



HAL
open science

“ L’intégration du sonnet pétrarquiste dans la poésie espagnole du Siècle d’Or : conquête et dépassement du modèle

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. “ L’intégration du sonnet pétrarquiste dans la poésie espagnole du Siècle d’Or : conquête et dépassement du modèle. Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule Ibérique,, 2009. hal-03284627

HAL Id: hal-03284627

<https://hal.science/hal-03284627>

Submitted on 12 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*L'intégration du sonnet pétrarquiste dans la poésie espagnole du Siècle d'Or :
conquête et dépassement du modèle*

1. L'essor du modèle : le pétrarquisme

Dans le cadre de notre réflexion commune autour de la circulation des modèles dans l'espace littéraire et culturel de la péninsule ibérique, j'ai choisi de m'arrêter sur la diffusion dans la littérature de l'Espagne du Siècle d'Or, et plus spécialement dans le genre de la poésie lyrique, d'un système considéré comme exemplaire : le pétrarquisme. Il s'agit, comme on le sait, d'un phénomène qui n'est pas exclusif de la Péninsule ibérique, bien au contraire. A partir surtout de l'Italie de la Renaissance, son essor est grand dans toute l'Europe, et le système pétrarquiste devient la référence obligée pour tous les poètes lyriques qui n'ont de cesse de l'imiter, chacun dans sa langue.

Nous pouvons parler de « système » pétrarquiste, car il s'agit d'un phénomène littéraire qui s'appuie sur un certain nombre de formes poétiques (les strophes, les vers, les rimes), associées à un substrat narratif (le chansonnier) et à un contenu essentiellement de type amoureux. L'émetteur de l'énonciation, qui utilise la première personne du singulier, et généralement de sexe masculin, s'exprime en sélectionnant des formes poétiques particulières, s'adresse à un narrataire de sexe féminin, pour raconter et évoquer avec émoi les différentes étapes de son parcours amoureux, généralement marqué par la frustration.

L'archétype de ce système est constitué par les poèmes composés par Pétrarque en langue vulgaire, donc en toscan, au XIV^e siècle, auxquels il travailla jusqu'à sa mort, survenue en 1374, à l'âge de 70 ans et qu'il réunit sous un titre en latin : *Rerum vulgarium fragmenta*. On a beaucoup parlé de l'apparent détachement (voire mépris) du grand humaniste à l'égard de ses compositions en langue vulgaire, qu'il appelait des « nugellae » (des bagatelles), et qui n'étaient que des *fragmenta*, donc loin de constituer une œuvre accomplie. Au vu des innombrables variantes qu'il

apportait presque quotidiennement à ses poèmes toscans, et ce jusqu'aux derniers jours, il est plus probable qu'il s'agisse d'une fausse modestie de sa part, dû au fait que dans son esprit d'humaniste seule la langue latine était digne d'être utilisée à des fins littéraires. Il est d'ailleurs très touchant et significatif de surprendre certaines apostilles de la main de l'auteur sur le manuscrit conservé, commentant ses propres compositions poétiques en langue vulgaire : elles sont en latin (« dic aliter » « hic non placet », « attende ambiguitate sententiae », « hic placet pre omnibus »), ce qui indique à quel point la relation avec sa langue maternelle était complexe quand il s'agissait de passer de l'oral à l'écrit. Son immense production épistolaire, d'ailleurs, est exclusivement en latin. Le texte fondateur du pétrarquisme européen, émane donc d'un auteur qui vivait une situation de diglossie et est écrit dans la langue qui se trouvait dans une situation d'infériorité linguistique. Le toscan, à cette époque, n'était pas encore devenu l'italien, et il n'était que l'un parmi les différents dialectes parlés dans la péninsule. Paradoxalement, ce même texte, à l'existence presque miraculeuse, allait devenir à partir du début du XVI^e siècle, le véhicule à la fois de l'unification linguistique italienne et de ce que l'on pourrait appeler l'unité « poétique » européenne. La renommée de Pétrarque en tant qu'humaniste, ses découvertes de manuscrits d'auteurs classiques (son Cicéron idolâtré) sont sans doute des données de base pour comprendre son succès en tant que poète lyrique en toscan, mais cela n'explique pas tout. L'auteur lui-même a beaucoup contribué à construire sa propre image, en s'élevant de son propre vivant sur le piédestal du poète couronné de laurier au Campidoglio.

Néanmoins, toutes ces raisons n'expliquent pas à elles seules l'incroyable foule d'imitateurs de son œuvre : pourquoi ce rôle de modèle n'est-il pas échu à Dante ou à Boccace, qui ont pourtant eu une production lyrique en toscan, et non des moindres ? Je crois que l'explication (si toutefois il est possible d'en donner une), tient au fait que Pétrarque a su intégrer dans son œuvre d'autres modèles poétiques anciens, en faisant de l'*imitatio* en langue vulgaire une véritable *aemulatio* de ces modèles latins¹. Nous retrouvons, en d'autres mots, chez lui une capacité d'adaptation à son propre vécu d'un code lyrique hérité des classiques mais également de la tradition provençale du *fin' amors*. Il s'agit d'un processus que nous retrouverons en Espagne, *mutatis mutandis* mais presque dans les mêmes

¹ La théorie de l'imitation poétique se trouve dans les deux lettres adressées au Boccace : *Familiare* XXII, 2 (octobre 1359) et *Familiare* XXIII 19 (octobre 1365).

conditions, chez le principal imitateur de l'imitateur, c'est-à-dire, Garcilaso de la Vega. En effet, la fameuse rencontre avec Laura, qui marquera le départ du pétrarquisme, est une expérience humaine très probablement réelle mais qui est sublimée par son traitement littéraire, autrement dit qui s'enrichit et se transforme par le biais des formes littéraires, aussi bien au niveau des techniques que des thématiques. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre, me semble-t-il, la création d'un modèle : la combinaison heureuse entre une expérience universelle et fondamentale, comme celle de la rencontre amoureuse, avec une personnalité hors du commun qui s'est nourrie de la tradition littéraire et a su la filtrer en créant un nouveau code. Cette « digestion »² ne pouvait se faire, à son époque, que dans une langue différente de la latine car celle-ci, tout en étant encore largement employée même comme langue de la poésie (et Pétrarque lui-même en est un des meilleurs exemples), ne pouvait qu'offrir des variations sur un thème, aussi géniales fussent-elles. Le fait d'avoir choisi sa « langue » maternelle (mais en gommant les aspérités des régionalismes lexicaux, ce qui en facilitera la traduction) pour exprimer une expérience aussi personnelle comme celle qu'il raconte dans son recueil, au-delà de l'*aemulatio* implicite avec les auteurs classiques (mais également avec son « compatriote » Dante), renforce le caractère universel de cette expérience, ce qui a comme conséquence d'ennobler la langue vulgaire en démontrant qu'elle peut rivaliser avec la latine sur le plan littéraire. On comprend alors aisément, je crois, que cette expérience ait tenté beaucoup de monde : il s'agissait, dans un contexte de formation de l'état-nation, de prouver que sa langue était tout aussi digne que la langue latine, ce qui allait de pair avec l'essor d'une nouvelle entité politique. C'est ainsi qu'un modèle purement littéraire et basé sur une expérience tout à fait intime et personnelle va devenir un moteur non négligeable d'une prise de conscience collective qui mènera à la constitution des nouveaux états-nations. Paradoxalement, le pays qui avait été le précurseur et le moteur de cette marche vers l'indépendance linguistique, c'est-à-dire l'Italie, sera le dernier à en connaître la traduction sur le plan politique.

2. Le sonnet

² Il s'agit de la métaphore utilisée par Pétrarque lui-même dans la première lettre à Boccace (“*mane comedi quod sero digerem, hausi puer quod senior ruminarem*”, *Familiars*, XXII, 2).

Après cette brève introduction, qui avait pour but de montrer les conditions humaines, linguistiques et politiques dans la naissance d'un système exemplaire (le pétrarquisme), j'aimerais passer aux problèmes posés par la réception de ce modèle dans le contexte de la péninsule ibérique, en me limitant à l'Espagne du Siècle d'Or (*grosso modo* : de Garcilaso à Calderón), même si les auteurs portugais (de Camões à Sá de Miranda, en passant par Jorge de Montemôr) devraient être pris en compte, car ils ont tous – ou presque- écrit aussi en espagnol. Une deuxième restriction que je suis obligé de m'imposer est celle qui concerne les formes poétiques du système pétrarquiste. A ce propos, il m'a semblé qu'il fallait privilégier la strophe qui a sans doute connu le plus grand succès dans ce contexte : le sonnet. En particulier, j'ai été frappé par l'existence, tout au long de l'histoire du sonnet, d'une forme autoréflexive, dans laquelle le modèle se regarde au miroir qui réfléchit sa propre image en décrivant le processus de sa composition en abolissant l'illusion créée par le *gentlemen's agreement* entre auteur et lecteur. C'est une variante du «méta-sonnet», à laquelle je vais consacrer la partie finale de cette contribution.

Nous allons tout d'abord présenter brièvement la fortune du sonnet en Espagne, ainsi que sa grande variété métrique et morphologique (sans doute la strophe la plus multiforme et protéique)³. La fortune du sonnet en Espagne est l'histoire, je crois, d'une intégration réussie, mais qui a été très difficile à réaliser à cause de la résistance des habitudes poétiques qui s'étaient créées pendant les deux siècles de production lyrique qui précèdent les premières tentatives d'implanter le sonnet en Espagne. Ce n'est en effet que vers le milieu du XV^e siècle que nous trouvons la première expérience de cette greffe: les quarante-deux sonnets *fechos al itálico modo* du Marquis de Santillane, Íñigo López de Mendoza. L'italianisme du Marquis devait lutter contre plusieurs obstacles : tout d'abord, sa propre langue maternelle, le castillan, qui avait reçu jusque là un traitement poétique qui avait imposé des habitudes de versification assez éloignés des italiennes, et notamment de celles produites par les trois couronnes du Trecento : Dante, Pétrarque et Boccace. Cela tient tout d'abord au vers employé par les modèles italiens que le Marquis veut imiter : l'*endecasillabo*, le vers de onze syllabes, qui n'était pas du tout

³ Sur le sonnet en Espagne, on consultera, outre les principaux manuels de métrique (notamment celui de Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 385-402), l'article de D. ALONSO, « Permanencia del soneto », en : *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, 1944, pp. 145-149. Il manque toujours une histoire du sonnet en Espagne, digne de ce nom (avis aux amateurs).

usuel dans la poésie castillane de l'époque. Si on en trouve quelques exemples ci ou là (dans certains distiques du *Conde Lucanor*, par ailleurs très problématiques, chez l'Archiprêtre de Hita dans quelques poèmes de son *Libro de buen amor*, chez le poète sévillan, d'origine génoise, Francisco Imperial, dans ses *dezires*), ce sont généralement des cas isolés et qui, malgré les onze syllabes, sont encore rythmiquement redevables du *verso de arte mayor*, qui était de loin le vers le plus utilisé dans la poésie castillane de l'époque par les auteurs cultivés. Le deuxième obstacle qui se dressait sur la route du Marquis était la *copla de arte mayor*, utilisé par Juan de Mena dans son *Laberinto de fortuna*, qui présentait un huitain à trois rimes embrassées, ce qui concurrençait donc le schéma de la première partie du sonnet italien, formée par les deux quatrains à deux rimes embrassées. En ce qui concerne le premier obstacle à franchir, celui du vers, le Marquis réussit à obtenir un vers de onze syllabe, mais en privilégiant la variante avec un accent sur la quatrième syllabe (le type *a minore*) qui n'est pas propre au vers italien d'origine, qui préfère le type *a maiore* (avec un accent principal sur la sixième syllabe) mais qui, en revanche, est caractéristique du décasyllabe catalan employé par le poète valencien Ausiàs March, le véhicule principal de pénétration de la thématique pétrarquiste dans la poésie castillane avant Garcilaso et Boscán. Quant à l'organisation des deux quatrains et des deux tercets, on remarque que le Marquis cherche à se distancer de la *copla de arte mayor* en évitant le plus possible les rimes embrassées, signe distinctif de la *copla* mais qui l'était aussi, hélas, des quatrains du sonnet pétrarquiste. Il abouti donc, comme on le voit, à des sonnets dont les vers de onze syllabes sont basés sur un rythme d'origine catalano-provençale et dont les quatrains à rimes croisées s'éloignent du modèle italien à rimes embrassées. Ce n'est pas un hasard si dans les tercets, où il n'y avait pas de concurrence, il respecte scrupuleusement le schéma dominant chez Pétrarque⁴. On comprendra plus facilement que, dans ces conditions, les sonnets du Marquis soient restés pour plus d'un demi-siècle une expérience isolée : nous n'en trouvons que quatre exemples postérieures, ceux de Juan de Villalpando, dans le *Cancionero de Estúñiga*, composé à Naples vers 1460 qui se construisent avec des *versos de arte mayor* et avec le schéma de rimes typique de la *copla*. Mais la meilleure preuve de la difficulté

⁴ Sur les sonnets du Marquis de Santillane, sont encore très utiles les pages que lui consacre Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957. Voir aussi : Derek C. CARR, « Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets », *Hispanic Review* voll. 46 (1978), pp. 41-53.

d'adaptation du sonnet dans la poésie de langue espagnole est probablement constituée par les trois sonnets composés par Bartolomé de Torres Naharro, un dramaturge originaire d'Estrémadure, et qui vécut dans la Rome des papes Alexandre VI (le père de Lucrèce Borgia) et de ses successeurs Jules II et Léon X, donc au début du XVI^e siècle : il les écrivit directement en langue italienne⁵. Et il est également très révélateur de cette difficulté d'adaptation le fait que, encore au milieu du XVI^e siècle, ces expériences « translingues » de Torres Naharro soient récupérées par les détracteurs des nouvelles formes poétiques italiennes comme preuve de l'incompatibilité « congénitale » du sonnet avec la langue espagnole. Cristóbal de Castillejo fait de Torres Naharro (déjà mort depuis des années) un défenseur de la tradition autochtone castillane, en lui prêtant les octosyllabes de cette *quintilla doble* :

Torres dixo : « Si yo viera
Que la lengua castellana
Sonetos de mí sufriera,
Fácilmente los hiciera
Pues los hice en la romana;
Pero ningún sabor tomo
En coplas tan altaneras,
Escritas siempre de veras
Que corren con pies de plomo,
Muy pesadas de caderas”⁶.

C'est seulement lorsque l'influence de la *copla* et du *verso de arte mayor* commence à diminuer que le modèle italien du sonnet pourra trouver sa place dans la poésie lyrique espagnole, ce qui va se réaliser à partir de 1526, date à laquelle a lieu la très connue conversation entre l'ambassadeur de la Sérénissime République de Venise, Andrea Navagero, un humaniste et poète à ses heures, avec le poète barcelonais Joan Boscà, dans les jardins du Generalife de Grenade, à l'occasion du mariage

⁵ Cf. E. CANONICA, “Los sonetos italianos de Bartolomé de Torres Naharro”, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles*, Hispanica Helvetica n. 9, Zaragoza, Pórtico, 1996, pp. 51-71.

⁶ « Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano », *Obras de conversación y pasatiempo*, Madrid, 1573 (édition moderne: *Obras*, ed. J. Domínguez Bordana, Madrid, Clásicos Castellanos, 1927, p. 235).

entre Charles Quint et Isabelle de Portugal. Comme on sait, le diplomate vénitien propose au poète catalan de s'essayer à imiter les strophes et les vers italiens, notamment « sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia⁷ ». Boscán en composera beaucoup, mais celui qui les portera à un niveau de perfection digne du modèle imité, c'est le meilleur ami du poète barcelonais, le poète et noble tolédan Garcilaso de la Vega. L'amitié entre les deux poètes, un catalan et un castillan, s'inscrit d'ailleurs également dans un modèle de comportement typiquement humaniste, avec comme référence d'arrière-plan de traité *De amicitia* de Cicéron, réactualisé à cette époque par le plus important traité du parfait courtisan, *Le cortegiano*, publié en 1528 par Baldassarre Castiglione, le nonce du pape Clément VII et qui avait participé à la fameuse entrevue de Grenade entre Navagero et Boscán. Ce n'est pas un hasard si ce traité fut traduit en castillan précisément par Juan Boscán et ce, précisément grâce aux sollicitudes de son ami tolédan. Il n'est pas sans intérêt, je crois, de signaler que les deux modèles de la prose castillane du XVI^e siècle soient l'œuvre de deux auteurs dont la langue maternelle n'était pas le castillan : *El cortesano* du catalan Joan Boscà (édité en 1534) et la *Diana* du portugais Jorge de Montemôr (1559). Pour revenir au sonnet tel que nous le retrouvons sous la plume de Boscán et de Garcilaso, force est de constater que, malgré le fait que désormais l'influence du système pétrarquiste était autrement plus forte qu'à l'époque du Marquis de Santillane, son acclimatation dans le jardin poétique de la langue castillane n'a pas été évidente et naturelle, comme le laissent croire généralement les histoires de la littérature espagnole. Il est vrai qu'après Garcilaso, notamment, le sonnet a pris et est devenu une espèce cultivable également dans les terres arides de la Castille. Mais, comme toute greffe, il a fallu un certain temps avant de pouvoir en admirer les fleurs. Chez Boscán, tout d'abord, le sonnet est encore loin d'avoir atteint le niveau qui sera le sien chez Garcilaso et chez la première génération des pétrarquistes. On remarque chez lui la persistance de certaines habitudes poétiques héritées de la tradition lyrique castillane de la poésie de *cancionero*, notamment le modèle de la *glosa*. Giovanni Caravaggi a bien montré comment la plupart de ses sonnets présentent un *incipit* qui n'est autre qu'une traduction du vers initial du sonnet de Pétrarque, qui fonctionne donc comme le *mote* qui devait être « glosé » dans les différentes strophes, en suivant les règles de

⁷ J. BOSCAN, « Carta a la duquesa de Soma », *Obras poéticas*, vol. II, Barcelona, 1543.

composition de la *glosa*.⁸ Le sonnet chez Boscán est donc conçu encore dans un esprit de *cancionero*, ce qui est confirmé par le traitement de la thématique amoureuse, qui se caractérise par un fort « byzantinisme » conceptuel. Un lecteur avisé tel que Góngora l'avait bien remarqué dès la fin du XVI^e :

« Que yo a pie quiero ver más
un toro suelto en el campo
que en Boscán un verso suelto,
aunque sea en andamio”.

La qualité parfois médiocre du Boscán poète est compensée par sa grande qualité en tant que prosateur, notamment grâce à son admirable traduction du *Cortegiano* de Castiglione⁹. Nous touchons là, il me semble, à un phénomène assez curieux et qui pourrait paraître paradoxal à première vue : voilà un poète qui veut imiter un système poétique qu'il considère exemplaire et qui y parvient, mais en prose. Il n'est sans doute pas un hasard si cette prose est une traduction, quoique très libre, d'un texte imprégné de pétrarquisme, comme c'est le cas du traité de Castiglione, dans lequel un des personnages principaux n'est autre que Pietro Bembo, autrement dit le principal responsable de la récupération de Pétrarque et de sa diffusion, le véritable « moteur » du mouvement pétrarquiste européen. Chez Boscán, en d'autres termes, se cristallise une forme de pétrarquisme mental, plus sensible au fond qu'à la forme, et ceci est possible par la combinaison savante de la langue poétique du chanteur de Laura avec le nouveaux contexte culturel qui s'est crée dans la Florence de la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle grâce à la redécouverte et à la nouvelle interprétation chrétienne de la philosophie de Platon, c'est-à-dire le néoplatonisme d'un Marsilio Ficino ou d'un Pico della Mirandola. D'autre part, la réussite de Boscán en tant que traducteur ne fait que confirmer la persistance chez lui d'un schéma mental dominé par la *glose*, car le texte italien d'origine fonctionne exactement comme les *incipit* des sonnets de Pétrarque qu'il prétend imiter. Au vu des grandes libertés qu'il s'accorde (et heureusement !) dans sa traduction, cette dernière fonctionne donc comme les variations sur un thème imposé, tel les strophes de la *glosa* par rapport au *mote*.

Le véritable accord parfait entre la forme poétique du sonnet en langue espagnole et le modèle imité nous le trouvons chez Garcilaso. Non pas que chez

⁸ Cf. G. CARAVAGGI, « Alle origini del petrarchismo in Spagna », *Miscellanea di studi ispanici*, Università di Pisa, n. 24, 1971-1973, pp. 7-103.

⁹ Cf. M. MORREALE, *Castiglione y Boscán : el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Anejo del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1959, 2 vols.

Boscán il y ait des fautes techniques très importantes : c'est l'accord entre forme et fonds qui fait défaut chez lui. Chez Garcilaso, en revanche, cet accord est atteint dans la plupart de ses quarante sonnets que Boscán a conservés et que sa veuve a édités en 1534. On remarque, ci et là, la même tendance à la *glosa*, mais ces habitudes poétiques traditionnelles sont très largement dépassées par un nouveau type d'*imitatio* du modèle. Comme l'a très finement fait remarquer Caravaggi, ce n'est pas dans le vers initial qu'il faut rechercher les vers de Pétrarque, mais au centre du sonnet, ce qui implique un changement radical dans l'appropriation du modèle. Ce ne sont plus de simples variations, qui souvent ne font que provoquer l'éloignement du modèle, mais bien une analyse approfondie qui aboutit à une véritable réécriture poétique à partir du fonds et de la forme du modèle imité. Cela est possible grâce à la combinaison de plusieurs facteurs : le contact direct de Garcilaso avec les poètes italiens pétrarquistes de son époque, notamment à Naples, ce qui va lui permettre d'étendre le champ de son modèle; l'extraordinaire parcours biographique, qui le conduira à manier l'épée au sein des troupes impériales en tant que capitaine d'infanterie, une gloire militaire aussi éphémère qu'inconstante, qui le mènera à la réclusion dans une île du Danube ordonnée par l'empereur lui-même à l'instigation de l'impératrice, ce qui causera chez lui une profonde dépression créatrice; sa vie sentimentale pour le moins mouvementée, marquée par la rencontre avec la belle portugaise Isabel Freyre, sa Laura à lui (mais bien réelle celle-ci), alors qu'il se trouve marié avec une noble castillane, dont il aura plusieurs enfants ; le mariage d'Isabelle, une nouvelle qui le plongera à nouveau dans un profond désarroi et finalement la mort de sa bien aimée, suivi à peu de distance de la sienne, intervenue dans un épisode militaire près de Fréjus, alors qu'il n'avait que trente-et-un ans. L'assurance et la maîtrise qu'il montre dans le traitement du sonnet se vérifie à tous les niveaux, notamment en ce qui concerne le mètre (accentuation prioritaire à *maiore*) et les rimes (régulièrement embrassées dans les quatrains : il reste néanmoins quelques rimes aigües, ci et là, une autre persistance du *verso agudo* de *cancionero*, qui n'avait pas encore été totalement « desterrado », comme dirait Francisco Rico¹⁰). Comme on le sait, le vers à rime aigüe (*la rima tronca*) n'était pas compatible avec le prestige du sonnet italien qui, ne l'oublions pas, est issu d'une strophe de la chanson (*canzone*), sans doute la forme poétique la plus noble et

¹⁰ Cf. F. RICO, "El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del renacimiento)", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.

élevée et qui n'admettait que la rime à consonance complète (*perfetta*, esp. *llana*, *consonante*). Les variantes *tronche* (*agudas*) et *sdruciole* (*esdrújulas*) étaient considérées comme moins nobles et se retrouvent dans la poésie burlesque ou satirique (Pétrarque les évite toujours, préférant les remplacer par des latinismes du type *beltade* : *etade*)¹¹.

J'aimerais revenir sur un sonnet célèbre de Garcilaso, le n. XXII, car il montre bien, je crois, son attitude indépendante et en même temps proche du modèle. Le sonnet se termine par un vers en italien, tiré non pas d'un sonnet, mais d'une chanson de Pétrarque (la célèbre « Nel dolce tempo de la prima etade », RVF, XXIII, 34). Notons tout d'abord l'inversion par rapport au schéma de la *glosa*, où le vers à imiter était toujours placé au début de la composition, et Boscán, on l'a vu, en fait souvent le premier vers de ses sonnets, en le traduisant. Chez Garcilaso, au contraire, il occupe la dernière place, et il est maintenu dans sa langue d'origine. Il me semble que l'on peut voir là une volonté délibérée de s'affranchir des schémas typiquement castillans, en exhibant d'une façon presque provocante la présence du modèle. Mais ce n'est pas tout : Garcilaso change subtilement la perspective du texte imité, en attribuant à la femme ingrate ce qui, chez Pétrarque, était attribué à l'amant insensible aux flèches de Cupidon : c'est la femme qui ne laisse pas passer les flèches d'Amour au-delà de sa tunique (la *gona*) (« non essermi passato oltra la gonna », v. 41) . Chez Garcilaso, au contraire, c'est la femme qui ne laisse pas passer les flèches d'Amour au-delà de sa tunique (la *gona*), par le simple changement du pronom personnel (« *essermi* » → « *esservi* »). Notons par ailleurs que la rime bilingue ainsi obtenue concentre parfaitement ce changement du point de vue : « no perdona : *gona* », autrement dit celle qui « no perdona » pas est bien la *dona*, signifié dont le signifiant est contenu tout entier dans le verbe. Autrement dit : le mot-clé du texte italien vient se greffer sur le mot-clé du texte espagnol. Notons, en outre, que pour obtenir une rime vraiment *consonante*, il faut prononcer « perdona » avec le « o » ouvert de « dona ». Nous voyons bien ici, je crois, la façon dont Garcilaso s'approprie le modèle, en l'exhibant mais en y introduisant une variation

¹¹ Sur l'origine du sonnet, on consultera avec profit l'article de Aldo MENICHETTI, « Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto », *Strumenti critici*, IX (1975), pp. 1-30.

qui change complètement la perspective, qui devient maintenant la sienne et non plus celle du modèle¹².

J'aimerais maintenant, avant de passer au cas du méta-sonnet, m'arrêter plus rapidement sur l'extraordinaire variété typologique que présente le sonnet, notamment en Espagne. Nous trouvons des variations à presque tous les niveaux : métrique (les « sonetillos » en octosyllabes qui apparaissent dans *La pícaro Justina* 1605) ; en vers alexandrins (Pedro Espinosa, «Soneto en alejandrinos», 1611) ; avec « estrambote » (une *coda* de trois vers – ou plus – dont le deuxième est un heptasyllabe) , une variante qui provient de la poésie burlesque italienne, mais qui est utilisé en Espagne également dans des contextes plus graves (le fameux sonnet de Cevantès « Al túmulo de Felipe II »). Une des formes les plus remarquables surgies en Espagne est celle du « soneto de cabo roto », qui joue avec les terminaisons aigües des mots qui riment, qui subissent l'apocope d'une ou de plusieurs syllabes que le lecteur doit trouver, ce qui permet l'utilisation de l'invective et de l'attaque en règle. Nous en trouvons un exemple magnifique chez Góngora qui fait référence à un sonnet que Lope avait composé en utilisant la technique du « centón », c'est-à-dire en construisant le sonnet entièrement par des vers d'autres poètes et en gardant la langue d'origine, ce qui donne un sonnet quadrilingue (l'Arioste et le Tasse, pour l'italien ; Horace, pour le latin ; Camoes pour le portugais ; Garcilaso et Boscán pour le castillan). Góngora réplique par un sonnet de cabo roto où les rimes tronqués sont les titres des œuvres de Lope, qui se trouvent « littéralement » coupées en deux (« rotas »). Il y a un autre exemple d'une extraordinaire virtuosité chez Cervantès : c'est un sonnet « de cabo roto » double, puisque le mot tronqué est également celui qui se trouve à la fin du premier hémistiche. Il apparaît dans une des ses comédies, *La entretenida*, ce qui nous amène à une autre originalité du sonnet espagnol : son emploi dans les œuvres dramatiques, dont le premier exemple se trouve dans la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez de 1577. Avec Lope, le sonnet devient presque obligatoire dans la *comedia*, et généralement il accomplit la fonction que lui attribue le même Lope dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) : « el soneto está bien en los que aguardan », c'est-à-dire pour les moments d'intensité dramatique où le personnage

¹² Sur ce sonnet, voire l'analyse de Nadine LY, « Quelle langue pour un poème ? », *Mitoyennetés méditerranéennes : Voix croisés, mots croisés*, Cahiers du centre interdisciplinaire de méthodologie, Université Michel de Montaigne, n. 10, 2008, pp. 51-63.

reste suspendu à son destin et exprime cette attente dans un monologue qui prend la forme d'un sonnet. Dans le théâtre, le sonnet peut prendre des formes très libres, comme par exemple le sonnet dialogué (un vers pour chaque personnage, ou un hémistiche : mais ce n'est pas une exclusivité du genre dramatique : rappelons-nous le dialogue entre Babieca et Rocinante dans les vers préliminaires de la première partie du *Quichotte*), ou bien il peut être interrompu par d'autres strophes (c'est le cas de Cervantès encore dans *La entretenida*, où la déclamation du sonnet est constamment interrompue par les *redondillas* de l'interlocuteur). Une autre variante, qui n'est pas exclusive de l'Espagne, est celle des sonnets en échos, dans lesquels le mot en rime reproduit celui qui le précède en créant un effet d'écho, ce qui permet de jouer sur le double sens et introduit un deuxième niveau de lecture, souvent en opposition avec le premier.

A ma connaissance, il n'y a pas une autre forme poétique aussi protéique : cela tient sans doute à la rigidité de la grille imposée par le modèle, dès sa naissance chez les poètes du « *dolce stil novo* », vers le milieu du XIII^e siècle. Quatorze vers de onze syllabes, divisés en quatre parties, avec deux rimes imposées dans les quatrains et deux ou trois dans les tercets : un schéma court, qui permet une première étape plus réflexive (le huit premiers vers), plus apte à l'exposition du thème, et une deuxième étape plus courte (les six vers des tercets) plus propice à la concentration et à la synthèse. D'où l'importance du dernier vers, la pointe, qui doit être savamment préparé par les vers des tercets, avec une intensité croissante : nous retrouvons ici les origines épigrammatiques du sonnet, ce qui a sans contribué à son grand succès à l'époque des humanistes, notamment en Espagne, d'où étaient originaires les plus importants auteurs d'épigrammes latines, comme Martial (originaire de Bilbilis, l'actuelle Calatayud). Ce n'est pas un hasard, je crois, si un artifice formel d'une grande complexité comme est celui de la *rapportatio* se retrouve surtout dans le sonnet et surtout dans le sonnet espagnol du Siècle d'Or. Nous avons tous en tête le fameux « *Mientras por competir con tu cabello* » de Góngora, qui utilise une variante de la *rapportatio*, que Dámaso Alonso a défini comme « *esquema diseminativo-recolectivo* »¹³. Il est évident que dans ce type de structure, tout le texte repose sur le vers final qui réunit et énumère les mots-clés apparus dans les vers précédents. Il est donc probable que le grand succès du sonnet à travers les siècles

¹³ Dans son ouvrage fondamental *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976⁵, p. 438.

dans toutes les langues occidentales, soit lié précisément à sa dimension très réduite, qui en fait une strophe « abordable » par tous les « poètes du dimanche », et qui de surcroît permet de tenir en haleine le lecteur pour le conduire vers l'apothéose finale du dernier vers, ce qui est une façon de mettre en valeur aussi bien le lecteur que l'auteur. Nous nous trouvons, *mutatis mutandis*, dans le même contexte du *chiste*, en remplaçant la recherche du rire par celle de la *agudeza*.

3. Mise en abîme et mise au ban du modèle: de l'auto-sonnet à l'anti-sonnet

De par son caractère protéique, comme on l'a vu, le sonnet présente assez tôt une variante à caractère autoréflexif que l'on peut qualifier de « méta-sonnet », dans laquelle le sujet de la composition devient le sonnet lui-même. La première composition en absolu qu'on peut qualifier de « méta-sonnet » remonte à une époque bien lointaine, pas très éloignée des années d'apparition du sonnet lui-même. Nous sommes en Italie, au XIV^e siècle, quand Pieraccio di Maffeo Tedaldi (1285-1350) compose un sonnet dans lequel il explique comment on construit un sonnet. Il s'agit donc d'allier la théorie et la pratique, dans un souci essentiellement didactique¹⁴.

C'est dans ce cadre, je crois, qu'il faut envisager l'apparition, dans l'Espagne du milieu du XVI^e siècle, d'une forme autoréflexive, qu'on pourrait appeler « auto-sonnet » et que l'on peut considérer comme un cas particulier du « méta-sonnet » dans lequel le poète prends comme sujet précisément le fait de composer un sonnet, qui se construit donc sous les yeux du lecteur, vers par vers, mais qui reste toujours à venir : ce n'est qu'après le quatorzième vers que le « vrai » sonnet peut commencer. L'auto-sonnet est donc une sorte de « sonnet virtuel » mais, en même temps, c'est une mise en abîme du modèle lui-même, qui met en scène son propre fonctionnement. Comme l'affirme Antonio Carreño, il s'agit d'un « modelo de texto

¹⁴ On retrouvera le texte de ce sonnet dans l'anthologie *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal '200 al '900*, a cura di G. Getto e E. Sanguineti, Milano, Corticelli, 1957, p. XXXVI ss. Sur le « méta-sonnet » cf. L. E. KASTNER, «Concerning the Sonnet of the Sonnet», *The Modern Language Review*, 11 (1916), pp. 205-211; Marcel FRANÇON, «Sur le sonnet du sonnet», *Modern Language Notes* 67 (1952), pp. 46-47 ; Bénédicte MATHIOS, « Le sonnet espagnol : critique du sonnet, sonnet critique, le métasonnet contemporain », *Le sonnet au risque du sonnet: actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004*, Bertrand Degott, Pierre Garrigues, Paris L'Harmattan, 2006, pp. 363-381.

autorreferente al definir en el proceso de escribirse su forma de tal modo que texto, autor y lector coinciden en su enunciación y en su forma”¹⁵.

Cette variante autoréflexive surgit à une époque où le sonnet était devenu la forme poétique de loin la plus utilisée. Nous nous situons donc dans un contexte de « déconstruction » des formes poétiques considérées comme les plus rebattues et topiques, parmi lesquels nul ne doute que le sonnet occupe une place de choix. Nous sommes également à une époque où d'autres genres littéraires revêtent un contenu autoréflexif en thématissant leur propre élaboration : nous pensons bien évidemment à un roman tel que le *Quichotte*, mais c'est également le cas de la *comedia*, comme le montre de façon exemplaire *Lo fingido verdadero*, du même Lope, un des meilleurs exemples de « théâtre dans le théâtre »¹⁶. Quelques années plus tard, en 1656, c'est Velázquez qui se peint lui-même face à la toile au moment de réaliser le portrait des rois d'Espagne, qui apparaissent reflétés dans le miroir du fond, alors que le « vrai » tableau présente les Ménines et les infantes. A l'instar de Théophile Gautier qui, en regardant le tableau de Velázquez s'exclama : « Mais où est donc le tableau ? », après la lecture d'un auto-sonnet on peut se demander : « Mais où est donc le sonnet ? ».

Il est d'ailleurs fort probable que ce type particulier de sonnet, que nous proposons d'appeler « auto-sonnet » apparaisse pour la première fois précisément dans l'Espagne du Siècle d'Or. En effet, le premier exemple italien de ce type est importé d'Espagne, et nous le devons à un auteur mariniste, aujourd'hui tout à fait oublié : Paolo Abriani (1607-1699)¹⁷. Les quelques exemples français sont tous, également, d'importation ibérique¹⁸. Dans la patrie du sonnet, les auteurs ne ressentent pas avec la même intensité le besoin d'analyser ce modèle de composition, qui est pour eux tout à fait naturel. On peut le faire, dans un traité ou

¹⁵ Dans son édition de : LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 753, n. 9.

¹⁶ Cf. sur cette pièce de Lope notre contribution “El teatro dentro del teatro: de la verosimilitud a la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”, dans: Isabel Ibáñez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Pamplona, Eunsa, Anejos de RILCE n. 52, 2005, pp. 131-149.

¹⁷ Cité par Joseph G. FUCILLA, « Sonetti sul sonetto in Italia », *Superbi colli e altri saggi*. Roma, Carrucci, 1963 (cf. le compte-rendu de Elias L. RIVERS, *Hispanic Review*, Vol. 33, N.3, 1965, pp. 326-330).

¹⁸ C'est le cas du rondeau de Voiture « Ma foi, c'est fait de moi, car Isabeau », ainsi que du sonnet « Doris qui sait qu'aux vers quelques fois je me plais » . de François-Séraphin Régner-Desmarais (1632-1713) cités par Alfred Morel-Fatio, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3 (1896), pp. 435-439. Voir également Marcel Françon, « Sur le sonnet du sonnet », *Modern Language Notes*, 1952, pp. 46-47.

même dans un sonnet (l'exemple de Tedaldi), mais avec un caractère didactique et explicatif. En Espagne, en revanche, pays dans lequel l'acquisition de ce modèle a représenté une conquête, on se plaît à se montrer fier de la réussite de cette intégration en thématissant la difficulté de cette entreprise par la mise en abîme du modèle lui-même. Il s'agit, en fin de compte, d'une attitude qui transpire la fierté : à la fois de son « ingenio » et de sa langue, qui démontre, une fois encore, qu'elle n'a rien à envier aux autres langues de culture. Ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, que ce soit précisément la tradition poétique hispanique celle qui a fait du sonnet la forme la plus fréquentée, dans laquelle la variante de l'auto-sonnet possède sa propre trajectoire au fil des siècles.

C'est en effet au début du XVII^e siècle que nous trouvons les deux premiers exemples d' « auto-sonnet » dans la poésie espagnole, « Pedís, Reina, un soneto : ya le hago », de Diego Hurtado de Mendoza, qui figure dans la célèbre anthologie de Pedro Espinosa *Primera parte de flores ilustres*, 1605 et « Yo acuerdo revelaros un secreto », de Baltasar del Alcázar. Ces deux sonnets furent composés à une date sûrement antérieure à leur publication (Hurtado de Mendoza meurt en 1575 et Baltasar del Alcázar en 1606) et ils ouvrent la voie au plus célèbre de tous, le sonnet de Lope : « Un soneto me manda hacer Violante ». Il s'agit d'une réplique d'une des *comedias*, *La niña de plata*, composée entre 1610-1612, et publiée à Madrid dans la *Parte IX* (1617). Le sonnet apparaît dans une scène de séduction, où le *galán* se trouve dans la rue, dans l'attente de l'apparition de sa belle. C'est le moment idéal, comme le suggère le *gracioso*, de déclamer un sonnet, une strophe qui convient précisément « a los que esperan », comme avait statué le même Lope dans son traité *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Face à la perplexité de son maître, c'est le valet lui-même qui propose de le faire, à la grande surprise du *galán* :

CHACÓN: ¡Ah señor amo !
¿Qué tienen estas rejas?
Don JUAN: Hierro tienen,
Mármoles tienen de que están asidas.
CHACÓN: Ea, ¿mas que se suelta la poesía ?
Y que encajas aquí cualquier soneto?
DON JUAN: Si entendiera acabarle, comenzárale.
CHACÓN: Pocos saben señor, cómo se acaban;
Y así verás sonetos milagrosos,
Que entran con obeliscos y pirámides,
Marfil, ebúrneo pecho, fuentes líquidas,

Y vienen a parar desustanciados.
D. Juan: ¿Has sido tú poeta ?
CHACÓN: Cuatro veces:
La primera me dieron muchos palos,
Le segunda vinieron cuatro curas
A conjurarme por maligno espíritu;
La tercera me echaron de la calle
por apestado y hombre contagioso;
y la cuarta, a la fe, gané unos guantes
con un soneto.

D. JUAN: Dile por tu vida.
CHACÓN: ¿Tendréis paciencia?
D. JUAN: Sí.
CHACÓN: Va de soneto.
LEONELO: Di el sugeto.
CHACÓN: En el mismo está el sugeto.

Un soneto me manda hacer Violante,
Que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
Catorce versos dicen que es soneto;
Burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy a la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y parece que entré con pie derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que voy los trece versos acabando;
Contad si son catorce, y está hecho.

LEONELO: ¿Cúyo pudiera ser tal desatino ?
DON JUAN: Déjale hablar; mi pena se entretenga
De cualquiera manera.
CHACÓN: Más me holgara
De irme a acostar que entretener dos locos.

(LOPE DE VEGA, *La niña de plata*, 1617)

Le fait que ce soit le *gracioso* Chacón celui qui déclame ce sonnet, constitue déjà une orientation vers sa réception burlesque, et effectivement sa réplique est qualifiée par Leonelo de « desatino ». A cela s'ajoute le contexte clairement anti-cultéraniste dans lequel il apparaît, ce qui en fait un spécimen d'écriture opposée à la grandiloquence et à l'obscurité du sonnet gongoriste, symbolisée par les « obeliscos y pirámides, / marfil, ebúrneo pecho, fuentes líquidas ». A cette raison on doit, avant tout, le choix de la thématique autoréflexive, qui devient le pôle contraire à

l'artificialité et à l'abus de la rhétorique. En même temps, comme toujours chez Lope, il s'agit d'une réponse par la réciproque aux exhibitions de virtuosité des cultistes, essentiellement fondée sur le lexique et sur la syntaxe : Lope choisit la virtuosité de l'*inventio*, qu'il oppose à celle des poètes cultistes, fondée sur la *elocutio*. Ce n'est pas un hasard, je crois, si le personnage qui prononce ce sonnet s'appelle précisément « Chacón », un nom qui fait allusion au fameux « manuscrito Chacón » qui contenait les œuvres de Góngora publiées en 1628¹⁹.

Ce sonnet de Lope, comme on le sait, a connu un grand succès dans l'histoire de la poésie espagnole, à cause de sa virtuosité, qui force l'admiration, et du défi que cela suppose. Nous allons nous limiter à deux exemples, d'époques différentes. A l'époque néo-classique, Tomás González Carvajal, poète, érudit et académicien, qui venait d'être nommé Ministre de l'Economie après les Cortes de Cadix de 1812, fait appel au texte de Lope pour exorciser sa peur de la page blanche que ses nouvelles fonctions l'obligent à remplir²⁰.

Chez les poètes de la génération de 1927 le sonnet de Lope refait surface sporadiquement : Gerardo Diego le réactualise ironiquement, en le glosant par la reprise littérale du premier vers, mais en faisant correspondre les quatorze vers objet du sonnet de Lope aux trente-six membres de l'Académie de la langue espagnole, dont il faisait partie, dans le but de faire taire les rumeurs et les spéculations sur un éventuel siège vacant :

Un soneto me manda hacer Violante.
Violante es la Academia, o tal vez Lope
O su niña de plata, miel y arrope,
O su moza de cántaro pimpante.

Por el soneto vamos adelante,
Con cabalgar alterno, ya al galope,
Ya al trote, al paso, sin piafar, sin tope,

¹⁹ Sur ce sonnet de Lope, cf. Hewson A. RYAN, "A Note on Lope de Vega's *Soneto de repente* », *Modern Language Notes*, 72 (1957), pp. 121-124. Verónica LEUCI, « Lope de Vega y el soneto: algunas reflexiones en torno a la autorreferencia », *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/vesoneto.html>), 2007.

²⁰ On peut lire ce sonnet dans dans la "Biblioteca del soneto" du site www.cervantesvirtual.com.

Y estamos todos. No. No hubo vacante.

¡No hay vacante ! Sabedlo, especialistas,
De la coba por tabla o por derecho.
Damas y caballeros, quinielistas,

Horoscopantes, linceas al acecho,
Recontadnos a todos, a ojos vistas.
Treinta y seis, uno a uno, y está hecho.

(Gerardo DIEGO, *1 de enero de 1974*)

Chez Luis Cernuda, le texte de Lope n'est pas cité directement mais en constitue la référence incontournable. Néanmoins, le poète andalou utilise, ironiquement, la forme la plus classique et impeccable du sonnet pour exprimer son malaise, voire son rejet, face à cette composition, dont son œuvre poétique ne présente que trois exemples²¹. Dans « Asísteme en tu honor, oh tú, soneto » (*Divertimento*, 1946), il choisit la forme dialoguée entre le Poète et le Sonnet, ce qui permet à l'auteur d'inverser les rôles, en attribuant au Sonnet lui-même, et non au Poète, l'attitude critique face à cette composition²². En effet, arrivé au fatidique dernier vers, le Sonnet dit au Poète : « no me escribas, poeta, y calla en prosa ». On parvient ainsi à une inversion de la perspective: au lieu de dire son achèvement, le sonnet dit ici sa propre démolition. On passe de l'auto-sonnet à l'anti-sonnet.

²¹ Cf. dans ce même volume l'analyse des trois sonnets de Cernuda proposée par Nuria Rodríguez Lázaro, qui me les a fait découvrir et que je remercie vivement.

²² Le choix du sonnet dialogué dans un contexte autoréférentiel n'est sans doute pas innocent : nous pensons, bien sûr, au dialogue entre Babieca et Rocinante dans les vers préliminaires du *Quichotte* de 1605, mais également à un sonnet des *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burquillos* (1634) ("Pluma, las Musas de mi genio autoras") dans lequel Lope propose un dialogue en forme de sonnet entre le poète et sa plume où le premier demande à la seconde de composer des vers en l'honneur de grands seigneurs en style panégyrique. Celle-ci refuse et décide de retourner chez l'oie d'où elle vient car : « es desdicha, después de no premialle, / nacer volando y acabar mintiendo » (vv. 13-14). A noter que dans ce même recueil Lope reprend la thématique proprement auto-reflexive dans le sonnet « Érase el mes de más hermosos días », dont voici le premier tercet : « No salió malo este versillo octavo, / ninguna de las musas se alborote / si antes del fin el sonetazo alabo » (vv. 9-11).