les expériences, formelle de Queneau, ou absurde

---

<sup>1164</sup> Paradoxe suprême : les sonnets de Montale, qui cherchent à donner un ordre au chaos, constituent davantage une rénovation de la forme, certes limitée en quantité, que de nombreux sonnets le prenant en compte. Preuve s'il en est que le projet poétique ne coïncide pas strictement avec l'esthétique mise en œuvre.

de Thoor, sont peut-être les plus intéressantes d'un point de vue littéraire, qui annoncent d'une part la dimension ludique et d'autre part le brouillage sémantique qui caractérisent les temps post-modernes de l'après-guerre.

Ce qui traverse donc la forme européenne qu'est le sonnet, durant la Seconde Guerre mondiale, c'est la crise qui affecte toute la culture européenne. La forme dite fixe témoigne de sa souplesse en se révélant tour à tour rempart contre cette crise, manière d'ordonner la perception qu'en ont les poètes ou d'y plonger en prenant parti, ou bien de la diagnostiquer, avec des prescriptions variables, si bien, comme le diagnostique Aragon en 1954, « que le sonnet, au XX<sup>ème</sup> siècle, risque d'éclairer pour l'avenir l'époque des guerres et des révolutions telles que nos yeux la voient. »<sup>1165</sup>

La forme s'avère un révélateur culturel remarquable ; non point le seul, mais l'un de ceux qui met au jour les nombreux versants de la réaction face à ce sommet de l'impensable humain que sont le conflit et son cortège de massacres, et l'extermination systématique et rationalisée de peuples ou de catégories de population entières.

Davantage que la qualité, réelle mais fluctuante, de ces productions souvent tombées dans un oubli partiel ou complet, c'est leur concentration qui impressionne. Tant de sonnets sont écrits, dans tant de perspectives différentes, avec des oppositions et des parallèles qui épousent ou dépassent les frontières nationales, linguistiques ou idéologiques, que l'aspect le plus remarquable des usages du sonnet durant cette période restreinte qu'est la Seconde Guerre mondiale consiste en l'affirmation simultanée de tous ces rapports à la crise de la culture européenne.

Tout comme le continent réduit et riche de sa diversité entremêlée, la forme contrainte du sonnet contient à la fois des tensions contradictoires, qui ne sont pas uniquement celles de la poésie ou de la culture, mais celles d'une forme qui ne se laisse enfermer dans aucun usage, ni véritablement aucune définition stricte. Si cela a déjà pu être le cas durant les précédentes périodes de fécondité sonnettique, Renaissance ou fin du XIX<sup>ème</sup> et tout début du XX<sup>ème</sup> siècle, la concentration de celle-ci en sept années doit être remarquée.

---

<sup>1165</sup> ARAGON, « Du Sonnet », dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les écrivains réunis, 1954, p.73.

Peut-être est-ce cette période limitée qui explique à la fois l'essor – la forme se nourrit de la contrainte – et les limites de la forme, qui n'a guère le temps d'être développée par plusieurs générations de poètes se nourrissant les uns des autres, et important leur production contemporaine par-delà les frontières rendues dangereuses ou hermétiques par le conflit. Assurément, c'est cette restriction temporelle à des circonstances exceptionnelles qui est la source du sort contrasté que va connaître le sonnet européen d'après-guerre.

## **ii – Devenirs de l'usage et de la Gestalt du sonnet**

On n'esquissera ici qu'un très bref, et très incomplet, tableau des chemins empruntés par le sonnet, ou par le discours sur la forme, tant son parcours est chaotique et fécond.

Après-guerre, la déstructuration de la forme entamée par la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle ne se poursuit pas immédiatement, tant on a vu qu'un courant de maintien formel traversait une grande partie de la production de la Seconde Guerre mondiale.

En France, ce mouvement trouve son illustration la plus importante autour d'Aragon, qui continue sur la lancée du succès de ses poèmes en vers réguliers de la guerre. Il n'est pas innocent que cette querelle, menée sans grande nécessité apparente, aboutisse à une sorte d'impasse : Aragon abandonne la forme et Guillevic renie les sonnets publiés à son incitation. Il faudra y revenir.

Outre le souvenir de la guerre, c'est sans doute également le bouleversement culturel et le retour de la *tabula rasa* avant-gardiste, appliquée à toutes les sociétés ouest-européennes, de la fin des années 1960 qui joue un rôle important dans la perception du sonnet, et les usages qui en découlent.

Il est notable que cette rupture épistémologique a été pressentie par les poètes de 1939-45, mais que ses leçons ont tardé à porter ensuite ; on peut proposer, dans le cas très



précis du sonnet, que la mort d'un Desnos ou d'un Douglas, rénovateurs réels de la poésie bouleversés par la guerre et peu susceptibles de s'affilier à une école, joue un rôle dans la calcification formelle et idéologique du sonnet.

Une application de ces débats au sonnet se trouve dans la conférence donnée à Oxford par Roy Fuller peu après 1968, année de nomination au poste de Professor of Poetry. Il y évoque le sonnet, et son rejet par les générations du post-modernisme, à travers le prisme de la Révolution sociale, qui lui permet de disqualifier la prétention révolutionnaire du rejet aveugle des formes :

*The rejection of a set of disciplines felt to be merely repressive or unuseful is not proposed to be followed by the adoption of disciplines more apt but by the mere absence of discipline. It is, as I have said, as though a painter were to abandon not merely an academic school but also the necessity for draughtmanship, or a poet to embrace free verse without having ever written a sonnet. This modern Jacobinism has nothing in common with the revolutionary ideals of the working-class – the concept of taking culture over and putting it to better use, just as the sophisticated organization of the factory is to be taken over, not destroyed.<sup>1166</sup>*

Ainsi, selon Fuller, ce n'est pas, comme le soutenait la provocation de William Carlos Williams, le sonnet qui est fasciste, mais son rejet de principe. Le formalisme – relatif, car Fuller ne s'oppose absolument pas au vers libre en tant que tel – est donc ici du côté gauche de l'échiquier politique, et désencombré de tout l'attirail idéologique qu'ont essayé de lui appliquer les aragoniens durant les années 1950 ; Fuller, rejoint à la fois la réaction antimoderne à l'art contemporain, et la complexité de la position d'un Pasolini défendant les CRS en mai 1968, au regard de leurs classes sociales et de leur aliénation respectives.

Au-delà de leur convictions politiques, pourtant fermement ancrées à gauche, sans doute une question de génération – en mai 1968, Aragon a 69 ans, Pasolini 66, Fuller 58 – explique-t-elle cette opposition au slogan des manifestants étudiants. De plus, cette conférence est donnée depuis une chaire universitaire d'Oxford, par un professeur titulaire,

---

<sup>1166</sup> FULLER, Roy, « Philistines and Jacobins », dans FULLER, Roy. *Owls and Artificers*. Londres, André Deutsch, 1971, p.19 (« Le rejet d'un ensemble de disciplines ressenties comme purement répressives ou inutiles n'est pas suivi par la proposition de nouvelles disciplines, plus appropriées, à adopter, mais d'une simple absence de discipline. C'est, ainsi que je l'ai dit, comme si un peintre ne devait pas seulement abandonner les académies, mais aussi la nécessité d'acquérir la pratique du dessin, ou comme si un poète s'adonnait au vers libre sans avoir jamais composé un sonnet. Ce jacobinisme moderne n'a rien en commun avec les projets révolutionnaires de la classe laborieuse, c'est-à-dire s'emparer de la culture et de la mettre au service d'idéaux meilleurs, tout comme l'organisation sophistiquée de l'usine doit être conquise, et non détruite », traduction personnelle).

c'est-à-dire depuis le cœur de l'institution la plus directement contestée par la partie de la révolution formée par la classe moyenne et éduquée : l'Université.

Sans doute ce renversement du sonnet s'explique-t-il également à la lumière du passage, à la fin des années 1960, des sociétés occidentales à une ère de consommation de masse, de démocratisation de la culture, de sécularisation et de montée en légitimité des revendications hédonistes. La forme se voit ramenée à ses liens avec la rareté et l'aristocratie, héritée et numériquement formée par des sociétés centrées autour de la croyance religieuse. En somme, elle redevient emblème de la contrainte plutôt que d'une liberté attribuée par l'élan moderniste à l'informe, ou tout du moins à la spontanéité, qui se traduit par le vers libre. Le sonnet serait alors une victime des temps.

L'abandon de la forme par Kaschnitz, Montale ou Caproni confirme cette tendance : le sonnet correspond aux circonstances du conflit, si exceptionnelles qu'elles permettent des expériences d'un extrême poétique, comme chez Haushofer ou Cassou – lequel ne revient pas à la forme, une fois le conflit achevé.

Si l'on ajoute qu'Emmanuel ou Hagelstange s'en détournent également, il devient tentant de penser que le renouveau réel du sonnet n'a duré que le temps de la guerre, comme si à la sortie du *dürftiger Zeit* correspondait la résorption de la forme. On peut à ce titre distinguer une pratique souterraine ou réticente du sonnet : Betocchi ne publie pas ses « Sonetti d'Amore a Emilia », la mort de Desnos ou Valéry retarde la parution de leur œuvre composée durant la guerre.

Plus tard, Pasolini conservera ses sonnets à Ninetto Davoli dans l'ordre de l'intime, tandis que le travail de l'Oulipo demeure secret durant les premières années de son existence, comme si l'accusation de formalisme planait sur la composition de sonnets. Il est vrai qu'après-guerre, l'inscription dans l'Histoire se trouve soit asservie à la rhétorique chez Aragon ou, un temps, Guillevic (cf conclusion – iii) soit effacée chez des poètes comme ceux de *L'Éphémère*, où les circonstances présidant à la composition sont invisibles, rendues nulles ou universelles.

Philippe Jaccottet, qui compose des sonnets dans *L'Ignorant* et *L'Effraie*, ses premiers recueils, abandonne ainsi rapidement la forme ; Yves Bonnefoy, lui, n'y a recours que très épisodiquement, et toujours sans rimes, durant la seconde moitié du siècle ; il s'élève

régulièrement contre la forme, et traduit des sonnets en prenant soin de ne pas leur donner quatorze vers dans leur version française.

Il est toutefois notable que ce poète revienne au sonnet – sans rimes ni même lui donner ce nom – durant les années 2000, signe de la longévité, et des qualités poétiques de cette forme qui séduit même les opposants à ce qu'ils perçoivent comme formalisme. De plus, Bonnefoy s'attache justement aux *topoi* du sonnet de circonstances : description d'une photographie, d'une chambre où se trouve un miroir – comme chez Mallarmé... Mais ce poète prend garde à tirer vers une forme d'universalité ces poèmes ancrés dans le quotidien : l'article indéfini ou l'anonymat, ainsi qu'une langue simple – destinée à ne pas se démoder – constituent autant de stratégies mises en place pour qu'une poésie des circonstances ne soit pas, au sens péjoratif, de circonstances.

*A contrario*, on peut noter qu'en Allemagne un poète engagé comme Reinhold Schneider, après-guerre, esquisse au moyen du sonnet cette transition vers une poésie de la présence au monde qui ne va pas sans faire songer à celle qui caractérise en France la génération d'Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet.

De manière intéressante, un autre poète, d'une ampleur moindre, emploie comme Bonnefoy le vers libre dans le cadre du sonnet, quoique son orientation thématique et son projet esthétique diffèrent. Il s'agit d'Alain Bosquet, qui propose dans ses *Sonnets pour une fin de siècle* d'appliquer à la forme dite fixe une réjuvenation dans des termes à la fois modernistes, et conservateurs :

*Il est temps de mettre Pégase sur pneus, un radar entre les ailes. Le réel a disparu depuis trente ans de notre poésie. (...)*

*Ces sonnets forment un journal intime vociféré à la figure d'un temps privé de critères.*<sup>1167</sup>

Le sonnet non-rimé, que Bosquet revendique comme rénovation systémique du sonnet, pose de manière évidente la question de la définition du sonnet, orientant moins la forme vers la *Struktur* que vers la *Gestalt*.

Il n'est pas certain que, sous l'influence du vers-librisme et mûs par le désir d'extirper le sonnet du piège de l'académisme qui le menaçait, Jouve et Emmanuel en France,

---

<sup>1167</sup> BOSQUET, Alain. *Sonnets pour une fin de siècle* (1980). Paris, Gallimard, 1997, pp5-6.

Barker depuis le Japon, aient entièrement saisi la portée du geste consistant à priver le sonnet de ses rimes.

La forme, initialement, est en effet essentiellement schéma rimique ; le terme est d'ailleurs plus juste au pluriel, puisque la forme est plurielle, et que chacun de ses visages, à peu près attribuables à l'une de ses conditions spatio-temporelles, est associé à un schéma de rimes – sonnet italien pré-Guittone d'Arezzo ou tel que popularisé par Pétrarque, sonnet français pré- ou post-romantique – celui-ci maintenu par les plus traditionalistes tels Banville ou Guillevic – ou bien sonnet élisabéthain.

Priver le sonnet de ses rimes, c'est donc le réduire à une *Gestalt*, des contours de sonnet, d'un point de vue strictement sonique – mais ce point de vue est la fondation du principe, et du nom même, du *sonetto*, du petit son ; c'est ce que François Jost appelle « ratifier sa dégénérescence »<sup>1168</sup>, c'est-à-dire considérer comme obsolète son principe même.

Néanmoins, on peut se demander en quelle mesure le sonnet, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, n'est pas autant défini par son aspect visuel que par ses sonorités. Outre les questions de mise en page, ce n'est pas le moindre des paradoxes de la forme-sonnet que ceux qui, au XX<sup>ème</sup> siècle, en prolongent l'usage lyrique – Jouve, Bonnefoy – soient ceux qui ont contribué à le tirer vers la poésie visuelle, incarnée elle par des auteurs que l'on aurait tendance à situer à l'opposé du spectre poétique : aux États-Unis, dans la lignée d'e. e. cummings, Ted Berrigan, John Updike (cf annexe B) ou les objectivistes ; en France, ceux qui s'inspirent d'eux, le J. Roubaud de *Churchill 40*, Emmanuel Hocquard.

Ceux de ces poètes-ci qui s'attachent au sonnet le font au détriment de ses définitions essentielles, pour ne plus jouer que sur des suggestions de l'auteur – le titre *The Sonnets* de Berrigan, les allusions au sonnet dans *Un Test de solitude* – et les perceptions de la *Gestalt* par le lecteur, celles-ci d'ailleurs bien évidemment influencées par celles-là. Une piste d'études du sonnet consiste donc à l'envisager comme forme au sens purement visuel : la multiplication récente des passerelles entre la forme et les arts plastiques (cf Annexe D) incite à se pencher sur tout cet aspect visuel de son histoire.

Le principe même du sonnet non-rimé brouille donc la ligne de démarcation entre lyrisme maintenu et poésie littérale, entre poésie de l'oreille et poésie de l'œil. Examiner le

---

<sup>1168</sup> JOST, François. *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne, Peter Lang, 1989, p.149.

sonnet permet donc de recentrer cette distinction sur des questions thématiques – tout en sachant que celles-ci demeureront tout aussi floues, car il existe par exemple des sonnets lyriques au second degré ; dès la Renaissance, en particulier anglaise, mais également de la Pléiade, la distanciation du modèle pétrarquiste est une sous-catégorie du lyrisme sonnetique.

La conception d'Yves Bonnefoy du sonnet comme forme subie ou acceptée, comme forme formée, artificielle, extérieure, ou bien ce qu'il nomme « forme formante », qui s'impose d'elle-même comme le moteur de l'écriture, devient alors une sortie de la distinction trop aisée entre *Struktur* et *Gestalt*.

Il est indéniable, vu depuis le XXI<sup>ème</sup> siècle français, que le sonnet a bénéficié de la chute de la rime comme définition principale. Les sonnets de Jacques Darras ou les journaux intimes en sonnets de Robert Marteau en sont l'exemple : ce dernier traite directement du sujet, et de nombreuses préoccupations relatives à la poésie évoquées ici, dans l'un d'entre eux :

*Avec la poésie la poésie a perdu  
La raison d'être. Mais, me direz-vous, combien  
De rimailleurs y eut-il pour un bon rimeur ?  
À cela je répondrai que le rimailleur  
Lui-même n'était pas sans avoir de métier,  
Ce qui déjà n'est pas dédaignable. La langue  
Était pour lui l'un et pour l'autre matériau  
À travailler d'où on tirait petite ou grande  
Œuvre selon la main et selon les dons qu'elle  
Avait de l'âme, puis des dieux mêmes, reçus.  
Le désintérêt généralisé envers  
La poésie est à imputer aux poètes  
Tout d'abord qui, ayant trahi leur propre cause,  
N'eurent aucun mal à trahir toutes les causes.*

(Dimanche 8 août 1999)<sup>1169</sup>

Plus déstructurés encore sont ceux de Guy Goffette qui en altère davantage la structure, de Lionel Ray qui ne fait plus que se référer au sonnet par sa brièveté et sa séquentialité – et parfois le nombre de quatorze vers – ou de Valérie Rouzeau qui tente dans *Vrouz* d'adapter la forme au quotidien en une poésie populaire.

---

<sup>1169</sup> MARTEAU, Robert. *Le Temps ordinaire*. Seyssel, Champ Vallon, 2009, p.81.

La variante plus spéciale encore, et plus floue de définition, du *fourteener* complexifie cette métamorphose du sonnet. Le terme même pose problème : il est impossible à traduire par « quatorzain » sur le modèle de « quatrain », car un quatrain suppose une strophe d'un seul tenant, ce qui n'est pas systématiquement le cas des poèmes de quatorze vers, que l'on ne peut donc dire quatorzains ; de plus, *stricto sensu*, une strophe est en poésie française un ensemble de vers unifiés par un schéma rimique cohérent : impossible ainsi de parler de strophe pour un tercet CDC, on ne peut le comprendre que dans le cas d'un sizain CDC DCD.

Cette définition rigoureuse de la strophe est sans doute rigide, voire datée ; mais si le sonnet régulier au sens malherbo-banvillien subsiste au début du XXI<sup>ème</sup> siècle – chez Jacques Réda, qui en est l'illustration, non dépourvue de distance, mais aussi, plus récemment, André Velter, Stéphane Cremer ou Bertrand Degott – c'est que les conceptions métriques théoriques qui y président ne sont pas inactives – fussent-elles activées avec ironie ou par moquerie, des poèmes ne s'y réfèrent pas moins pour les appliquer. Les conventions régissant le vers régulier, contrairement à ce qu'aurait tendance à affirmer la *doxa*, ne sont pas déchues : elles ne sont simplement plus les seules à s'appliquer ; on admettra très volontiers qu'elles ne constituent plus du tout une norme admise, socialement contraignante, et que leur influence relève d'un choix individuel, de l'hommage, voire de l'ironie – mais elles existent néanmoins. Ce n'est pas parce que la France est une République que son Président en est moins co-Prince d'Andorre.

À l'opposé de ce maintien de la forme, une autre vague de fond appliquée au sonnet consiste à lui appliquer un traitement expérimental. C'est bien évidemment au Queneau des *Cent mille milliards de poèmes* et de l'Oulipo qu'il faut songer avant tout, et à Jacques Roubaud, qui ouvre son parcours poétique avec un recueil de sonnets reprenant une partie de *go*, un dispositif qui masque souvent aux yeux de la critique ce que disent effectivement les poèmes.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Queneau et Le Lionnais, eux-mêmes liés de près ou de loin à l'usage du sonnet durant la guerre (cf IV – 3.3. et I – 2.2. respectivement), rassemblent autour d'eux des figures évoquées dans ces pages, avec Lescure, Latis, Arnaud, Schmidt (cf IV – 3.3.) : l'un des principaux courants expérimentaux européens de la seconde

moitié du XX<sup>ème</sup> siècle émane de l'expérience politique, culturelle et poétique de la Seconde Guerre mondiale. Après la génération de Roubaud ou Bénabou, d'autres poètes rejoignent le groupe et continuent d'explorer les possibilités du sonnet : Jacques Jouet, Michèle Audin, Olivier Salon ou Frédéric Forte en sont les plus notables.

Ces usages ludiques ne sont pas dépourvus de liens, eux non plus, avec les problématiques qui émergent autour du sonnet durant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, dans la réécriture<sup>1170</sup> par Marcel Bénabou des « Chats » de Baudelaire – le sonnet justement choisi par Jakobson et Levi-Strauss pour sa rigoureuse architecture – où les premiers hémistiches baudelairiens sont complétés par d'autres vers, hugoliens, apollinariens ou rimbaldiens par exemple. Bénabou lui-même revient sur l'existence de ce socle référentiel classique, en le liant aux pratiques scolaires, naïves, d'enseignement de l'histoire littéraire et d'apprentissage par cœur de poèmes composant un corpus de classiques, un fonds commun, que son support scolaire partagé aplatit dans la conscience collective sous la forme de fragments retenus :

*Jusqu'au grand chambardement des années soixante – et en attendant d'improbables restaurations – le bagage poétique du français normalement scolarisé était impressionnant. En quelques années, et à raison de plusieurs heures par semaine, des enseignants consciencieux avaient fait parcourir à leurs élèves les étapes successives de l'histoire littéraire (...)*

*Ainsi se constituait dans les esprits un savoir collectif de base, commun à plusieurs générations, qui a fini par acquérir une sorte d'homogénéité, malgré l'extrême diversité des genres représentés. Cette homogénéité était encore accentuée par le sentiment évident pour tous qu'il y avait, au-delà des querelles d'étiquette et des rivalités d'écoles, une tradition permanente. Principal support de cette permanence : le rythme, et plus particulièrement, le vers alexandrin. (...)*

*Mais, du naufrage où a sombré au fil des ans la culture littéraire classique, il ne subsiste plus qu'un certain nombre d'épaves auxquelles la mémoire s'agrippe (formules plus ou moins magiques, évocations incantatoires, trésor de références nobles).*

A sa manière, l'Oulipo participe, dans son rapport à un fonds commun de culture classique, du même principe que Cassou composant certains de ses sonnets au secret à partir de références remémorées. On a vu qu'un parallèle existait avec *La Peinture à Dora* de François Le Lionnais ; d'autre part, Jacques Roubaud est celui qui compose la liste d'alexandrins ou d'hémistiches fameux que Bénabou scinde et greffe les uns aux autres dans

---

<sup>1170</sup> BENABOU, Marcel. *Alexandre au greffoir*. BO n.29, p.7.

Alexandre au greffoir. L'Oulipo contient donc dans son ADN, *via* François Le Lionnais, et dans l'œuvre de Jacques Roubaud, l'une des œuvres les plus amples et les plus ambitieuses, un fort ancrage dans la notion de patrimoine culturel commun ; le sonnet en est l'un des vecteurs – et l'une des obsessions des premiers temps du groupe, à qui ses co-fondateurs assignent la tâche de trouver une forme aussi fertile que le sonnet.

L'expérimentation avec la forme ne se limite pas à un cadre oulipien : avec l'œuvre personnelle de Jacques Roubaud puis Emmanuel Hocquard se jouent, selon des modalités différentes – feuilletage des possibilités du sonnet et de ses capacités à y faire entrer une parole en apparence déstructurée pour l'un, rapport ironique avec la forme mise en dialectique avec la prose ou le calligramme pour l'autre – les grandes orientations de la démarche expérimentale appliquée à la forme, que François Jost, qui avec un préjugé traditionaliste passe bien vite sur l'œuvre de l'Oulipien, appelle « violer le sonnet »<sup>1171</sup>. On pourrait au contraire dire que, chez Roubaud au moins, l'expérience s'ancre dans la tradition, et que la forme est constamment respectée dans l'une au moins de ses caractéristiques ; l'usage roubaldien du sonnet constituerait un sujet à part entière.

En Allemagne et en Autriche, où une vague expérimentale et ludique porte également le sonnet – on songe à Franz Josef Czernin, Robert Gernhardt, Ernst Jandl ou l'oulipien Oskar Pastior – c'est décidément du côté expérimental que va se trouver le prolongement du sonnet de guerre ; est-ce un hasard si avec Desnos et Jouve ce sont Weinheber et Thoor, deux germanophones, qui allient le mieux, pour le meilleur et le pire, expérimentation formelle et force du sonnet ?

Dans une moindre mesure, ce renouveau des usages du sonnet est également perceptible en Italie, où la forme prend une ampleur nouvelle à partir de la fin des années 1970, culminant chez Edoardo Sanguineti, Giovanni Raboni, Andrea Zanzotto et son « Ipersonetto », la réduction extrême du sonnet par Nanni Balestrini ou le délire linguistique de *Medicamenta e altra medicamenta* de Patrizia Valduga. Toutefois, en dépit de cette véritable floraison de sonnets durant les années 1980, relevée par Giovanni Commare<sup>1172</sup>,

---

<sup>1171</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.148.

<sup>1172</sup> Giovanni COMMARE. « Le sonnet italien au XX<sup>e</sup> siècle : mort et résurrection », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, éd. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006, p.325.



cette renaissance ne relève que rarement d'une expérimentation formelle radicale. On peut citer à ce titre les travaux de l'Oplepo, équivalent italien de l'Oulipo, au sein duquel Giuseppe Varaldo se distingue : *All'alba Shahrazad andrà ammazzata* est ainsi un recueil de sonnets monovocaliques résumant et commentant les grandes œuvres de la littérature mondiale.

Chez les poètes britanniques, il faut mentionner d'une part la continuation des expériences menées par Auden sur le sonnet – mais il se trouve aux Etats-Unis – et d'autre part, plus tardive, l'extension opérée sur le sonnet par Tony Harrison, qui réemploie les seize vers du sonnet meredithien pour élargir le champ aristocratique du sonnet à la *working-class* dont il est originaire. Porosité linguistique aidant, l'influence des expériences nord-américaines devient manifeste sur des générations ultérieures de poètes, ce dont la syntaxe d'un Tom Raworth par exemple est emblématique. C'est surtout au début du XXI<sup>ème</sup> siècle qu'émergent de nouvelles générations qui s'intéressent au sonnet pour le remanier amplement, autour de Jeff Hilson, Tim Atkins ou Peter Hughes, par exemple. La vivacité du sonnet est manifeste – le *Reality Street Book of Sonnets* édité par le premier d'entre eux en témoigne – mais mérite d'être plus systématiquement explorée et cartographiée.<sup>1173</sup>

Autant de pistes poétiques qui incitent à réenvisager la définition même du sonnet. François Jost, en dépit de son conservatisme formel, propose<sup>1174</sup> dans sa belle étude de la forme que la survie du sonnet, contrairement à l'ode, au rondeau ou à la ballade, relève d'une darwinienne survie du mieux adapté. Il évoque ainsi<sup>1175</sup> le sonnet non-rimé de Lowell, pour souligner qu'il entérine la déchéance du sonnet, tout en en maintenant la charge lyrique. Il conclut son ouvrage en soulignant<sup>1176</sup> d'une part qu'il s'agit de la forme dans laquelle a excellé l'élite littéraire de l'Europe, d'autre part en rappelant<sup>1177</sup> – quitte à contredire certains de ses jugements formels – qu'il n'y a pas de lois littéraires, mais que des pratiques.

De ce qui ressemble aux prémisses d'un syllogisme, il faut peut-être conclure qu'à présent que le sonnet n'appartient plus qu'à l'Europe, et que la littérature voit son rôle de formation des élites mis à mal, l'avenir du sonnet se trouve du côté des ateliers d'écriture, en

---

<sup>1173</sup> Pour une ébauche de panorama ordonné à l'aune de la notion d'avant-garde, ou d'*underground*, voir Carole BIRKAN-BERZ, « Mapping the Sonnet in Mainstream and Linguistically Innovative 21st Century British Poetry », *Études britanniques contemporaines*, [En ligne], 46 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, URL : <http://ebc.revues.org/1202> (dernière consultation le 09/09/2016).

<sup>1174</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.9.

<sup>1175</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, pp149-150.

<sup>1176</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.200.

<sup>1177</sup> François JOST, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, p.201.

particulier nord-américains, où la brièveté de la forme permet de l'aborder en une séance – et d'obtenir une production estudiantine immédiate – et où la tradition états-uniennes du XX<sup>ème</sup> siècle a dispensé la forme de ses rimes : la profusion, en Amérique du Nord, de recueils ou poèmes titrés ou sous-titrés « Sonnets », qui pour un œil traditionaliste n'ont guère à voir avec la forme de Baudelaire ou Rilke, atteste sans doute que l'avenir, un avenir, du sonnet se trouve aujourd'hui dans sa dilution en *fourteener*.

En cela, le rôle de la Seconde Guerre mondiale est sans doute l'un des moments notables de son histoire, qui voit l'écriture de sonnets non-rimés dans le cadre d'un recours fréquent à la poésie dans les rangs des combattants ou des poètes dégagés, dont on a vu qu'un appel d'air leur offrait la possibilité de publier leurs poèmes. Le sonnet de vers non-rimés correspond au dernier moment de démocratisation massive de la poésie. Une étude de la pratique du sonnet par ceux que Paulhan appelle poètes du dimanche, et qu'Aragon invite à envoyer leurs poèmes dans *Les Lettres françaises*, constituerait un sujet d'étude à part.

Quant aux modifications formelles que connaît la forme durant cette période, on peut suggérer que la variabilité dont elles témoignent finit de démontrer l'absurdité de l'étiquette de forme fixe : après-guerre, et en dépit d'une période de latence – stagnation ou secret – le sonnet devient véritablement, pour reprendre les termes d'un Cendrars moqueur, non dénaturé, mais bien un poème élastique.

Le poète écossais Don Paterson, dans une argumentation incisive et drôle où il démontre qu'aucun des critères, censément définitoires et dont la discussion s'avère dérisoire, de la forme censément fixe ne peut caractériser tous les sonnets notables, résume cet état nouveau par la formule résolument contemporaine : « The truth, these days at least, is that the sonnet is pretty much in the eye of the beholder ».<sup>1178</sup>

---

<sup>1178</sup> Don PATERSON, « Introduction », dans *101 Sonnets* (1999), éd. Don PATERSON. Londres, Faber & Faber, 2012, p.xi (« La vérité, ces jours-ci du moins, est que le sonnet se trouve surtout dans l'œil de qui le contemple »).

### iii – Un cas particulier : la querelle du sonnet, impasse ou ouverture ?

L'un des prolongements les plus parlants de l'usage du sonnet, à tous les sens, est celui recommandé par Aragon, dont l'ombre plane sur les années de guerre françaises alors qu'il en écrit en fait très peu. L'enthousiasme qu'il manifeste pour les poèmes de Cassou, couplé au succès réel, en partie incidemment et en partie par l'exemple, du formalisme qu'il illustre et recommande, se poursuit durant une dizaine d'années.

Toutefois, comme on l'a vu, passées les circonstances particulières de la guerre, l'usage du sonnet tend à péricliter, voire disparaître, ou tourner à vide. Olivier Barbarant analyse<sup>1179</sup> la période d'après-guerre comme un moment où le chant aragonien se trouve réduit par les formes qu'il emploie ; ses sonnets polémiques du *Nouveau crève-cœur* traduisent cette inadéquation du sonnet aux circonstances nouvelles.

C'est dans ce contexte qu'en 1954, le poète communiste lance un manifeste en faveur du sonnet, saisissant le prétexte d'un commentaire du dernier recueil d'Éluard et surtout de l'écriture de sonnets par Guillevic. Un épisode sidérant de l'histoire littéraire se joue alors, qui mérite une analyse plus ample et qu'il faut se contenter de résumer : Aragon lance dans *Les Lettres Françaises* un appel à poèmes, mettant en avant cette forme en particulier, qu'il analyse brillamment quoique polémiquement dans l'article « Du sonnet ». Suite à une lettre de René Depestre, poète haïtien lié autant à la négritude qu'au Parti Communiste et qui se déclare touché par la réflexion d'Aragon, Aimé Césaire entame une campagne contre le formalisme, au premier rang duquel le sonnet, et livre dans *Présence Africaine* une attaque en règle contre les formes qu'il considère celles de l'identité blanche européenne, rationaliste, esclavagiste et colonisatrice, qui a failli durant la guerre.

Il faut noter les nombreux malentendus, conscients ou non, dans les deux camps. Césaire adopte le discours de la négritude adapté au sonnet comme il prépare le Premier Congrès des écrivains et artistes noirs, qui aura lieu en 1956 en Sorbonne, et s'apprête à quitter le Parti Communiste : stratégie politique – il fonde ensuite le Parti Progressiste Martiniquais, qui le porte au pouvoir tout au long du second XX<sup>ème</sup> siècle – et bouleversements idéologiques influençant les positions littéraires et poétiques confluent dans ces attaques

---

<sup>1179</sup> BARBARANT, Olivier. *Aragon, la mémoire et l'excès*. Seyssel, Champ Vallon, 1997, p.136.

contre le sonnet, qui devient le symbole de bien autre chose qu'une recherche poétique. De plus, non seulement Depestre ne compose pas en fait de sonnets, mais Gratiand, auteur martiniquais un temps pris en exemple par Césaire et maintenant érigé en imitateur servile de la culture européenne, défend une position plus nuancée que les emportements du père du *Cahier d'un retour au pays natal* ne le laissent deviner : il y a une part d'exagération volontaire chez lui, qui n'a que peu à voir avec la réalité du sonnet.

Quant à Aragon, on peut rapidement suggérer que sa mise en avant de Guillevic précipite un processus créatif qui n'est pas encore à maturité : le recueil de *Trente-et-un sonnets* que le poète breton publie en 1954, dans la foulée de la harangue aragonienne, ne constitue pas une réflexion formelle et poétique achevée, mais Aragon en presse la parution pour donner du crédit à sa position littéraire dans le paysage français, et politique au sein du Parti Communiste. Guillevic finit par renier ces sonnets ; ceux qu'il compose après la querelle, non publiés dans son recueil de 1954, sont pour certains bien meilleurs que ceux dont la publication est forcée par Aragon. L'enrôlement de Queneau, qui livre un sonnet comique, traduit quant à lui le malaise avec la génération surréaliste qui en 1960 pousse l'auteur de *Pierrot mon ami* à fonder l'Oulipo, obsédé par le sonnet, et qui se constitue contre la systématisation des avant-gardes surréalistes et communistes. Dernier effet collatéral intéressant, Aragon recrute des jeunes sympathisants communistes dans des ateliers d'écriture animés par sa compagne Elsa Triolet : parmi eux figure Jacques Roubaud, un temps l'un des fils spirituels mis en avant par le poète communiste, mais qui finit par rompre avec le P.C., renier la poésie écrite durant cette période, et rejoindre une tendance expérimentale qui le rapproche de l'Oulipo, auquel il adhère en 1966.

Criblée de malentendus et d'exploitation plus ou moins cynique, la querelle du sonnet n'en constitue pas moins une période intéressante, voire cruciale, pour l'étude de cette forme : la diversité des usages qui en sont faits, les connotations qui lui sont attachées, la notion d'anachronisme ou d'impasse de l'histoire littéraire, les liens complexes entre poésie et politique dans l'époque post-moderne, tous ces aspects de la forme apparaissent ici entremêlés, et constituent le point de départ de réflexions fructueuses.

L'un d'entre elles est sans doute d'une importance extrême. Cette transposition, assez artificielle, des débats entre surréalistes et traditionnalistes ou rénovateurs du sonnet,

amène en effet à songer à une caractéristique complexe du sonnet. Cette forme est européenne dans sa naissance, mais son usage ne se limite pas au Vieux Continent.

Le caractère semi-légitime de son apparition métissée à la cour germanique, toscane et normande d'une Sicile à la population afro-hellène, qui fait tant rêver François Jost, constitue une piste d'exploration moins probante, quoique fort belle en ce qu'elle replace la forme reine de la poésie européenne des huit derniers siècles dans une perspective d'échanges méditerranéens et atlantiques. Sans doute faut-il surtout y voir un symbole de sa capacité à dépasser les bornes de la culture européenne : on sait<sup>1180</sup> que le sonnet est devenu au XX<sup>ème</sup> siècle une forme mondiale, et le mérite de la polémique menée par Césaire consiste à interroger les modalités de l'appropriation par d'autres continents de la culture européenne.

Durant les cent dernières années, il existe des sonnets ou des adaptations du sonnet en ourdou, en japonais, en vietnamien, en indonésien ; on en compose en Afrique ; les Amériques, avec leur base récente de culture européenne, constituent un lieu éminent d'écriture du sonnet. Autant de pistes à explorer, dans le contexte de la colonisation finissante puis de la décolonisation, le processus mondial le plus important du second XX<sup>ème</sup> siècle avec la Guerre Froide, et dont les effets se font encore ressentir au XXI<sup>ème</sup>, culturellement et politiquement – et l'on a vu que les deux, concernant le sonnet, étaient souvent indissociables.

Dans cette dynamique d'expansion extra-européenne, l'Amérique du Nord permet de poser un autre faisceau de questionnements relatifs au sonnet. Il s'agit de l'aire géographique en particulier où la forme prend le caractère le plus expérimental, et pousse ses paradoxes formels et définitoires jusqu'au plus haut degré, chez Louis Zukofsky, e. e. cummings, Bernadette Mayer ou Ted Berrigan – une constellation de rénovations qui en retour vient influencer Emmanuel Hocquard ou Jacques Roubaud.

Sans doute le sonnet du second XX<sup>ème</sup> et du XXI<sup>ème</sup> siècle ne peut-il donc plus être évalué uniquement à l'échelle de l'Europe ; à l'heure des concepts de littérature-mondes et de postcolonialisme, ou de l'histoire littéraire *French Global*, il faut penser autrement la cartographie de la forme.

---

<sup>1180</sup> Cette extension du sonnet, relevée par J. Roubaud ou F. Jost, a récemment fait l'objet d'une première approche, dans le cadre d'un colloque dédié au sonnet mondial, qui s'est déroulé à l'Inalco les 17 et 18 juin 2015.

C'est peut-être l'ultime paradoxe de la forme close que, même dans ses impasses, de laisser entrevoir à l'esprit, à la recherche sans cesse renouvelée de ce qu'est la poésie, d'autres voies et d'autres portes, ouvertes.

# Bibliographie

## A – Textes du corpus

### Corpus étudié (sonnets et prose relative aux sonnets composés durant la Seconde Guerre mondiale)

- ANACKER, Heinrich. *Über die Maas, über Schelde und Rhein, Gedichte vom Feldzug im Westen*. Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1942.
- ARAGON, Louis. *Le Crève-cœur* (1941), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 2007.
- ARAGON, Louis. *Les Yeux d'Elsa* (1942) dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 2007.
- ARAGON, Louis. *En étrange pays dans mon pays lui-même* (1945), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Paris, Gallimard, 2007.
- ARAGON, Louis. « Saint-Pol Roux ou l'espoir », *Poésie* 41, Villeneuve-lès-Avignon, n°2 (décembre 1940 – janvier 1941).
- AUDEN, Wystan Hugh, ISHERWOOD, Christopher. *Journey to a War*. New York, Random House, 1939 (traduction Béatrice VIERNE, *Journal de Guerre en Chine*, Monaco, Editions du Rocher, 2003).
- AUDEN, Wystan Hughes. *Another Time* (1940). Londres, Faber & Faber, 2007.
- AUDEN, Wystan Hugh. « Rilke in wartime », *The New Republic*, 8 juillet 1940 ; disponible en ligne, url : <https://newrepublic.com/article/79932/rilke-in-wartime>, (dernière consultation le 24/06/2017).
- BALDENSPERGER, Fernand. *Les Sonnets de Shakespeare, Traduits en vers français et accompagnés d'un commentaire continu*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1943.
- BARKER, George. « The Poetic Apocalyptic », dans *Studies in English Literature*, Tokyo, vol. XX, n°4, octobre 1940.
- BARKER, George. *Eros in Dogma*. Londres, Faber & Faber, 1944.
- BECHER, Johannes. *Sonett-Werk*. Düsseldorf, Progress, 1956.
- BERGENGRUEN, Werner. *Dies Irae*. Munich, Kurt Desch, 1945.
- BERIMONT, Luc. *Épinal, me voici...* Paris, Cahiers de l'École de Rochefort / René Debresse, 1941.
- BETOCCHI, Carlo, CAPRONI, Giorgio. *Una poesia indimenticabile, Lettere 1936-1986*. Lucques, Maria Pacini Fazzi, 2007.
- BETOCCHI, Carlo. « Sonetti d'amore a Emilia, secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne » (1980), dans *Tutte le poesie*. Milan, Arnoldo Mondadori, 1984.
- BLANCHARD, Maurice. *Débuter après la mort / Maurice Blanchard*. Jean-Hugues MALINEAU éd. Paris, Plasma, 1977.

- BRASILLACH, Robert. *Poèmes*. [Paris], Balzac, 1944.
- BRENDEL, Bruno. *Heim ins Reich, Lieder eines Sudetendeutschen*. Reichenberg (aujourd'hui Liberec, République tchèque), Kraus, 1939.
- BUSSIERE, Émile. *À la gloire du Maréchal : Quatre grands noms de l'épopée française. Sonnets sur Roland, Jeanne d'Arc, Napoléon, Pétain*. Mâcon, Protat Frères, 1943.
- CADOU, Guy René. *Poésie : la vie entière*. Paris, Seghers, 1976.
- CAMPBELL, Roy. *Talking Bronco* (1946), dans *Collected Works*, t.1, *Poetry*. Londres, Bodley Head, 1949.
- CAPRONI, Giorgio. *Cronistoria* (1943), dans *Poesie, 1932-1986*. Milan, Garzanti, 1993 (traduction J.-Y. MASSON, CAPRONI, Giorgio. *L'Œuvre poétique*. Paris, Galaade, 2014).
- CAPRONI, Giorgio. *Il Passaggio d'Enea* (1956), dans *Poesie 1932-1986*. Milan, Garzanti, 1993 (traduction J.-Y. MASSON, CAPRONI, Giorgio. *L'Œuvre poétique*. Paris, Galaade, 2014).
- CAPRONI, Giorgio. « Il gelo della mattina » (1949), dans *Il Labirinto* (1984). Garzanti, Milan, 1992.
- CAPRONI, Giorgio. « La guerra penetrata nell'ossa », dans *"Era così bello parlare"*. Gênes, Il Melangolo, 2004.
- CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944). Paris, Gallimard, 1995.
- CASSOU, Jean. *La Mémoire courte*. Paris, Minuit, 1953.
- CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris, Seghers, 1946.
- CAYROL, Jean « "La poésie vivante" : figurations du sujet lyrique », dactylogramme corrigé, I.M.E.C., CAY 22.
- CINTI, Hugo. *Mondo burocratico, Sonetti umoristici*. Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1940.
- DEL VECCHIO, Giorgio. *Haec est Italia*. Modène, Società Tipografica Modenese, 1941.
- DEL VECCHIO, Giorgio. *Européisme et cosmopolitisme*. Paris, A. Pedone, 1957.
- DELETANG-TARDIF, Yvette. *Tenter de vivre*. Paris, Denoël, 1941.
- DESNOS, Robert. *Contrée* (1944), dans *Calixto*, suivi de *Contrée*. Paris, Gallimard, 1962.
- DESNOS, Robert. *Œuvres*. Gallimard, Paris, 1999.
- DOUGLAS, Keith. *Alamein to Zem-Zem* (1946). [sans lieu], Pickle Partners, 2015.
- DOUGLAS, Keith. *Complete Poems*. Oxford, Oxford University Press, 1979.
- DOUGLAS, Keith. *A Prose Miscellany*. Manchester, Carcanet, 1985.
- DOUGLAS, Keith. *The Letters*. Manchester, Carcanet, 2000.
- EDSCHMID, Kasimir. *Italienischen Gesänge* (1947). Darmstadt, Darmstädter Verlag, 1965.
- EMIE, Louis. *J'habite ici*. Nice, Editions des Iles de Lérins, 1942.
- EMIE, Louis. *L'Hiver et l'été*. [sans indication de lieu, sans indication d'éditeur], 1944.
- EMIE, Louis. *Mémorial*. Pessac, Opales, 2000.
- EMMANUEL, Pierre. *Jour de Colère*. Alger, Charlot, 1942.
- EMMANUEL, Pierre. « Le Christ de Hölderlin » (1943), dans *Le Poète fou, suivi de Élégies* (1944). Boudry, La Baconnière / Paris, Seuil, 1948.



- EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou* (1944), dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- EMMANUEL, Pierre. « Hölderlin et l'Histoire » (1945), dans *Le Poète fou*, suivi de *Élégies*. Boudry, À la Baconnière, 1948.
- EMMANUEL, Pierre. *Tristesse ô ma patrie* (1946), repris dans *Œuvres poétiques complètes*, t.1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- FULLER, Roy. *The Middle of a War*. Londres, Hogarth Press, 1942.
- FULLER, Roy. *A lost Season*. Londres, Hogarth Press, 1944.
- FULLER, Roy. « Some Autobiographical Statements », dans *The Poetry of War 1939-1945*, Ian HAMILTON dir., Londres, Alan Ross, 1965.
- FULLER, Roy. *Vamp till ready, further memoirs*. Londres, London Magazine, 1982.
- FULLER, Roy. *Home and dry, memoirs III*. Londres, London Magazine, 1984.
- GASCOYNE, David. *Poems 1937-1942*. Londres, Poetry, 1943.
- GAULMIER, Jean. *À la manière de..., ...1942*. [Le Caire] Éditions du scribe égyptien, 1942.
- HAGELSTANGE, Rudolf. *Venezianisches Credo* (1945). Leipzig, Insel, 1946.
- HAGELSTANGE, Rudolf. « Die Form als erste Entscheidung » (1955), dans *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, dir. Hans BENDER. Munich, List, 1964.
- HAGELSTANGE, Rudolf. *Es steht in unserer Macht, Gedachtes und Erlebtes*. Munich, Piper, 1953.
- HAGELSTANGE, Rudolf. « Tanz in Ketten: Betrachtung über das Gedicht », *Weltbild*, n° III – 7, 1948.
- HAUSHOFER, Albrecht. *Chinesische Legende* (1949). Bad Kissingen, Arcadia, 1947.
- JACCOTTET, Philippe, ROUD, Gustave. *Correspondance 1942-1976*. Paris, Gallimard, 2002.
- JOUVE, Pierre Jean. « Poésie et catastrophe » (1942), dans EMMANUEL, Pierre. *La Colombe*. Fribourg, LUF, 1943.
- JOUVE, Pierre Jean. *La Vierge de Paris* (1944). Eglhoff, Paris, 1945.
- JOUVE, Pierre Jean. *La Révolution comme sacrifice* (1944). Paris, L'Herne, 1971.
- KASCHNITZ, Marie Luise. « Von der Natur », dans *Menschen und Dinge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985.
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Die Lange Schatten* (1960), dans *Gesammelte Werke*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1983.
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Gedichte (1939-1945)*, dans *Überallnie, Ausgewählte Gedichte 1928-1965*. Hambourg, Claasen, 1965.
- KASCHNITZ, Marie Luise. « Wege » (*Die Lange Schatten*, 1960), dans *Gesammelte Werke*, t. 4, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1983.
- KASCHNITZ, Marie Luise. *Menschen und Dinge 1945* (1946). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985.
- KASCHNITZ, Marie Luise. « Vom Wortschatz der Poesie » (1949), dans *Gesammelte Werke*, t.7 Francfort-sur-le-Main, Insel, 1989.

- KASCHNITZ, Marie Luise. *Orte*. Insel, Francfort-sur-le-Main, 1973.
- LARKIN, Philip. *Collected Poems*. Londres, Faber and Faber, 2003.
- LORENZ, Eleonore. *Gott ist die Kraft*. Stuttgart, Georg Trüdenmiller, 1944.
- LORENZ, Eleonore. *Italienische Gesänge*. Berlin, F.A. Herbig, 1940.
- LUZI, Mario. *Avvento Notturmo* (1940), dans *L'Opera Poetica*. Milan, Mondadori, 1998.
- MAGEE, John. *The Complete Works of John Magee, The Pilot Poet, including a short biography by Stephen Garnett*. Cheltenham, This England Books, 1989.
- MAGRAW, John Edward. *Another little bouquet of English sonnets*, Wigan, J. Starr & Sons, [1942].
- MONTALE, Eugenio. *Finisterre (versi del 1940-1942)*. Lugano, Collane di Lugano, 1943.
- MONTALE, Eugenio. *La bufera e altro* (1956). Milan, Mondadori, 2011.
- MONTALE, Eugenio. *Quaderni di Traduzioni*. Milan, Meridiana, 1948.
- MONTALE, Eugenio, « Intenzioni », *La Rassegna d'Italia*, n°1, janvier 1946, repris dans *Sulla Poesia* (1976), Mondadori, Milan, 1997.
- MONTALE, Eugenio, « La Poesia non esiste » (1946), dans MONTALE, Eugenio. *Prose e racconti*. Milan, Mondadori, 1995.
- MONTALE, Eugenio, CONTINI, Gianfranco. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Lettre n°XIX,. Milan, Adelphi, 1997.
- QUENEAU, Raymond. *Les Ziaux* (1943), dans *Œuvres complètes*, vol.1. Paris, Gallimard, 1989.
- SASSOON, Siegfried. *Rhymed Ruminations* (1940), dans *Collected Poems 1908-1956*. Londres, Faber & Faber, 1984.
- SCHNEIDER, Reinhold. *Sonette* (1939), dans SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte* (1981). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987.
- SCHNEIDER, Reinhold. *Jetzt ist des Heiliges Zeit* (1943), dans SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987.
- SCHNEIDER, Reinhold. *Die Waffen des Lichts* (1944), dans SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort, 1987.
- SCHNEIDER, Reinhold. *Apokalypse* (1945), dans SCHNEIDER, Reinhold. *Gedichte*. Suhrkamp, Francfort, 1987.
- SCHNEIDER, Reinhold. *Johannes*. Freiburg, Herder, 1956.
- SEGHERS, Pierre. *La Résistance et ses poètes, France 1940-1945* (1974). Paris, Seghers, 1975.
- SHAKESPEARE, William. *Sonnets*, traduction Giraud d'UCCLE [Léon KOCHNITZKY]. Alger, Charlot, 1942.
- SHAKESPEARE, William. *Douze Sonnets, traduits de l'anglais et présentés par Maurice Blanchard*, traduction Maurice BLANCHARD. Paris, Quatre Vents, 1944.
- SHAKESPEARE, William. *Les Sonnets de Shakespeare, Essai d'interprétation poétique française par André Prudhommeaux*, traduction André PRUDHOMMEAUX. Porrentruy, Portes de France, 1945.

- THOMAS, Dylan. *Deaths and Entrances* (1946), repris dans *Collected Poems, 1934-1953*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1988.
- [THOMAS, Dylan,] FITZGIBBON, Constantine. *Selected Letters of Dylan Thomas*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1966.
- THOMAS, Dylan. *Letters to Vernon Watkins* (1957). Westport, Greenwood, 1982.
- THOOR, Jesse. *Das Werk*. Göttingen, Wallstein, 2013.
- TIDEMAN, Wilhelm. *Sonette eines Deutschen*. Brême, Hanovre, Walter Dorn, 1946.
- VALERY, Paul. *Lettres à Jean Voilier, Choix de lettres 1937-1945*. Paris, Gallimard, 2014.
- VALERY, Paul. *Autres rhumbs* (1927), dans *Œuvres complètes*, t.2. Paris, Gallimard, 1960.
- VALERY, Paul. *Corona et Coronilla, Poèmes à Jean Voilier, 1938-1945*. Paris, de Fallois, 2008.
- VALERY, Paul. *Cahiers* (1957), dans *Œuvres*, t.1. Paris, Gallimard, 1968
- VIAN, Boris, et autres. *Bourrimés* (1940-1943 ?). Dossier de feuillets non-paginés, Cohérie Boris Vian, Paris.
- VIAN, Boris. *Cent sonnets* (1984). Paris, Christian Bourgois, 2005.
- VIAN, Boris. *L'Equarrissage pour tous* (1950), dans *Théâtre I*. Paris, Union générale d'éditions, 1970.
- WEINHEBER, Josef. *Kammermusik* (1939), dans *Sämtliche Werke*, tome 3. Salzburg, Otto Müller, 1996.
- WEINHEBER, Josef. *Hier ist das Wort* (1944-1947), dans *Sämtliche Werke*, t.3. Salzburg, Otto Müller, 1996.
- WEINHEBER, Josef. « Vortrage über Sprache », dans *Sämtliche Werke*, t.4. Salzburg, Otto Müller, 1954.
- Au nom de la liberté, Poèmes de la Résistance*, éd. Anne BERVAS-LEROUX et Bruno LEROUX. Paris, Flammarion, 2000.
- Con le armi e con la penna, Poesia clandestine della Resistenza*, éd. Marta BONZANINI. Novara, Interlinea, 2009.
- Florilège de poésie contemporaine*, éd. Maurice RAT. Paris, Garnier, 1943.
- L'Honneur des poètes*, Paul ÉLUARD dir. Paris, Minuit, 1943.
- More Poems of the Second World War* (1989), *the Oasis selection*, éd. Victor SELWYN. Londres, J.M. Dent and Sons, 1989.
- Poems of this War, by Younger Poets*, éd. Patricia LEDWARD et Edwin STRANG. Cambridge, Cambridge University Press, 1942.
- Poems of the Second World War* (1985), Denis BUTT, Victor SELWYN ed. Walton-on-Thames, Nelson & The Salamander Oasis Trust, 1992.

## Études sur auteurs

N.B. : ne figurent ici que les références critiques employées qui traitent du sonnet chez les auteurs étudiés ; une bibliographie traitant de leur poétique générale, eu égard à leur nombre, dépasserait largement le nombre de sonnets écrits par eux.

- ALEXANDER, Peter. *Roy Campbell, A Critical Biography*. Oxford, Oxford University Press, 1982.
- ANDREU, Anne-Sophie. *Pierre Emmanuel*. Paris, Cerf, 2003.
- AQUIEN, Pascal. *W. H. Auden, de l'Eden perdu au jardin des mots*. Paris, L'Harmattan, 1996.
- [ARAGON], LA COLERE, François. « Préface », dans CASSOU, Jean. *Trente-trois sonnets composés au secret (1944)*. Paris, Gallimard, 1995.
- AVALLE, D'Arco Silvio. *Tre Saggi su Montale*. Turin, Einaudi, 1970.
- BALDACCI, Luigi. « Introduzione », dans BETOCCHI, Carlo. *Tutte le poesie*. Milan, Arnoldo Mondadori, 1984.
- BALTHASAR, Hans Urs von. *Reinhold Schneider, sein Weg und sein Werk*. Cologne, Jakob Hegner, 1953.
- BARBARANT, Olivier. *Aragon, la mémoire et l'excès*. Seyssel, Champ Vallon, 1997.
- BARBARANT, Olivier. « La Rime en 1943 », dans *Desnos pour l'an 2000, colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris, Gallimard, 2000.
- BAUMER, Franz. *Reinhold Schneider*. Berlin, Colloquium, 1987.
- BEAUJEU, Claude-Marie. *L'Alexandrin dans Le Crève-cœur d'Aragon, Étude de rythme*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993.
- BISMUTH, Hervé. « La Marguerite d'Aragon, muse, mère et Sainte Vierge. » *Collection Filiations*, n°3 / *Le créateur et ses figures parentales*, 3 mars 2014. Disponible en ligne : <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=839> ISSN - 2110-5855 (dernière consultation le 23 juillet 2017).
- BLANKENAGEL, John C. « Albrecht Haushofer's *Moabiter Sonette* », dans *German Quarterly*, vol. 20, n°3, mai 1947.
- BLASUCCI, Luigi. « Esercizio esegetico su una lirica di *Finisterre* », dans *Linguistica e letteratura*, a.III, n°2, 1978.
- BOZZOLA, Sergio. « Strutture strofiche e versificazione nella "Bufera" », dans *Quaderno Montaliano*, dir. Pier Vincenzo MENGALDO, Padoue, Liviana, 1989.
- BOUYGUES, Élodie. « Être poète à Mathausen : figurations du sujet lyrique » dans « *Les mots sont aussi des demeures* », *Poétiques de Jean Cayrol*, dir. Peter KUON. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- BUELL, Frederick. *W. H. Auden as a Social Poet*. Ithaca, Cornell University Press, 1973.
- CALLANDER, Margaret. *The Poetry of Pierre Jean Jouve*. Manchester, Manchester University Press, 1965.

- CHAVANNE, Judith. « Le sonnet dans la poésie de Philippe Jaccottet, une forme de transition », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, dir. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006.
- CHEVRIER, Alain. « Les sonnets de Desnos », dans *Poétiques de Robert Desnos*, dir. L. FLIEDER. Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1996.
- CHEVRIER, Alain. « La forme du sonnet chez Raymond Queneau », dans Alain Chevrier, Dominique MONCOND'HUY dir., *Formules* n°12, Paris, 2008.
- CHEVRIER, Alain. « Vers isoverbal et poésie allitérative chez Queneau », *Poétique* 2010, vol. 3, n° 163.
- CHEVRIER, Alain. « Les sonnets en argot de A la caille », dans DESNOS, Robert. *Poèmes en argot*. Saint-Genouph, Nizet, 2010.
- CHIONNE, Iris. *Le Musicien en vers : la poésie de Giorgio Caproni, 1912-1990*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.
- CHOL, Isabelle. « Formes de mots, jeux de formes : Raymond Queneau et le sonnet », dans *Pérennité des formes poétiques codifiées*, dir. Laurent CASSAGNAU et Jacques LAJARRIGE. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- CONORT, Benoît. *Pierre Jean Jouve, Mourir en poésie*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- DAICHES, David. « The lyricism of George Barker », *Poetry*, volume 69, n°6, mars 1947.
- DEGOTT, Bertrand. « Pour une poétique du sonnet », dans *Guillevic, la passion du monde*, éd. Jacques LARDOUX. Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.
- DEGOTT, Bertrand. « Le sonnet d'Aragon », dans *L'atelier d'un écrivain. Le XIX<sup>e</sup> siècle d'Aragon*, dir. Edouard Béguin, Suzanne Ravis. Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2003.
- DEON, Michel. « L'Équarrissage pour tous », *Aspects de la France*, 20 avril 1950.
- DUMAS, Marie-Claire. *Robert Desnos ou l'exploration des limites*. Paris, Klincksieck, 1980.
- FIRCHOW, Peter Edgerly. *Strange meetings: Anglo-German literary encounters from 1910 to 1960*. Washington, Catholic University of America, 2008.
- FOOT, Robert. *The Phenomenon of Speechlessness in the poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn, Bouvier, 1982.
- FOURCAUT, Laurent. « *Autobiographie* de William Cliff : le sonnet comme (in)discipline », dans dir. Alain CHEVRIER, Dominique MONCOND'HUY, *Formules* n°12, Paris, 2008.
- FRASER, Robert. *The Chameleon Poet, A Life of George Barker*. Londres, Jonathan Cape, 2001.
- GEORGEL, Pierre. *Jean Cassou*. Paris, Seghers, 1967
- GROEBEN, Klaus von der. *Nikolaus Christoph von Halem, im Widerstand gegen das Dritte Reich*. Vienne, Böhlau, 1990.
- GÜELL, Mónica. « Churchill 40 : voyages à travers le sonnet roubaldien », dans *Jacques Roubaud, compositeur de mathématiques et de poésie*, dir. Agnès DISSON, Véronique MONTEMONT. Nancy, Absalon, 2001.
- HAFFENDEN, John. *W.H. Auden*. Londres, New York, Routledge, 2002.

- HEMMINGS, Robert. *Modern Nostalgia: Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*. Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008.
- HIMY-PIERI, Laure. *Pierre Jean Jouve, la modernité et ses possibles*. Paris, Classiques Garnier, 2014.
- IHERING, Amelie. « Albrecht Haushofers literarisches Werk », dans HAIGER, Ernst, IHERING, Amelie, VON WEIZSÄCKER, Carl Friedrich. *Albrecht Haushofer*. Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 2002.
- JENKINS, Nicholas « Auden, Larkin and the English Question », dans *The Movement Reconsidered: Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie and Their Contemporaries*, dir. Zachary LEADER. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- JUQUIN, Pierre. *Aragon, un destin français, t.2, L'Atlantide, 1939-1982*. Paris, La Martinière, 2013.
- KEMMLER, Richard S. *Die Moabiter Sonette; letzte Gedichte und Gedanken Albrecht Haushofers*. Mémoire de Master de l'université de Portland State, sous la direction de H.F. Peters, Dissertations and Theses – Paper 595, 1968, url : [http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1594&context=open\\_access\\_etds](http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1594&context=open_access_etds).
- KLÖPSCH, Volker. « Die Versuchung Des Orpheus. Der Einfluss Rilkes Auf Das Lyrische Werk von W.H. Auden », *Fu Jen Studies*, 1983.
- LAACK-MICHEL, Ursula. *Albrecht Haushofer und der Nationalsozialismus*. Stuttgart, Ernst Klett, 1974.
- LAFOND, Natacha. « Le Sonnet dans l'œuvre de Jean Cassou (1897-1986) », dans CHEVRIER Alain, MONCOND'HUY Dominique ed., *Formules n°12*, Paris, 2008.
- LANDES, Gerhard. « L'Honneur des poètes », *Europe*, *Geschichte und Gedichte, Zur Lyrik der Résistance*. Giessen, Focus, 1985.
- LANGELLA, Giuseppe. « Betocchi tra frontespiziani ed ermetici », dans *Carlo Betocchi, atti del convegno di studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990.
- LAPPRAND, Marc. *V comme Vian*. Laval (Canada), Presses de l'Université Laval, 2006.
- LAPPRAND, Marc. *Boris Vian, La vie contre : biographie critique*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- LARTIGUE, Pierre. « Robert Desnos, l'équation poétique », dans *Robert Desnos, le poète libre*, dir. Marie-Claire DUMAS, Carmen VASQUEZ. Paris, Indigo & côté-femmes éditions – Presses de l'Université Picardie Jules Verne, 2007.
- LARTIGUE, Pierre. *Rose Sélavy et caetera*. Paris, Le Passage, 2004.
- LE COLLETER, Thomas. « *La matière ensorcelée* » : *poétiques et représentations de la musique au XXe siècle (Federico García Lorca, Pierre Jean Jouve, Giorgio Caproni)*, thèse de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Jean-Yves Masson, 2013.
- LEUWERS, Daniel. « Jean Cassou ou les méandres de la pensée prisonnière », dans *Europe n.543-44 (La Poésie et la Résistance)*, Juillet-Août 1974.
- LINDENBERG, Judith. *Giorgio Caproni, poète-traducteur : le rôle de la traduction dans le processus créatif*. Bruxelles, Berne, etc., Peter Lang, 2014.

- LINSMAYER, Charles. « Anacker, Heinrich » (2002), dans *Historisches Lexicon der Schweiz*, url: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43596.php> (dernière consultation le 9 août 2017).
- LOMBEZ, Christine. *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet traducteur de Rilke et de Hölderlin*. Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2003.
- LUGAN, Mikaël. « Le Magnifique et les surréalistes : un malentendu poétique ? », dans *Saint-Pol Roux, passeur entre deux mondes*, dir. Marie-Josette LEHAN. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, mise en ligne le 23 septembre 2016, url: <http://books.openedition.org/pur/38193?lang=fr> (dernière consultation le 22 août 2017).
- LUZI, Mario. « Centralità di Betocchi », dans *Anniversario per Carlo Betocchi, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000*, éd. Anna DOLFI. Rome, Bulzoni, 2001.
- MASSON, Jean-Yves. « Pierre Emmanuel et Hölderlin », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3, « Pierre Emmanuel, le poète, les poètes », dir. Anne-Sophie CONSTANT et Aude PRETA DE BEAUFORT. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013.
- MONCELET, Christian. *Guy René Cadou : les liens de ce monde*. Seyssel, Champ Vallon, 1983.
- MURAT, Michel. *Robert Desnos, les grands jours du poète*. Paris, José Corti, 1988.
- NOIROT-MAGUIRE, Corinne. « Vian et le Vers coquin, Le coup d'essai des *Cent sonnets* », dans *Europe*, n°967-968, novembre-décembre 2009.
- PEARCE, Joseph. *Bloomsbury and Beyond, The friends and enemies of Roy Campbell*. Londres, Harper Collins, 2001.
- PEREC, Georges. « Histoire du lipogramme », dans OULIPO. *La Littérature Potentielle*. Paris, Gallimard, 1973.
- PIC, Muriel « Dialectique baroque, prophétie et mélancolie », dans *Jouve Baroque*. Paris, Lettres Modernes Minard, 2016.
- PLAS, Claudine. *Boris Vian à 20 ans*. Vauvert, Au Diable vauvert, 2010.
- POWELL, Neil. *Roy Fuller, Writer and Society*. Manchester, Carcanet, 1955.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Passione e ideologia* (1960), dans PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1. Milan, Mondadori, 1999.
- RABONI, Giovanni, et autres, « Alcuni scritti sulla poesia di Caproni » dans CAPRONI, Giorgio. *Poesie, 1932-1986* (1989). Garzanti, Milan, Garzanti, 1993.
- RABONI, Giovanni « Prefazione », dans BETOCCHI, Carlo. *Tutte le poesie*. Milan, Garzanti, 1996.
- RAST, Josef. *Der Widerspruch. Das doppelte Antlitz des Reinhold Schneider*. Cologne, Hegner, 1959.
- RATZINGER, Joseph. « Das Gewissen in der Zeit: Ein Vortrag vor der Reinhold-Schneider-Gesellschaft » (1972), dans *Kirche, Ökumene und Politik. Neue Versuche zur Ekklesiologie*. Einsiedeln, Johannes, 1987.
- REMY, Michel. *David Gascoyne, ou l'urgence de l'inexprimé*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.
- ROMOLINI, Marica. *Commento a « La Bufera e altro » di Montale*. Florence, Firenze University Press, 2012.

- ROSS, Jennifer. « Jean Cassou: freedom to compose in captivity. », dans *Six authors in captivity: literary responses to the Occupation of France during World War II*, dir. Nicole THATCHER & Ethel TOLANSKY. Berne, Peter Lang, 2006.
- RYBALKA, Michel. *Boris Vian, essai de documentation et d'interprétation*. Paris, Minard, 1984.
- SABBAGH, Céline. « Le frais et le brûlant : bipolarité, érotisme et conscience de soi chez Paul Valéry », dans *Littérature*, vol.56, n°4, 1984.
- SCARPA, Raffaella. *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*. Alessandria, dell'Orso, 2004.
- SCHLÖSSER, Hermann. *Kasimir Edschmid, Expressionist, Reisender, Romancier. Eine Werkbiographie*. Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- SCHULZ, Verena. « Heinrich Anacker – der „lyrische Streiter“ », dans *Dichter für das Dritte Reich*, dir. Rolf DÜSTENBERG. Bielefeld, Aisthesis, 2011.
- SCHUSTER, Ralf. *Antwort in der Geschichte, Zu den Übergängen zwischen den Werkphasen bei Reinhold Schneider*. Tübingen, Gunter Narr, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. « Introduction à la poésie de l'événement », dans *La Poésie et la guerre, chroniques 1942-1944*. Carouge, Zoé, 1999.
- STEFANI, Luigina. « La Biblioteca e l'officina », *Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990.
- STEINBACH, Peter « „Distanz – ein bändigende Kraft“ », dans *Die Macht der Wahrheit: Reinhold Schneiders „Gedenkwort zum 20. Juli“ in Reaktionen von Hinterbliebenen des Widerstandes*, dir. Babette STADIE. Berlin, Lukas, 2008.
- STRICH, Joseph. « Albrecht Haushofer géographe et poète engagé », dans *Humanisme et foi chrétienne, mélanges scientifiques du centenaire de l'Institut Catholique de Paris*, Charles Kannengiesser, Yves Marchasson dir., Paris, Beauchesne, 1976.
- THOM, Gerdamaria. *Rufer ohne Fahne*. Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1986.
- THUNECKE, Jörg. « „Dichtung kann, in gehemnisvolle Weise, tiefste Ohnmacht spüren lassen und letzte Mächte zugleich ausüben.“ Rudolf Hagelstanges Sonettenzyklus *Venezianisches Credo* (1945). » *Acta Universitatis Lodzensis Folia Germanica*, n°11, Łódź, 2015.
- VÁSQUEZ, Carmen. « Les Sonnets de Desnos dans *Contrée, Calixto et Ettat de veille* », dans *In'hui*, n.52-53, « Métamorphoses du sonnet », Bruxelles, Le Cri, 1999.
- WASSERMANN, Felix Martin. « Ein Denkmal des ewigen Deutschlands: Albrecht Haushofers *Moabiter Sonette* » dans *Monatshefte*, vol. 40, n°6 (octobre 1948).
- WINTZEN, René. « Rencontre avec Rudolf Hagelstange », dans *Documents. Revue mensuelle des questions allemandes*. Rottweil, n°4 – Avril 1953.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter. « Reinhold Schneider – Ein Dichter der Inneren Emigration? » dans *Schriftsteller und Widerstand: Facetten und Probleme der "Inneren Emigration"*, dir. Frank-Lothar KROLL und Rüdiger von VOSS. Göttingen, Wallstein, 2012.
- Anniversario per Carlo Betocchi, Atti della giornata di studio, Firenze – 28 febbraio 2000*, éd. Anna DOLFI. Rome, Bulzoni, 2001.
- Jean Cassou : 1897-1986 : un musée imaginé*, dir. Florence de Lussy. Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre Georges Pompidou, 1995.



- « Michael Riviere », dans *British writers*, t.7, éd. Ian SCOTT-KILVERT. New York, Charles Scribner's sons, 1983.
- « Tra realtà e visione: Carlo Betocchi, Alfonso Gatto », dans *Storia della letteratura italiana, volume IX – Il Novecento*. Salerno, Rome, 2000.

### Études littéraires transversales de la période de la Seconde Guerre mondiale

- BELLAMY, Dawn. « "Others have come before you": the influence of Great War Poetry on Second World War Poets », dans *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, ed. Tim KENDALL. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- CHAUVIN, Cédric. *Référence épique et modernité*. Paris, Honoré Champion, 2012
- DEBREUILLE, Jean-Yves. « Poésie engagée et poésie déagée », dans *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne 1940-1945*, dir. Bruno CURATOLO, François MARCOT. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- DENKLER, Horst. *Werkrüinen, Lebenstrümmer: Literarische Spuren der 'verlorenen Generation' des Dritten Reiches*. Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- DI SANTO, Giulia A. *La poesia al tempo della guerra: percorsi esemplari del Novecento*. Milan, F. Angeli, 2007.
- ELADAN, Jacques. *Poètes de la Shoah*. Paris, Caractères, 1989.
- FUCHS, Édith. *Écritures d'Auschwitz, défiguration et transfiguration de l'histoire*. Paris, Delga, 2014.
- GAUCHERON, Jacques. *La poésie, la Résistance : du Front populaire à la Libération*. Paris, Messidor, 1991.
- GERNHARDT, Robert. « Was bleibt? », dans GERNHARDT, Robert. *Vorlesungen zur Poetik*. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2010.
- GOETHALS, Helen. « The Muse that Failed: Poetry and Patriotism during the Second World War », dans *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, ed. Tim KENDALL. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HOFFMANN, Charles W. *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley, University of California, 1962.
- KLAPPER, John. *Nonconformist Writing in Nazi Germany, The Literature of Inner Emigration*. Londres, Boydell & Brewer, 2015.
- LOMBEZ, Christine. « Pour l'honneur des poètes allemands : la traduction comme acte poétique, politique et critique (le cas des *Bannis*, 1944) », dans *Critique et plurilinguisme*, dir. Isabelle POULIN. Paris, Société Française de Littérature Général et Comparée, 2013.
- LONGLEY, Michael, MOTION, Andrew, STALLWORTHY, Jon « War Poetry: A Conversation », dans *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, éd. Santanu DAS. New York, Cambridge University Press, 2013.

- MACKAY, Marina. *Modernism and World War II*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- MESNARD, Philippe. *Témoignage en résistance*. Paris, Stock, 2007
- PASCOE, David. « Warplane », dans *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century British and American War Literature*, dir. Adam PIETTE, Mark RAWLINSON, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012.
- PLAIN, Gill. « Women Writers and the War », dans *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, Marina MACKAY ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- PIETTE, Adam. « War Poetry in Britain », dans *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, Marina MACKAY ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- REILLY, Catherine W. *English poetry of the Second World War, a biobibliography*. Londres, Mansell, 1986.
- ROBIN, Pierre. *La poésie française au service de la Résistance*. Beyrouth : Sté d'impression et d'édition, 1944.
- ROSEN, Philip, APFELBAUM, Nina. *Bearing witness: a resource guide to literature, poetry, art, music and videos by Holocaust victims and survivors*. Westport, Greenwood press, 2002.
- SCANNELL, Vernon. *Not Without Glory: The Poets of the Second World War* (1976). Londres, Routledge Falmer, 2013.
- SCHOEPS, Karl-Heinz Joachim. *Literatur im Dritten Reich*. Berne, Peter Lang, 1992.
- STEGE, Lea. *Die Literatur der italienischen Resistenza: die literarische Verarbeitung des bewaffneten Widerstands in Italien*. Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007
- ZIOLKOWSKI, Theodore. « Form als Protest: Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration », dans *Exil und Innere Emigration*, dir. Peter Uwe HOHENDAHL, Egon SCHWARTZ dir. Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1973.
- Bella ciao: resistenza e letteratura*, éd. Giorgio LUTI . Arezzo, Helicon, 2009.
- Beyond Lament, poets of the world bearing witness to the Holocaust*, éd. Marguerite M. STRIAR. Evanston, Northwestern university press, 1998.
- Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, t.27, dir. Clemens KÖTTELWESCH. Klostermann, 1988.
- Dal buio del sottosuolo, poesia e lager*, éd. Alberto CAVAGLION. Milan, F. Angeli, 2007.
- Il Libro italiano: rassegna bibliografica generale*, dir. Ministero dell'Educazione Nazionale e Ministero della Cultura popolare. Rome, Ulpiano, 1940.
- Les camps et la littérature : une littérature du XX<sup>ème</sup> siècle*, éd. Daniel DOBBELS et Dominique MONCOND'HUY. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Literature of the Holocaust*, éd. Harold BLOOM. Broomall, Chelsea house, 2004.
- Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, éd. Norbert Otto EKE et Hartmut STEINECKE. Berlin, E. Schmidt, 2006.

## **B – Contextualisation historique et culturelle**

### Documents historiques et témoignages

- [anonyme]. « Les poètes de la Résistance à l'honneur », *Franc-tireur*, 27 octobre 1944, dans le dossier de presse de la Comédie Française, *Presse C.F. 1944*, Paris, Bibliothèque de la Comédie Française.
- ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine* (1947 ; 1957). Paris, Gallimard, 1957.
- ARAGON, Louis. « Réouverture de la Comédie-Française avec les Poèmes de la Résistance », *Ce soir*, n°971, 29 octobre 1944.
- BERBEN, Paul. *Histoire du camp de concentration de Dachau, 1933-1945*. Bruxelles, Comité international de Dachau, 1968.
- BERTAUX, Pierre. *Mémoires interrompus*. Asnières, PIA, 2000.
- BÖLL, Heinrich. *Briefe aus dem Krieg*, t.1. Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- CAPRONI, Giorgio. « La mia amicizia con Betocchi », dans *Carlo Betocchi, atti del convegno di studi, Firenze, 30-31 ottobre 1987*. Florence, Le Lettere, 1990.
- CAROSSA, Hans. *Aufzeichnungen aus Italien* (1946). Wiesbaden, Insel, 1947.
- CHURCHILL, Winston. *War speeches*. Londres, Cassel, 1951.
- COLLINS, Michael. *Carrying the Fire, An Astronaut's Journey*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974.
- DE GAULLE-ANTHONIOZ, Geneviève. *La Traversée de la nuit* (1998). Paris, Seuil, 2001.
- DESNOS, Youki. *Les Confidences de Youki*. Paris, Arthème Fayard, 1957.
- DOUGLAS, Keith « Poets in This War », dans *A Prose Miscellany*. Manchester, Carcanet, 1985.
- HEIMPEL, Hermann. *Die halbe Violine* (1949). Wiesbaden, Insel, 1958.
- HEWINSON, Robert. *Under Siege: Literary Life in London*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1977.
- KRAUS, Karl. *Schriften*, t.9, *Gedichte*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkap, 1989.
- LAURENCE, Robert. « Souvenirs de Déportation », dans *Europe*, n° 517-518, mai-juin 1972.
- LE LIONNAIS, François. *La Peinture à Doha* (1946). Paris, L'Échoppe, 1999.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo* (1947), dans *Opere*, t.1. Turin, Einaudi, 1987.
- MANN, Thomas. *Briefe, 1937-1947*, t.2. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1961.
- MONNET, Jean. *L'Europe unie : de l'utopie à la réalité*. Lausanne, Centre de Recherches Européennes, 1972.
- MALAPARTE, Curzio. *Il Sole è cieco* (1948). Rome, Aria d'Italia, 1957.
- MEHRING, Walter. *Die Verlorene Bibliothek. Autobiographie nach einer Kultur* (1952 – 1978). Zurich, Elster, 2013.
- MUSSOLINI, Benito. *Opera omnia di Benito Mussolini*, vol. I. Florence, La Fenice, 1951.

- ORWELL, George. *Inside the Whale and other Essays* (1940, 1962). Harmondsworth, Penguin, 1969.
- ORWELL, George. « As One Non-Combatant to Another », *Tribune*, 18 juin 1943, repris dans *The Collected Essays, Journalism and Letters*, vol.2 (1968). Londres, Penguin Books, 1970.
- OVERY, Richard. *The Bombing War, 1939-1945* (2013), traduction Séverine WEISS, *Sous les bombes : nouvelle histoire de la guerre aérienne, 1939-1945*. Paris, Flammarion, 2014.
- PERET, Benjamin. *Le Déshonneur des Poètes* (1945). Paris, Pauvert, 1965.
- PETAÏN, Philippe. *Messages d'outre-tombe du Maréchal Pétain, textes officiels, ignorés ou méconnus, consignes secrètes*. Paris, Nouvelles éditions latines, 1983.
- RAUSCHNING, Hermann. *Gespräche mit Hitler (1939, Hitler m'a dit)*. Zurich, Europa, 1940.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris, Seuil, 2005.
- SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie* (1994). Paris, Gallimard, 1996.
- SOUPAULT, Philippe. *Le Temps des assassins* (1945). Paris, Gallimard, 2015.
- THIELICKE, Helmut. *Zu Gast auf einem schönen Stern – Erinnerungen*. Hambourg, Hoffmann und Campe, 1984.
- WOOLF, Virginia. « Thoughts on Peace in an Air-Raid », *The New Republic*, 21 octobre 1940, dans *Collected Essays*, t.4. Londres, Hogarth, 1967.
- ZWEIG, Stefan. *Tagebücher*. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1984.
- Du hast mich heimgesucht bei Nacht: Abschiedsbriefe und Aufzeichnungen des Widerstandes 1933-1945* (1954), éd. Helmut GOLLWITZER, Käthe KUHN, Reinhold SCHNEIDER. Munich, Chr. Kaiser, 1960.
- Registre journalier de la Comédie Française pour l'année 1944*, Bibliothèque de la Comédie Française, Paris.

### Histoire politique, militaire et sociale de la Seconde Guerre mondiale

N.B. : réaliser une bibliographie exhaustive des études relatives à la Seconde Guerre mondiale étant évidemment impossible, on se contente de citer ici les références qui ont permis l'élaboration de ces recherches.

- ANTONICELLI, Franco. *Trent'anni di storia italiana 1915 - 1945*. Einaudi, Turin, 1975.
- ARENDT, Hanna. *The Origins of Totalitarianism* (1951), t.3, traduction Jean-Loup BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LEVY, *Le système totalitaire*. Paris, Seuil, 1995.
- BERADT, Charlotte. *Der dritte Reich des Traums* (1966), traduction Pierre SAINT-GERMAIN, *Rêver sous le Troisième Reich*. Paris, Payot, 2002.
- BREFFORT, Dominique ; JOUINEAU, André. *Les chasseurs bimoteurs Messerschmitt : 1939-1945*. Paris, Histoire & collections, 2009.

- CANALI, Mauro. *Il delitto Matteotti, Affarismo e politica nel primo governo Mussolini*. Camerino, Università degli studi, 1996.
- CHAPOUTOT, Johann. « L'impératif catégorique kantien sous le IIIème Reich, ou le détournement de la philosophie par l'idéologie : une tentative avortée », dans *Etudes danubiennes*, t. 26, Paris, 2010.
- CONWAY, John. *The Nazi Persecution of the Churches 1933-45*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- DI SANTE, Costantino. *L'Internamento civile nell'ascolano e il campo di concentramento di Servigliano (1940-1944)*. Ascoli Piceno, Istituto provinciale per la Storia del Movimento di Liberazione nelle Marche, 1998.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Hammerstein oder Der Eigensinn: Eine deutsche Geschichte*. Berlin, Suhrkamp, 2008.
- FASANELLA, Giovanni, CEREGHINO, Mario José. *Tangentopoli nera. Malaffare, corruzione e ricatti all'ombra del fascismo nelle carte segrete di Mussolini*. Milan, Sperling & Kupfer, 2017.
- FAVRE, Muriel. *La Propagande radiophonique nazie*. Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 2014.
- HEUKENKAMP, Ursula. « Schuld & Sühne? Gestörte Erinnerung. Erzählungen vom Luftkrieg », dans *Amsterdamer Beiträge zur Neuer Germanistik*, n°50, t.2, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- HILBERG, Raul. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish catastrophe, 1933-1945*. New York, Aaron Asher, 1992.
- HOFFMANN, Peter. *Stauffenberg und der 20. Juli 1944*. Munich, Beck, 2007.
- KERSHAW, Ian. *Hitler, the Germans and the Final Solution*. New Haven, Yale University Press, 2008.
- LINEHAN, Thomas P. *British Fascism, 1918-1939*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
- MILZA, Pierre, « La France de Vichy a-t-elle été fasciste ? », dans *Fascisme français*, Paris, Flammarion, 1987.
- OLUSOGA, David et ERICHSEN, Casper W. *The Kaiser's Holocaust: Germany's Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*. Londres, Faber & Faber, 2011.
- SARFATTI Michele, *La shoah in Italia. La persecuzione degli ebrei sotto il fascismo*. Turin, Einaudi, 2005.
- SCHOLDER, Klaus. *Die Kirchen und das Dritten Reich*. Berlin, Severin und Siedler, 1981-2001
- STROUD, Rick. *Lonely Courage: the true story of the SOE heroines who fought to free Nazi-occupied France*. Londres, Simon & Schuster, 2017.
- THALMANN, Rita. *Protestantisme et nationalisme en Allemagne de 1900 à 1945*. Paris, Klincksiek, 2000.
- VANWELKENHUYZEN, Jean. *1940 : quand les chemins se séparent. Aux sources de la question royale*. Paris, Gembloux, Duculot, 1988.
- WASSERSTEIN, Bernard. *Britain and the Jews of Europe 1939-1945*. Oxford, Clarendon, 1979.
- WIEVORKA, Annette. *1945 : la découverte*. Paris, Seuil, 2016.

ZIMMERER, Jürgen. Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust. LIT, Münster, 2011.

*Qui savait quoi ?*, dir. Stéphane COURTOIS, Adam RAYSKI. Paris, La Découverte, 1987.

## C – Sur le sonnet

### Poétiques et histoire du sonnet, des origines au XIX<sup>ème</sup> siècle

- ARRIGHI, Gino. « Sulla struttura del sonetto », dans *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*, n°38, 1984.
- ASSELINÉAU, Charles. « Histoire du sonnet », dans *Le livre des sonnets. Dix dizains de sonnets choisis*. Paris, Lemerre, 1874.
- BANVILLE, Théodore de. *Petit traité de poésie française*. Paris, L'Écho de la Sorbonne, 1872.
- BAUDELAIRE, Charles. « Lettre à Armand Fraisse » [18 février 1860], dans *Correspondance*, t.1. Paris, Gallimard, 1973.
- BLANC, Pierre. « Sonnet des origines, origines du sonnet : Giacomo da Lentini. », dans *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*, Yvonne Bellanger ed., Paris, Aux Amateurs du Livre, 1988.
- BOILEAU, Nicolas. *Art Poétique* (1674). Paris, Gallimard, 1985.
- COLLETET, Guillaume. *Traitté du sonnet* (1658) repris dans *L'Art Poétique*, t.1. Paris, Société des Textes Français Modernes, 1965.
- COUSINS, Anthony. D. *Shakespeare's Sonnets and Narrative Poems*. Harlow, Longman, 2000.
- DA TEMPO, Antonio. *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictamini* (1332). Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- DANIEL, Samuel. *A Defence of Ryme: Against a Pamphlet entituled : Observations in the Art of English Poesie. Wherein is demonstratively proposed, that Ryme is the fittest harmonie of words that comportes with our Language* (1603), dans *Poems and A Defence of Ryme*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1950.
- DU BELLAY, Joachim. *La Deffence et Illustration de la langue françoise* (1549). Genève, Droz, 2007.
- FASANI, Remo. « Numerologia del Sonetto », dans *Studi e problemi di critica testuale*, n°54, 1997.
- FERRARI, Demetrio. *La Storia del sonetto italiano*. Modène, Tonietto, 1887.
- GORNI, Guglielmo. « Le forme primarie del testo poetico. Il sonetto. » dans *Letteratura italiana, III Le forme del testo. Teoria e poesia*. Turin, Einaudi, 1984.
- GOYET, Francis. « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande ? », dans *Le Sonnet à la Renaissance*, éd. Yvonne BELLANGER. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988.
- GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio* (1642). Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- JASINSKI, Max. *Histoire du sonnet en France*. Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1903).
- KLEINHENZ, Christopher. *The Early Italian Sonnet: The First Century, 1220-1321*. Lecce, Millela, 1986.
- MONFERRAN, Jean-Charles. « Le sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 » dans *L'Information Grammaticale*, n°75, 1997.

- MONTAGNANI, Cristina. « Appunti sull'origine del sonetto », dans *Rivista di letteratura italiana*, n°4, 1986.
- MORTIMER, Anthony. *Petrarch's Canzoniere in the English Renaissance*. Rome, Minerva Italica, 1975.
- OPPENHEIMER, Paul. « The Origin of the Sonnet », dans *Comparative Literature*, n°34, 1982.
- PARKER, Tom. *Proportional Forms in the Sonnets of the Sidney Circle*. Oxford, Clarendon, 1998.
- PAOLI, Michel. « Essence et cadence du sonnet italien des premiers siècles », dans *In'hui*, n.52-53, « Métamorphoses du sonnet », Bruxelles, Le Cri, 1999.
- PÖTTERS, Wilhelm. « Le cercle du sonnet. Une nouvelle théorie sur la nature et l'origine du sonnet. », trad. Martin Rueff, dans *Po&sie*, n°112-113, 2005.
- PÖTTERS, Wilhelm. *Nascita del sonetto : metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenne, Longo, 1998.
- REMOND DE SAINT-MARD. *Réflexions sur la poésie en général (1734)*. Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- RIGOLOT, François. « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°84-1, janvier-février 1984.
- ROCHE, Thomas. *Petrarch and the English Sonnet Sequences*. New York, AMS, 1989.
- RONCAGLIA, Aurelia. « Note d'aggiornamento critico su testi del Notaro e invenzione del sonetto », dans *In ricordo di Giuseppe Cusimano*, G. Rufino ed., Centro di studi filologici e linguistici italiani, 1992.
- ROUBAUD, Jacques, LUSSON, Pierre. « Sur la devise de "Nœu et de Feu" : un sonnet d'Étienne Jodelle, essai de lecture rythmique », dans *Langue française*, vol. 49, n°1, 1981.
- ROUBAUD, Jacques. « L'Invenzione del Sonetto », dans *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Yvon Lambert et Martine Aboucaya, 2013, [n.p.] ; également disponible en ligne, url : <http://blogs.ouliipo.net/qc/description/chapitre-2-l%E2%80%99invenzione-del-sonetto/> (dernière consultation le 09/05/2016).
- SAKARI, Aimo. « La forme des sonnets à [sic] l'école sicilienne », dans *Actes du 9<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves*, éd. Elina Suomela-Härmä, Olli Välikangas. Helsinki, Société Néophilologique, 1986.
- SEBILLET, Thomas. *Art Poétique François (1548)*. Paris, Société des Textes Français Modernes, 1988.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. « Italianische Poesie » (1803-1804) dans *Vorlesungen über Ästhetik*, t.2. Paderborn, etc., Ferdinand Schöningh, 2007.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin.
- SIDNEY, Philip. *An Apology for Poetry (1595)*. Manchester, Manchester University Press, 2002.
- WILKINS, Ernest Hatch. « The Invention of the Sonnet », dans *The Invention of the Sonnet and Other Studies on Italian Literature*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.



## Études du sonnet au XX<sup>ème</sup> siècle

- BERMANN, Sandra L. *The Sonnet over time, a study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.
- CHEVRIER, Alain. « Le sonnet anglais chez Mallarmé », *Romantisme*, n° 89, 1995-1.
- CHEVRIER, Alain. « Quelques versions du sonnet en prose ». *Forme & mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud / Mélanges*. Mezura, n° 49. Inalco, 2001.
- CHEVRIER, Alain. « Iconicité et symétrie. Inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux », dans *Poétique*, n° 143, septembre 2005.
- CHEVRIER, Alain. « Les sonnets surréalistes », dans *Formules*, « Surréalisme et contraintes formelles », sous la direction d'Henri BEHAR et Alain CHEVRIER, n° 11, 2007.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. « Introduction to the Sonnets » (1797), dans *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Poetical Works I, Poems (Reading Text)*, tome 2. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- CRUTTWELL, Patrick. *The English Sonnet*. Londres, Longmans, Green & Co, 1966.
- DEGOTT, Bertrand. « Bonnefoy traducteur, à quoi bon encore des sonnets ? », *Etudes Epistémè*, n° 6, 2006.
- DISTILLER, Natasha. *Desire and Gender in the Sonnet Tradition*. Basingstoke, Palgrave, 2008.
- DURAND, Pascal. « Avatars de la forme sonnet au XIX<sup>ème</sup> siècle », dans *Formules*, n°12, *Retours au sonnet*, 2008.
- ETIEMBLE, René. *Le Sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*. Paris, Gallimard, 1968.
- FULLER, John. *The Sonnet*. Londres, Methuen, 1972.
- GARCIA SARAVI, Gustavo. *Historia y resplandor del soneto*. Edición Municipalidad de la Plata, La Plata, 1962.
- GENDRE, André. *Evolution du Sonnet français*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- GENINASCA Jacques. *Analyse structurale des Chimères de Nerval*. Neuchâtel. À la Baconnière, 1971.
- GOETSCH, Paul. « Sonette über das Sonett », *Litteraturwissenschaftliches Jahrbuch* n°38, Berlin, 1997.
- GREBER, Erika. « La texture combinatoire du sonnet : pour une redéfinition du genre », traduction Franz Josef HAUSMANN, dans *Formules*, n°12, *Retours au sonnet*, 2008.
- GREENE, Roland Arthur. *Post-Petrarchism, Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton, Princeton University Press, 2014.
- HABERER, Adolphe. « Pour une sémiologie du sonnet », dans *In'hui*, n.52-53, « Métamorphoses du sonnet », Bruxelles, Le Cri, 1999.
- JAKOBSON, Roman, et LEVI-STRAUSS, Claude. « "Les Chats", de Charles Baudelaire », *L'Homme*, t.2., n°1, 1962.

- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973.
- JAMESON, Frédéric. *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- JOST, François. « Le contexte européen du sonnet », *Zagadnina Rodzajow Literackich (Les Problèmes des genres littéraires)*, XIII, 3, 1970.
- JOST, François. « Modes et modulations d'un genre : le sonnet » dans *Actes du VI<sup>e</sup> congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Stuttgart, Kurt und Wissen, Erich Bieber, 1975.
- JOST, François. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Berne, Peter Lang, 1989.
- JUNGRICHTER, Cornelia. *Ideologie und Tradition. Studien zur nazionalistischen Sonettdichtung*. Bonn, Bouvier, 1979.
- KEMP, Friedhelm. *Das europäische Sonett*. Göttingen, Wallstein, 2002.
- KLEINSCHMIDT, Oswald, « Die Kunst des Sonetts, Regel und Rhythmus im Gedicht », dans *Zeitschrift für Deutschkunde*, t.53. Leipzig, [sans indication d'éditeur], 1939.
- KRIER, Theresa M. « Generations of Blazons: Psychoanalysis and the *Song of Song* in the *Amoretti* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol.40, n°3, « Metaphors and Maternal Sources », Automne 1998.
- KRUMMRICH, Philip. *The Interpolated Sonnet in Western Literature*. Urbana, University of Illinois Press, 1980.
- LOTMAN, Rebekka. « Sonnet as Closed Form and Open Process », *Interliteraria*, vol. 18, n°2.
- MENICETTI, Aldo. « Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto » dans *Strumenti Critici*, n°26, Turin, Einaudi, 1975.
- MEREDITH, Duke Cole. *The Sonnet. Its Form and Technique*. Atlanta, Banner, 1939.
- MÖNCH, Walter. *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*. Heidelberg, F. H. Karle, 1955.
- MÖNCH, Walter. « Das Sonett, seine sprachlichen Aufbauformen und stilistischen Eigenstümlichkeiten », dans *Syntactica und Stilistica*. Tübingen, F. Niemeyer, 1957.
- OPPENHEIMER, Paul. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York, Oxford University Press, 1989.
- PALUMBO FOSCATI CASA, Isabella, « De Pétrarque à Zanzotto », dans *In'hui*, n.52-53, « Métamorphoses du sonnet », Bruxelles, Le Cri, 1999.
- PHELAN, Joseph. *The Nineteenth-Century Sonnet*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- REBOIRAS, Ramon F. « La Ideologia del soneto », dans *Cambio 16*, n°1266, 26 février 1996.
- REGAN, Stephen, « The Victorian Sonnet, from George Meredith to Gerard Manley Hopkins », dans *Yearbook of English Studies*, vol.36, n°2, 2006.
- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- RINAKER, Clarissa. « Some unconscious factors in the Sonnet as a Poetic Form ». *International Journal of Psycho-Analysis*, n°12, 1931.
- ROBINSON, Daniel. « Reviving the Sonnet: Women Romantic Poets and the Sonnet Claim », dans *European Romantic Review*, n°6, 1995.

- ROUBAUD, Jacques. « Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914 », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, dir. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006.
- ROUBAUD, Jacques. « Introduction », dans *Soleil du soleil*. Paris, P.O.L., 1990.
- ROUBAUD, Jacques. *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique*, thèse de doctorat d'État sous la direction d'Yves BONNEFOY, université de Paris IV-Sorbonne, soutenue en 1990.
- ROUBAUD, Jacques. « Deuxième partie, éléments d'histoire », dans *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Yvon Lambert et Martine Aboucaya, 2013, également disponible en ligne : URL : <http://blogs.ouliipo.net/qc/avertissement> (dernière consultation le 22/06/2017).
- SANTAGATA, Marco. *Dal sonetto al canzoniere*. Padoue, Liviana, 1989.
- SCHAEFFER, Albrecht. « Über das Sonett », dans *Dichter und Dichtung. Kritische Versuche*, Leipzig, 1923.
- SHEPPARD, Robert. *When Bad Times Made for Good Poetry: Episodes in the History of the Poetics of Innovation*, Exeter, Shearsman, 2011.
- SPILLER, Michael R.G. *The Development of the Sonnet*. Londres, New York, Routledge, 1992.
- SPILLER, Michael R.G. *The Sonnet Sequence*. Boston, Twayne Publishers, 1997.
- UGHETTO, André. *Le sonnet : une forme européenne de poésie : étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français*. Paris, Ellipses, 2005.
- WAGNER, Jennifer Ann. *A Moment's Monument: Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*. Associated University Presses, Cranbury, 1996.
- Richard M. WAUGAMAN, « The Bisexuality of Shakespeare's Sonnets and Implications for De Vere's Authorship », *Psychoanalytic Review*, vol.97, n°5.
- Richard WHEELER, « Poetry and Fantasy in Shakespeare's Sonnets 88-96 », *Literature and Psychology*, n°22, 1972.
- WHITE, Gertrude M., ROSEN, Joan. *A Moment's Monument: The Development of the Sonnet*. New York, Charles Scribner's Sons, 1972.
- WILKER, Gertrud Huersch. *Gehalt und Form im deutschen Sonetten von Goethe bis Rilke*. Berne, Arnaud Druck, 1952.
- WORDSWORTH, William et Dorothy. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, t. 5. Oxford, Clarendon, 1967.
- YATES, William Edgar. *Tradition in the German Sonnet*. Berne, Peter Lang, 1981.
- A Century of Sonnets: The Romantic-Era Revival*, éd. Paula R. Feldman et Daniel Robinson. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- The Cambridge Companion to the Sonnet*, dir. A. D. COUSINS, Peter HOWARTH. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

## Poétiques du sonnet par des poètes – XX<sup>ème</sup> siècle

- ARAGON, « Du Sonnet », *Les Lettres françaises*, n°506, 4 mars 1954, repris dans *Journal d'une poésie nationale*. Lyon, Les Écrivains Réunis, 1954.
- BECHER, Johannes. « Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre: Ein Versuch » (1956), dans *Das Poetische Prinzip*. Berlin, Aufbau, 1957.
- BONNEFOY, Yves. « Le haïku, la forme brève et les poètes français. (2000) », dans BONNEFOY, Yves. *L'autre langue à portée de voix*. Paris, Seuil, 2013.
- BONNEFOY, Yves. « Si je n'avais pas adopté ce parti... », dans *Raturer outre*. Paris, Galilée, 2010.
- BRETON, André. *L'immaculée conception* (1930). Paris, Seghers, 1961.
- BRETON, André. « Le Message automatique » (1933), dans *Œuvres complètes*, tome 2. Paris, Gallimard, 1988
- BRETON, André. « Discours prononcé à Yale » (1942), dans *Œuvres complètes*, tome 3. Paris, Gallimard, 1988.
- CLAUDEL, Paul. *Œuvre poétique*. Paris, Gallimard, 1957
- FOURCAUT, Laurent. « Le Sonnet entre l'“avarice” et la “perte” », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, dir. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006.
- HACKER, Marilyn. « The Sonnet », dans *An Exaltation of Forms: Contemporary Poets Celebrate the Diversity of their Art*, éd. Annie FINCH et Kathrine VARNES. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002.
- JACOTTET, Philippe. « Postface » dans GONGORA, Luis. *Treize sonnets et un fragment*, traduction Philippe JACOTTET. Genève, La Dogana, 1985.
- MACHADO, Antonio. *Los Complementarios* (1912-1925). Madrid, Catédra, 1987.
- POUND, Ezra. *The ABC of reading* (1934). Londres, Faber & Faber, 1951.
- POUND, Ezra. « Cavalcanti » (1934), dans *Literary Essays of Ezra Pound*. Norfolk, New Directions Publishing, 1968.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etcetera : ménage*. Paris, Stock, 1995.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie : .* Paris, Seuil, 2000.
- ROUBAUD, Jacques. *Poétique, remarques. Poésie, mémoire, nombres, temps, rythmes, contraintes, formes, etc.* Paris, Seuil, 2016.
- VALERY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris, A. Vollard, 1936.
- WILLIAMS, William Carlos. « Merrill Moore's Sonnets, Present Total, Steadily Mounting, 50'000 », dans MOORE, Merrill. *Sonnets From New Directions*. New Directions, Norfolk, 1938.
- WILLIAMS, William Carlos. « The tortuous straightness of Chas Henri Ford » (1938), dans *Selected Essays*. New York, Random House, 1954
- WILLIAMS, William Carlos. *The Wedge* (1944), dans *Collected Poems*, t.2. Norfolk, New Directions, 1991.

## Poétiques et théories des formes

- AROUÏ Jean-Louis, ARLEO Andrew. *Towards a typology of poetic forms*. Amsterdam, John Benjamins, 2009.
- BAETENS, Jan. « La Forme introuvable, une hypothèse utile » dans *Formes poétiques contemporaines* n°1, Paris/Bruxelles, 2003.
- BAQUEY, Stéphane. « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 ». *Hégémonie de l'ironie ?*, Fabula / Les colloques, [en ligne] url : <http://www.fabula.org/colloques/document995.php>
- BOT, Ioanna. « La littérature à forme fixe comme essai sur les limites du langage. », Fabula / Atelier, url : [http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_litt%26eacute%3B\\_rature\\_%26agrave%3B\\_forme\\_fixe\\_comme\\_essai\\_sur\\_les\\_limites\\_du\\_langage](http://www.fabula.org/atelier.php?La_litt%26eacute%3B_rature_%26agrave%3B_forme_fixe_comme_essai_sur_les_limites_du_langage).
- CAPLAN, David. *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. New York, Oxford University Press, 2006.
- CHEVRIER, Alain. *Le Décasyllabe à césure médiane, histoire du taratantara*. Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CHEVRIER, Alain. *La Syllabe et l'écho, histoire la contrainte monosyllabique*. Paris, Belles Lettres, 2002.
- CHEVRIER, Alain. *Le Sexe des rimes*. Paris, Belles Lettres, 1996.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- GREBER, Erika. *Textile Text*. Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002.
- HOLDEN, Jonathan. « Postmodern Poetic Forms: a Theory », *New England Review*, t.15, n°1, hiver 1993.
- HURLEY, Michael D., O'NEILL, Michael. *Poetic Form, an introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- LAJARRIGE, Jacques. « Quand les poètes parlent de formes et genres codifiés », dans *Pérennité des formes poétiques codifiées*, éd. Laurent CASSAGNAU, Jacques LAJARRIGE. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- LUPERINI, Romano. « Le Forme del passato e la poesia del Novecento », dans *Le Forme della poesia, VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22-25 settembre 2004*, di Riccardo Castellana e Anna Baldini, vol I, Betti, 2006.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961-1998.
- NEWTON, Robert P. *Form in the Menschheitsdämmerung: A Study of Prosodic Elements and Style in German Expressionist Poetry*. La Haie - Paris, Mouton, 1971.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris, José Corti, 1963.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris, Seuil, 1989.

WOLFSON, Susan J. et BROWN, Marshall « Reading for Form », *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n°1, 2000.

*Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, dir. Saulo NEIVA et Alain MONTANDON. Genève, Droz, 2014.

*Pérennité des formes poétiques codifiées*, éd. CASSAGNAU Laurent, LAJARRIGE Jacques. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

### Quelques anthologies de sonnets significatives

N.B. : on place ici en premier les noms des responsables de l'édition afin de différencier aisément des anthologies aux noms parfois proches.

GETTO, Giovanni, SANGUINETTI, Edoardo. *Il Sonetto, Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento* (1957). Milan, Mursia, 1980.

FECHNER, Jorg-Ulrich. *Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik Dokumente*. Munich, Fink, 1969.

HILSON, Jeff. *The Reality Street Book of Sonnets*. Hastings, Reality Street, 2008.

HIRSCH, Edward, BOLAND, Eavan. *The Making of a Sonnet*. New York, W.W. Norton, 2008.

KIRCHER, Hartmut. *Deutsche Sonette*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1979.

LEVIN, Philip. *The Penguin Book of the Sonnet, 500 years of a classic tradition in English*. New York, Penguin, 2001.

MONCOND'HUY, Dominique. *Le Sonnet*. Paris, Gallimard, 2005.

NYE, Robert. *The faber book of Sonnets*. Londres, Faber & Faber, 1976.

PATERSON, Don. *101 Sonnets* (1999), éd. Don PATERSON. Londres, Faber & Faber, 2012.

ROUBAUD, Jacques. *Soleil du soleil*. Paris, P.O.L., 1990.

ROUBAUD, Jacques. *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*. Paris, Yvon Lambert et Martine Aboucaya, 2013, également disponible en ligne : URL : <http://blogs.ouliipo.net/qc/avertissement> (dernière consultation le 22/06/2017).

RUSCHIONI, Ada. *Morfologia e antologia del sonetto*. Milan, Celuc, 1975.

RUSSEL, Rev. M. *Sonnets on the sonnet. An anthology*. Londres, Longmans, Green and C°, 1898.

VALLANCE, Richard. *Le Phénix renaissant de ses cendres, The Phoenix Rising from the Ashes, Anthologie de sonnets du début du troisième millénaire*. Victoria, Friesen Press, 2013.

*Sonetario: antología de sonetos al soneto*. Madrid, Váaquez de Aldana, 1950.

*The Sonnet History of Modern Poetry*. Calstock, Peterloo, 1999.

## D – Études transversales et théorie de la littérature

### Études sur le sonnet depuis la Seconde Guerre mondiale (incluse)

- BÖHN, Andreas. *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*. Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 1999.
- BIRKAN-BERZ, Carole. « Mapping the contemporary sonnet in Mainstream and Linguistically Innovative Late 20th– and Early 21st–Century British Poetry », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n°46, 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 18 juin 2015. URL : <http://ebc.revues.org/1202>.
- BLASING, M. K. *Politics and Forms in Postmodern Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BLOOMFIELD, Camille. « Le sonnet à l'Oulipo : quand une forme fixe n'est plus une contrainte » dans Alain CHEVRIER, Dominique MONCOND'HUY dir., *Formules* n°12, Paris, 2008.
- BRAUNE-STEINIGER, Wolfgang. "Die Form als gemeinsame Entscheidung. Über das Sonett in der inneren und äußeren Emigration." dans *Flucht und Vertreibung in der Deutschen Literatur. Beiträge*, éd. Sascha Feuchert. Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001.
- BURT, Stephen. « The Contemporary Sonnet », dans *The Cambridge Companion to the Sonnet*, dir. A. D. COUSINS, Peter HOWARTH. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CHAIGNE, Dominique. « Les sonnets oulipiens : une forme mémoire ? » dans Alain CHEVRIER, Dominique MONCOND'HUY dir., *Formules* n°12, Paris, 2008.
- COLESANTI, Massimo. « Il sonetto. Metamorfosi e identità » dans *La Disdetta di Nerval* n°11, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1995.
- COMMARE, Giovanni. « Le sonnet italien au XX<sup>e</sup> siècle : mort et résurrection. », dans *Le sonnet au risque du sonnet : actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, dir. Bertrand DEGOTT et Pierre GARRIGUES. Paris, L'Harmattan, 2006.
- ESPOSITO, Edoardo. « Il sonetto », dans *Metrica e poesia del Novecento*. Milan, Franco Angeli, 1992.
- GREBER, Erika. "Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption." dans *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, KOTZINGER Susi, RIPPI Gabriele éd.. *Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs "Theorie der Literatur"*. Amsterdam, Rodopi, 1994.
- HUDE, Hinrich. « "Geschrieben vor dem Tod in strenger Haft." Sonette Inhaftierter während des Zweiten Weltkriegs. » dans *Esprit civique und Engagement*, éd. Hanspeter PLOCHER & autres. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003.
- JUNGRICHTER, Cornelia. *Ideologie und Tradition: Studien zur nationalsozialistischen Sonettichtung*. Bonn, Bouvier, 1979.
- MATHIOS, Bénédicte. *Le Sonnet espagnol à l'époque franquiste : fixité, transtextualité, métatextualité*. Villeneuve d'Asq, Presses du Septentrion, 2001.

- MONCOND'HUY, Dominique. « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace » dans CHEVRIER Alain, MONCOND'HUY Dominique dir., *Formules* n°12, Paris, 2008.
- POIER-BERNHARD, Astrid. « Oulipotische Rekurse auf das Sonett » dans FEBEL Gisela, GROTE Hans, *L'Etat de la poésie aujourd'hui, Perspektiven französischsprachiger Gegenwartsliteratur*, Lang, Francfort s/ Main, 2003.
- RUNCHMAN, Alex. « 'Continuity with lovers dead': Berryman, Lowell, and the 20th-Century American Sonnet » dans *After Thirty Falls: New Essays on John Berryman*, éd. Philip COLEMAN. Amsterdam, Rodopi, 2007.
- SCHINDELBEK, Dirk. *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*. Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1988.
- SCOTT, Clive. « The Limits of the Sonnet: towards a proper contemporary approach » dans *Revue de Littérature comparée*, 50<sup>ème</sup> année, n°3, 1976.
- TONELLI, Natascia. *Aspetti del sonetto italiano contemporaneo*. Pise, ETS, 2000.
- VASHKEVICH, Nadezda. *Le sonnet contemporain en Russie et en France*. Thèse de doctorat en Littératures comparées, sous la direction d'Alexandre Stroeve, soutenue en 2013 à Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- Sonett-Künste: mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, éd. Erika GREBER, Evi ZEMANEK. Dozvil, Signathur, 2012.

### Sur la poésie

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. « Kulturkritik und Gesellschaft » (1952), dans *Gesammelte Schriften*, t.10-1. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977.
- ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature (Noten zur Literatur, 1958)*, traduction Sibylle MULLER. Paris, Flammarion, 1999.
- BENJAMIN, Walter. « Über den Begriff der Geschichte » (composition 1940), dans *Gesammelte Schriften*, t. I-2, (1974). Francfort-sur-le Main, Suhrkamp, 1990.
- BONNEFOY, Yves. *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris, Mercure de France, 1991.
- BONNEFOY, Yves. *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie, 1990-2010*. Paris, Albin Michel, 2010.
- BONNEFOY, Yves. « Prière d'insérer », dans PETRARQUE. *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, Vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*. Paris, Galilée, 2012.
- BUISSET, Dominique. *D'Estoc et d'intaille. L'épigramme : essai de lecture et d'anthologie*. Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- CAILLOIS, Roger. « Aventure de la poésie moderne » (1945), dans *Approches de la poésie (1968)*. Paris, Gallimard, 1993
- DAUVOIS, Nathalie. *Le Sujet lyrique à la Renaissance*. Paris, PUF.
- DEHAENE, Stanislas. *La Bosse des maths, quinze ans après*. Paris, Odile Jacob, 2010.



- ECKERMAN, Johan Peter. *Gespräche mit Goethe, in den letzten Jahren seines Lebens*. (1836). Francfort-sur-le-Main, Insel, 1992.
- ESTEBAN, Claude. *Critique de la raison poétique*. Paris, Flammarion, 1987.
- GRAVES, Robert. *The Common Asphodel, Collected Essays on Poetry, 1922-1949*. Londres, Hamish Hamilton, 1949.
- KENDALL, Tim. *Modern English War Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Adieux au poème*. Paris, José Corti, 2005.
- MESCHONNIC, Henri. *La Rime et la vie* (1989). Paris, Gallimard, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. Bordeaux, William Blake, 1997.
- PERLOFF, Marjorie. *Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric*. Evanston, Northwestern University Press, 1990.
- PETIT, Marc/ « Horlogers de leur temps », dans *Poètes baroques allemands, traduits et présentés par Marc Petit*. Paris, François Maspero, 1977.
- PERCHE, François. *À quoi bon des poètes en ces temps dérisoires ?* Mortemart, Rougerie, 2015.
- PRIGENT, Christian. *À quoi bon encore des poètes ?* Paris, POL, 1996.
- ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre* (1978). Paris, Ramsay, 1988.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie .:* Paris, Seuil, 2000.
- SHIRES, Linda M. *British Poetry of the Second World War*. Londres, Macmillan, 1985.
- SCHWEIK, Susan. « Writing War Poetry like a Woman » (1987), *Critical Inquiry*, vol. 13, No. 3, *Politics and Poetic Value* (printemps 1987).
- THELOT, Jérôme. *La Poésie précaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- WATERS, Williams. *Poetry's touch, on Lyric Address*. Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- WEBER, Henri. « Poésie polémique et satirique de la Réforme sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.10 (1958), n°1.
- Figures du sujet lyrique*, dir. Jean-Michel Rabaté. Paris, PUF, 1996.
- Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?*, éd. Henri-Alexis BAATSCH et Jean-Christophe BAILLY. Paris, le Soleil noir, 1978.

### Théorie et histoire littéraire, histoire culturelle

- [anonyme] « Le pastiche littéraire comme arme de résistance », Fondation de la France Libre, url : <http://www.france-libre.net/pastiche-arme-resistance/> (dernière consultation le 26/04/2016).
- BAYARD, Pierre. « L'Odyssee, par une écrivaine grecque », dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*. Paris, Minuit, 2010.

- BENNETT, John. *Aragon, Londres et la France Libre, Réception de l'œuvre en Grande-Bretagne*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- BERGENGRUEN, Werner. *Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940 bis 1963*, t.3. Munich, Oldenbourg
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*, t.1, *Arts de faire*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris, Gallimard, 2005.
- DUBY, Georges. « L'Amour que l'on dit courtois », dans *Mâle Moyen-âge* (1988). Paris, Flammarion, 1990.
- DUBY, Georges. « Iseut », dans *Dames du XII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Gallimard, 1995.
- EAGLESTONE, Robert. *The Holocaust and the postmodern*. Oxford, Oxford university press, 2004
- ECO, Umberto « La Ligne et le Labyrinthe », traduction Myriem BOUZAHER dans *Civilisation latine*, dir. Georges DUBY, Paris, Olivier Orban, 1986.
- ELIOT, Thomas Stearn. *Notes towards the definition of culture*. Londres, Faber and Faber, 1948
- FORERO-MENDOZA, Sabine. *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*. Paris, Champ-Vallon, 2002.
- FOURNIER, Éric. *Paris en ruines*. Paris, Imago, 2008.
- GUILLÉN, Claudio. *Literature as system, essays toward the theory of literary history*. Princeton, Princeton University Press, 1971
- HART, Jonathan. *The poetics of otherness, war, trauma, and literature*. New York, Palgrave Macmillan, 2015
- HILL, Geoffrey. Entretien avec Carl Philips, dans *The Paris Review*, n°154, *Geoffrey Hill, The Art of Poetry*, Printemps 2000, url : <http://www.theparisreview.org/interviews/730/the-art-of-poetry-no-80-geoffrey-hill> ; (dernière consultation le 06/03/15).
- JÜNGER, Ernst. *Der Friede* (1945-1965). Stuttgart, Ernst Klett, 1965.
- KENDALL, Tim. « Civilian War Poetry: Hardy and Kipling », dans *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, éd. Santanu DAS. New York, Cambridge University Press, 2013.
- KRAUS, Karl. *Dritte Walpurgisnacht* (1934 ; 1989). Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989
- LEITGEB, Hanna. *Der ausgezeichnete Autor, Städtische Literaturpreise und Kulturpolitik in Deutschland, 1926-1971*. Berlin, deGruyter, 1994
- LEWIS, Barry. « Postmodernism and fiction », dans *The Routledge Companion to Postmodernism*, Stuart Sim ed. Londres, Routledge, 2005.
- MANNING, Molly Guptill. *When Books Went To War, the Stories That Helped Us Win World War II*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane. « L'invention du dialogue amoureux, ou le masque d'une différence », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Paris, Vrin, 1988.

- MORTIER, Roland. *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz, 1974.
- ROEDER, George H. *Censored War: American Visual Experience during WWII*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- ROSSIGNOL, Dominique. *Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- SAPIRO, Gisèle. *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (1999). Paris, Fayard, 2011.
- SMART, Elizabeth. *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* (1945). Londres, Flamingo, 1992
- TALIANO-DES- GARETS, Françoise. *La Vie culturelle à Bordeaux, 1945-75*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
- TAUTOU, Alexis. « Traduire et éditer Rainer Maria Rilke sous l'Occupation », dans *Atlantide*, n°5, « Traducteurs dans l'Histoire, Traducteurs en guerre », éd. Christine LOMBEZ, 2016.
- VERCORS. « L'Imprimerie de Verdun » (1947), dans *Le Silence de la Mer et autres récits* (1951). Paris, Albin Michel / Le Livre de Poche, 2016
- REDA, Jacques. *Le Vingtième me fatigue*. Genève, La Dogana, 2005.
- SANGSUE, Daniel. *La Relation parodique*. Paris, José Corti, 2007.
- STEINER, George. *In Bluebeard's Castle, Some Notes towards the Redefinition of Culture*. Londres, Faber & Faber, 1971.
- TRAVERSO, Enzo. *L'histoire déchirée : essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris, Cerf, 1997.
- WIESEL, Elie. « The Holocaust as Literary Inspiration. », dans *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University* (1977). Evanston, Northwestern University Press, 1990.
- WINTER, Jay. « Beyond Glory: First World War Poetry and Cultural Memory », dans *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, ed. Santanu DAS. New York, Cambridge University Press, 2013.
- WOLF, Christa. *Kassandra, Voraussetzungen einer Erzählung* (1983). Munich, Luchterhand, 2000).
- Poems of the First World War: 'Never Such Innocence'*, éd. Martin STEPHEN. Londres, J.M. Dent, 1993.

# Annexes

– quelques manières de repenser le sonnet –

A – Inversions thématiques : le sonnet de guerre et la femme (cf IV – 2.1.)

## *Glory of Women*

*You love us when we're heroes, home on leave,  
Or wounded in a mentionable place.  
You worship decorations; you believe  
That chivalry redeems the war's disgrace.  
You make us shells. You listen with delight,  
By tales of dirt and danger fondly thrilled.  
You crown our distant ardours while we fight,  
And mourn our laurelled memories when we're killed.  
You can't believe that British troops "retire"  
When hell's last horror breaks them, and they run,  
Trampling the terrible corpses – blind with blood.  
O German mother dreaming by the fire,  
While you are knitting socks to send your son  
His face is trodden deeper in the mud.*

Craiglockhart, 1917<sup>1181</sup>

## *The Mother.*

Written after reading Rupert Brooke's sonnet, "The Soldier":

If I should die, think only this of me:  
That there's some corner of a foreign field  
That is for ever England.

*If you should die, think only this of me  
In that still quietness where is space for thought,  
Where parting, loss and bloodshed shall not be,  
And men may rest themselves and dream of nought:  
That in some place a mystic mile away  
One whom you loved has drained the bitter cup  
Till there is nought to drink; has faced the day  
Once more, and now, has raised the standard up.*

*And think, my son, with eyes grown clear and dry  
She lives as though for ever in your sight,  
Loving the things you loved, with heart aglow  
For country, honour, truth, traditions high,  
--Proud that you paid their price. (And if some night  
Her heart should break--well, lad, you will not know).<sup>1182</sup>*

<sup>1181</sup> SASSOON, Siegfried. *The War Poems*. Londres, Faber & Faber, 1983, p.100.

<sup>1182</sup> HERSHEL-CLARKE, May. *Behind the Firing Line and Other Poems of the War*. Londres, Macdonald, 1917, p.10.

*Subalterns*

*She said to one: 'How glows  
My heart at the hot thought  
Of battle's glorious throes!'  
He said: 'For us who fought  
Are icy memories  
That must for ever freeze  
The sunny hours they bought.'*

*She said to one: 'How light  
Must your freed heart be now,  
After the heavy fight!'  
He said: 'Well I don't know...  
The war gave one a shake,  
Somehow, knocked one awake...  
Now. life's so deadly slow.'<sup>1183</sup>*

*Incandescent War Poem Sonnet*

*Even before I saw the chambered nautilus  
I wanted to sail not in the us navy  
Tonight I'm waiting for you, your letter  
At the same time his letter, the view of you  
By him and then by me in the park, no rhymes  
I saw you, this is in prose, no it's not  
Sitting with the molluscs & anemones in an  
Empty autumn enterprise baby you look pretty  
With your long eventual hair, is love king?  
What's this? A sonnet? Love's a babe we know that  
I'm coming up, I'm coming, Shakespeare only stuck  
To one subject but I'll mention nobody said  
You have to get young Americans some ice cream  
In the artificial light in which she woke<sup>1184</sup>*

---

<sup>1183</sup> DARYUSH, Elizabeth. *Verses, Fourth Book* (1934), cité dans *The new Oxford book of war poetry*, éd. John STALLWORTHY. Oxford, Oxford University Press, 2014, p.240.

<sup>1184</sup> MAYER, Bernadette. *A Bernadette Mayer Reader*. New York, New Directions, 1992, p.104.

## B – Déconstructions rigoureusement formalistes

sonett	sonett 2	sonett	Love Sonnet
<i>das a das e das i das o das u</i>	sonett	<i>erste Strophe erste Zeile</i>	<i>In Love's rubber armor I come to you;</i>
<i>das u das a das e das i das o</i>	sonett	<i>erste Strophe zweite Zeile</i>	b
<i>das u das a das e das i das o</i>	sonett	<i>erste Strophe dritte Zeile</i>	oo
<i>das a das e das i das o das u</i>	sonnet	<i>erste Strophe vierte Zeile</i>	b.
			c,
<i>das a das e das i das o das u</i>	sonett	<i>zweite Strophe erste Zeile</i>	d
<i>das u das a das e das i das o</i>	sonett	<i>zweite Strophe zweite Zeile</i>	c
<i>das u das a das e das i das o</i>	sonett	<i>zweite Strophe dritte Zeile</i>	d:
<i>das a das e das i das o das u</i>	sonnet	<i>zweite Strophe vierte Zeile</i>	e
			f-
<i>das o das u das a das e das i</i>	sonett	<i>dritte Strophe erste Zeile</i>	e
<i>das i das o das u das a das e</i>	sonett	<i>dritte Strophe zweite Zeile</i>	f.
<i>das e das i das o das u das a</i>	sonnet	<i>dritte Strophe dritte Zeile</i>	g
			g. <sup>1188</sup>
<i>das o das u das a das e das i</i>	sonett	<i>vierte Strophe erste Zeile</i>	
<i>das i das o das u das a das e</i>	sonett	<i>vierte Strophe zweite Zeile</i>	
<i>das e das i das o das u das a</i>	sonnet <sup>1185</sup>	<i>vierte Strophe dritte Zeile</i> <sup>1187</sup>	

Jacques Roubaud précise du sonnet pénultième, celui de Gerhard Rühm :

*Pour moi, si c'est un anti-sonnet, il échoue, par trivialité formelle. Si c'est un sonnet (ce que semble penser [Hartmut Kircher], c'est un excellent sonnet. Il s'inscrit très naturellement dans la tradition et on peut décrire précisément sa filiation. C'est un sonnet énergumène. Il y en a eu d'autres, dès les origines.*<sup>1189</sup>

On pourrait effectivement en citer de nombreux autres, jusqu'aux années 2010. Poésie visuelle, *concrete poetry*, poésie expérimentale... Tout va bien au sonnet.

<sup>1185</sup> JANDL, Ernst. *der künstliche baum* (1970), dans *Poetische Werke*, t.4. Munich, Luchterhand, 1997, p.81.

<sup>1186</sup> JANDL, Ernst. *serienfuss* (1974), dans *Poetische Werke*, t.6. Munich, Luchterhand, 1997, p.91.

<sup>1187</sup> RÜHM, Gerhard. *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*. Hambourg, Rowohlt, 1970, p.174.

<sup>1188</sup> UPDIKE, John. *Midpoint and other poems*. Londres, A. Deutsch, 1969, p.66.

<sup>1189</sup> ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : (2000), dans *'le grand incendie de Londres'*. Paris, Seuil, 2009, p.1691.

C – Déconstruction du vers : le sonnet en prose (cf IV – 3.2.)

1.1.2. ●

[GO 135]

Je vis sans hivers sans lieux nul lieu nul temps n'est plus qu'un  
autre j'ai cessé d'entendre le bruit que fait l'eau aujourd'hui je ne  
dis pas le monde est bain de fiel je ne dis pas voici des yeux et  
des merveilles je suis noir et neutre

le sentier amour n'a pas été poursuivi le temps collectif n'est qu'un  
savoir et je sais la forme lourde qui m'enserme mais sur le blanc  
qui se présente je n'écris pas je trouve peu je prends peu dans le  
blanc des villes je me trappe

s'il y a toujours des voyages dont on ne revient pas semblable une  
fontaine non de sagesse mais de signes peut-être est-ce le lieu  
seulement où je tends

qui ne vise pas le futur la pierre le pactole ni le jeu des arbres ni  
celui des membres des bateaux qui vis sans ciel qui vis sans froid  
questionnant où dites-moi où serai-je<sup>1190</sup>

VII

Sa voix de Viviane est Viviane.

Avouant son incompréhension souriante dans la  
lumière qui vient mourir sur son visage et sur ses  
mains, la jeune femme tourne le dos à la carte  
blanche de Reykjavik.

J'ai pris la décision.

Ce livre – j'entreprends de l'écrire pour vous –  
sera le plus simple qui soit. Prenez-le pour ce  
qu'il se propose d'être : un vrai livre d'images  
directement puisées aux circonstances. Et s'il se  
mêle aux sentiments discrets de celui qui l'écrit  
quelques échos de philosophie c'est que, pour  
l'auteur de ces pages, la philosophie se peut  
aussi montrer par des images.<sup>1191</sup>

<sup>1190</sup> ROUBAUD, Jacques. *É* (1967). Paris, Gallimard, 2006, pp15-16.

<sup>1191</sup> HOCQUARD, Emmanuel. *Un test de solitude*. Paris, P.O.L., 1998, [non-paginé – Livre I, sonnet VII].

Si pour les deux sonnets en prose précédents on a respecté scrupuleusement la mise en page originale, qui implique de strictes contraintes pour aboutir à quatorze lignes et opérer des rimes ironiques, il est peut-être moins certain que cela nécessaire pour le sonnet de J. Roubaud suivant, où, sans doute influencé par la parution d'*Un test de solitude* d'E. Hocquard, le poète emploie un autre dispositif :

59

### Penser

*Mais la blatte, la blatte fait salement partie de notre parentèle, / soulignait Prochiantz dans un séminaire bio-métaphysique au titre accrocheur, / pensai-je, non intégralement nu comme un picte prêt au combat contre César, / mais debout dans mon peu présentable moi de deux heures du matin ;*

*cervelle de pâté, pantoufle en main préparée guettant sur la plaine jaune du linoleum / le tell-tale mouvement de la tache noire (vacillante à ma vue brumeuse) qui trahirait la mise brusque en trajectoire locomotrice de l'insecte; / et je l'écraserais de la semelle avant qu'elle ne disparaisse / dans l'intervalle d'orthogonalité entre l'armoire et le sol. Deux fois sur trois j'échoue.*

*J'échouais, dois-je dire. De blattes il n'y a plus. L'expert de la Société de Déblattisation est venu à l'automne, / a pschitt-pschitté un je ne sais quoi chimique dans certains interstices et creux ; / et le printemps cette année n'a pas réveillé les belles endormies blattes / qui menaient jadis leurs enfants boire aux mares de notre évier. Elles manquent à mes insomnies.*

*Notre mère l'évolution ramènera un jour de nouvelles blattes, des superblattes mutantes, résistantes à tous les poisons. / Trop tard pour moi, je le crains. A moins que par métamorphose je. Et que réveillée, chasseuse invincible, tu m'écrabouilles d'un coup de poing.*

14 avril 2000<sup>1192</sup>

---

<sup>1192</sup> ROUBAUD, Jacques. *Churchill 40 et autres sonnets de voyage*. Paris, Gallimard, 2004, pp59-60.

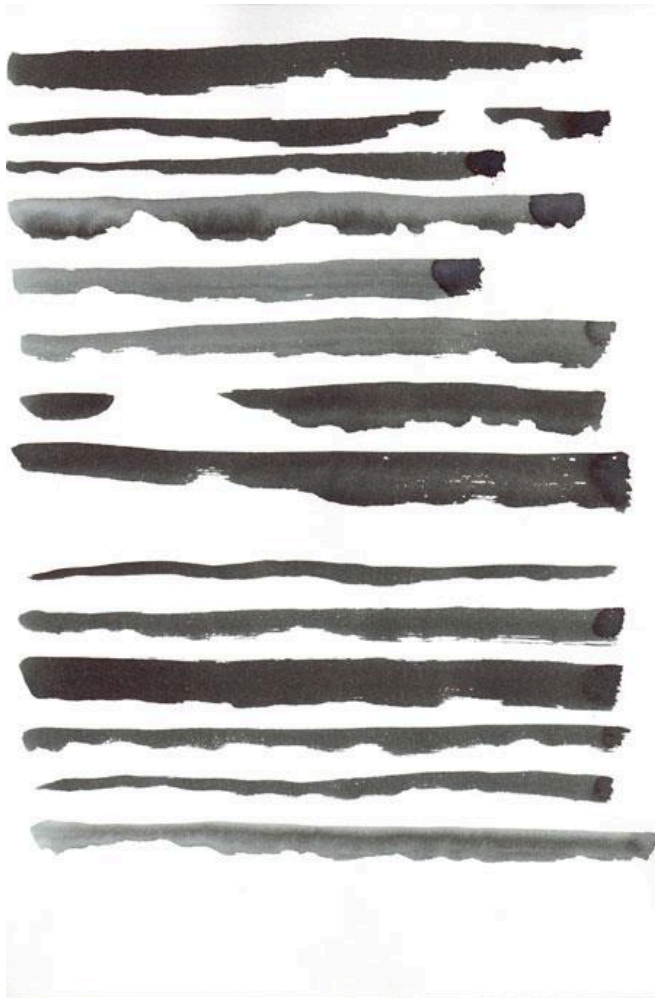


D – Le sonnet sans les mots



Étienne Lécroart, [quatrième de couverture], *Bande de Sonnets*, 2007  
Crédits photographiques : Étienne Lécroart





David Miller, « Visual Sonnet #14 », dans  
*Black, Grey and White, a Book of Visual Sonnets*, 2011  
Veer Books, url : <http://www.veerbooks.com/David-Miller-Black-Grey-and-White> (dernière consultation le 15/07/2017)





## Sonnet

Traverser le spectre formel sur terre mer et cieux  
afin de suivre l'extension infinie du sonnet  
dans le chaos fatal où se trouvèrent nos aïeux  
d'amour de mort d'attaque ou de fuite constellation  
vaste où perdre l'esprit de nombres je le reconnais  
aux bibliothèques bruissant d'ombre vive aux jardins  
Paris Berlin Bologne européenne éducation  
 $\frac{14 \text{ années}}{2}$  à gagner ce pain quotidien  
 $\frac{14 \text{ années}}{2}$  à en rêver parfois la nuit  
rappelez-moi donc où commence la monomanie  
tant d'errances rectilignes au détour des rayons  
d'or de la ruche du temps et tant d'hypothèses fausses  
pour décrypter le court chemin c'est souvent le plus long  
entre les murs clos de la chambre où tournoie le cosmos