



HAL
open science

Le son du sonnet au XVIIe siècle

Dominique Chaigne

► **To cite this version:**

Dominique Chaigne. Le son du sonnet au XVIIe siècle. Loxias, 2010, Doctoriales VII, 30. hal-04569664

HAL Id: hal-04569664

<https://hal.science/hal-04569664v1>

Submitted on 25 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le sonnet au XVII^e siècle

Dominique Chaigne

Résumé

Face à l'extraordinaire essor que la poésie en musique connaît au XVII^e siècle, le statut du sonnet pose problème : en tant que forme originellement musicale, il devrait bénéficier de l'intérêt dont le siècle se prévaut pour la poésie lyrique. Toutefois, les contraintes morphologiques qui le rigidifient ne permettent plus de tirer partie de ses potentialités sonores. Quelques pratiques isolées nous rappellent néanmoins qu'il est avant tout son.

Mots-clés

sonnet, musique, genre lyrique, contraintes formelles

poésie

France

XVIIe

Genre originellement riche dans la combinaison poésie/musique/chant qui le constitue, le sonnet¹ ne désigne plus qu'au XVII^e siècle une pièce en vers : c'est, tout d'abord, à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles que d'un côté la poésie et de l'autre la musique et le chant se séparent de façon ponctuelle puis systématique. Le sonnet ne sera alors plus chanté ni accompagné.

Alain Genétiot s'interrogeant sur l'évolution lyrique de la poésie du XVII^e siècle note qu'

une modification profonde touche la langue lyrique en particulier dans son rapport mystique avec la musique, jadis perçue comme harmonie universelle dans la tradition ficinienne et désormais réduite au rang d'un accompagnement facultatif².

On pourrait, alors, penser que, privé de tout accompagnement qui lui conférerait cadence et expressivité, le lyrisme du sonnet va s'affadir ; lui qui tirait sa force de l'entrelacement du texte et de la musique et/ou du chant. Pourtant, tel ne semble pas être le cas...

Ainsi, tout en essayant de rendre compte des raisons de cette séparation au XVII^e siècle du verbe et la musique, il convient néanmoins de s'interroger sur la spécificité lyrique du sonnet, singularité qui lui permet précisément de continuer de « sonner ».

¹ Les premiers sonnets de da Lentino, construits sur une division quatrains/tercets et sur un schéma rimique croisé pour les quatrains, sont chantés et accompagnés musicalement. On se reportera aux commentaires qu'en propose François Rigolot, dans « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », 1984, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, « Colin », pp. 3-18.

² Alain Genétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, Paris, P.U.F., p. 533.

Le sonnet, une forme musicale à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles

Conformément à son origine, le sonnet — en tant que diminutif de (petit³) son ou encore de chanson⁴ — constitue le lieu privilégié de l'union entre la poésie et la musique comme nous le rappelle Molinet en ces termes :

Oyseaux des champs, chantans chans et deschans,
Changiés vos chans, mués vos gargonnés,
Les tenebres de nos cœurs anoyans
Noians, fondans, fendans et desplaisans ;
Plaisans montans, rossignols, cardonnés,
Nets sansonnés, sonans sus buissonés
Sons et sonnetz, sonnés sans soneries
Doeul angoisseux en vos sansonneries⁵.

De façon générale, Ronsard dans son *Abbrégé de l'Art poetique françoys* souligne en 1565 le lien consubstantiel entre la poésie et la musique et multiplie les recommandations afin de rendre les vers « plus propres à la musique et [aux] accord des instrumens, en faveurs desquelz il semble que la Poësie soit née ⁶ ».

Son recueil *Amours* adopte l'alternance régulière des rimes masculines et féminines pour des raisons musicales. Ronsard souhaitait, en effet, être chanté⁷ et pour cela il lui fallait composer ses sonnets en un petit nombre de séries afin qu'un seul air de musique pût servir à plusieurs poèmes. Il contribue dans cette perspective à fixer deux combinaisons rimiques possibles pour les quatrains, mffm/mffm et fmmf/fmmf, et quatre différentes pour les tercets selon qu'ils reproduisent ou non la disposition rimique marotique⁸.

Le Supplément musical de 1552 confirme encore cet accord intime entre poésie et musique : l'idée d'un appendice musical aurait été suggérée peut-être par Ronsard qui avait conçu ses sonnets comme des vers lyriques, prêts au chant, soulignant sa démarche novatrice et se rattachant en même temps à la tradition gréco-romaine des exécutions musicales de la poésie. *Le Supplément* contient au total neuf chansons à quatre voix dont les timbres s'accrochent aux pièces du recueil, dont six sonnets.

³ Selon le dictionnaire *Thresor de la langue française* de Jean Nicot.

⁴ Selon le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle* par F. Godefroy et selon *A Dictionarie of the French and English Tongues*, par R. Cotgrave.

⁵ J. Molinet, *Faicts et Dictz*, [1560], éd. N. Dupire, Paris, « Société des anciens textes français », t. I, 1936, vers 49-56, p. 39.

⁶ *Abbrégé de l'Art poetique françoys* [1566], Paris, STFM, 1914-1975, p. 12.

⁷ Ronsard prétendait mesurer ses vers à la lyre, pour souligner l'alliance intime de la poésie et de la musique. On pourra consulter à ce propos l'analyse de P. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique : étude historique et littéraire*, Paris, éd. Slatkine, 1932, p. 632.

⁸ Le schéma des tercets repose sur la distribution cdd/eed.

La poétesse lyonnaise Louise Labé chante elle-même ses propres sonnets tout comme Jean-Antoine Baïf s'accompagnant de son luth⁹.

Ainsi, le sonnet au XVI^e siècle semble encore puiser aux sources mêmes du lyrisme dans le rapport étroit qu'il entretient à la musique.

Poésie et musique au XVII^e siècle

Le XVII^e siècle prolonge l'histoire de la poésie mise en musique : au palais du Luxembourg, Gaston d'Orléans maintient le souvenir de la cour de Marguerite de Navarre, entretenant une cour active et faisant bénéficier de son mécénat poètes et musiciens. On rencontre chez lui Etienne Mouliné, maître de musique de 1625 à 1660 — date de la mort du duc —, Sébastien Le Camus mais aussi Michel Lambert ou encore le jeune Lully qui fut au service de la Grande Demoiselle de 1646 à 1652. Louis XIV aussi pourrait avoir utilisé adroitement les procédés et l'esprit d'une galanterie qui ne cesse de s'affirmer depuis les années 1640 en installant au cœur même de sa cour, entre 1650 et 1670, le règne du plaisir et des divertissements. Au centre de cette entreprise qui cherche à séduire les artistes talentueux pour qu'ils parent de leurs grâces délicates les rouages quelque peu trop bruts du pouvoir, il est un domaine qui retient l'attention du roi : celui de la poésie lyrique. Le souverain utilisant avec habileté le contexte très favorable de l'esthétique galante qui compte la poésie chantée parmi ses divertissements favoris¹⁰ a pu entraîner une compétition et une mobilisation sans précédent. Il trouve un allié de taille en la personne du poète Isaac de Benserade qui à partir des années 1650 acclimate la cour à l'esprit galant des ruelles parisiennes et qui fait du ballet de cour l'instrument privilégié de cette progressive accoutumance.

Les poèmes mis en musique sont généralement regroupés en livrets qui sortent des presses de nombreux imprimeurs. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut, néanmoins, recenser les formes poétiques suivantes, selon ce qui a été conservé d'une part et selon ce qui est cité dans les compilations les plus connues¹¹ d'autre part : des villanelles, des récits et des rondeaux ; mais le sonnet ne figure pas dans ces recueils.

Cette constatation fait surgir une hypothèse : l'évolution du sonnet au XVII^e siècle, subordonnée à une codification de plus en plus stricte dans les textes

⁹ On lira à ce propos l'analyse de Dietmar Rieger, « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du moyen âge », in « *Contez me tout* » : *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, « La République des Lettres 28 », éd. Peeters Publishers, 2006.

¹⁰ On se référera à l'ouvrage d'Anne-Marie Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle* : Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 236 et suivantes.

¹¹ On consultera ceux de Bénigne de Bacilly, *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Paris, éd. Sercy, 1661, 1662, 1664 et éd. Ballard, 1668.

théoriques¹², explique vraisemblablement cette séparation entre la poésie et la musique au point qu'il ne soit ni chanté ni mis en musique.

Une forme fixe de moins en moins encline à la musique

À la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, le nombre de sonnets mis en musique décroît sensiblement : il semblerait, tout d'abord, que ce soit le mélange de deux styles — élevé et populaire — qui pose problème.

Si les chansonniers du XVI^e siècle continuent de prélever des textes sur les nouvelles publications de Ronsard empruntées principalement aux *Meslanges* de 1555, à la *Nouvelle Continuation des Amours* de 1556 et au *Recueil des Nouvelles Poésies* de 1569, la répartition de leur choix est significative : sur les quatorze textes choisis trois seulement sont des sonnets¹³.

Ainsi, on peut penser que le sonnet relevant du *genus sublimis* conformément, entre autres, à sa parenté originelle avec l'ode¹⁴ — tous deux versions hautes de la chanson — s'accorde, paradoxalement, de moins en moins aux exigences de la musique ou du chant : il importe aux sonnettistes de trouver un style éminemment métaphorique et majestueux pour restaurer le lyrisme élevé de l'ode telle que l'ont pratiqué les Anciens, tout en créant une forme capable d'une cadence rythmique produite par la combinaison de mètres, égaux mais aussi variés, de strophes et d'accents différents. Or, si le sonnet au XVII^e siècle admet des variations propres à créer une telle dynamique musicale, c'est souvent de façon ponctuelle dans l'ensemble de la production du XVII^e siècle et chez certains *minores*¹⁵.

En 1601, un sonnet d'André Mage de Fiefmelin tiré du recueil *Poésies* repose sur une alternance métrique inouïe — l'hexamètre et l'alexandrin — agencée selon l'organisation strophique 6-12-12-6/6-12-12-6/12-12-6/12-12-6. Les vers brefs correspondent à un épuisement de la parole poétique, à la crainte d'une stérilité tandis que les longs traduisent les aspirations du poète.

¹² Alors qu'au XVI^e siècle les discours théoriques de Jacques Peletier ou de Pierre de Laudun, entre autres, définissent essentiellement le sonnet selon une répartition du nombre de rimes, celui de Guillaume Colletet, en 1658, multiplie les recommandations : une composition par paliers successifs orientés vers une conclusion, un schéma embrassé dans les quatrains et le recours à la formule marotique pour les tercets, l'alexandrin comme vers privilégié.

¹³ Nous renvoyons à l'article de Gilbert Gadoffre, *Les musiciens de Ronsard devant son œuvre*, in *Ronsard en son IV^e centenaire*, actes du Colloque international Pierre de Ronsard, Paris, éd. H. Weber et Y. Bellenger, 1988, p. 123.

¹⁴ A la suite de du Bellay dans *Deffense et Illustration de la langue françoise*, le Sieur de Lacroix en 1694 dans son *Art de la poésie française et latine* avec une idée de la musique, sous une nouvelle méthode, prolonge le parallélisme génétique en ces termes : « Il est certain que le sonnet est un des plus beaux ouvrages Poétiques et des plus difficiles à exécuter : il comprend tout ce que l'Ode a de beau et de délicat pour la magnificence du style [...] », article XI.

¹⁵ André Mage de Fiefmelin, Joachim Bernier de la Brousse, Marc de Papillon de Lasphrise.

Ma Muse en son sujet,
 Qui trop ample l'estonne, erre comme un naufrage
 En la mer des malheurs où court l'humain lignage,
 Sans finir son project :
 Je n'aurois jamais faict.
 Car voulant calculer l'arene d'un rivage
 Les fleurs du dous printemps, les feuilles d'un bocage,
 Je me trouble en mon ject.
 Architecte divin de l'humaine nature,
 Qui s'est desnaturee en perdant ta figure,
 Guide en ses traicts ma main.
 Beny mon humble tasche en la tache contraire
 Dont je montre sourcer les maux du genre humain.
 Qui peut sans toy bien faire¹⁶ ?

En dépit de l'alternance métrique qui crée une irrégularité rythmique, ce sonnet n'en est pas pour autant mélodieux. Il a la fixité d'un discours écrit comme le soulignent l'isotopie de l'écriture « mon ject [...] ma main [...] », la rigidité des reprises lexicales « nature [...] desnaturee [...] tasche [...] tache [...] » et le strict respect du schéma rimique marotique.

Parfois, la cadence tient à une redistribution du rapport entre le tout et les parties : alors que la facture canonique du sonnet tient à une répartition en quatre blocs strophiques¹⁷, un sonnet de Joachim Bernier de la Brousse, Dialogue, épouse la combinaison 4-4-4-2 : le *je* lyrique subit une sorte de dédoublement du moi entre corps et âme à cause des blessures que lui inflige celle qu'il aime, Rhadamante. Le corps ne souhaite plus que la mort quand l'âme résiste encore. Cette insupportable dichotomie d'un être déchiré entre son corps et son âme trouve son expression plastique — sans qu'elle ne soit pour autant musicale — à travers un sonnet dont la structure canonique est éclatée :

Le corps
 Passons donc à ce coup le fleuve d'Achérontide,
 Mon âme, qu'attends-tu ? J'ai tracé le chemin :
 Vois-tu point à son bord ce vieillard inhumain
 L'âme
 Quoi, mon corps, que dis-tu ? Des ténèbres cupide,
 Veux-tu, contre le point du gracieux destin,
 Chercher désespérée l'ornement libitin,
 Avant qu'on nous appelle au règne cocytide ?
 Le corps
 Ô mon âme, il le faut, car vivant ici-bas
 Je meurs comme un Titye, et vivant ne meurs pas
 Mais si un coup mes yeux peuvent voir Rhadamante
 Je règnerai content sous les bois amoureux.
 L'âme

¹⁶ A. Mage de Fiefmelin, *Les Œuvres*, sonnet LXVII, in J. Roubaud, *Soleil du soleil*, Alençon, P.O.L., 1990, p. 279.

¹⁷ Dans les *Œuvres poétiques* de Malherbe, Paris, éd. Chappellain, 1630.

Oui, mon corps, il est vrai, mais un cœur généreux
Roidit contre le sort, tant plus il tourmente¹⁸.

Ce discours à visée délibérative entre le corps et l'âme suggère combien le sonnet au XVII^e siècle repose sur un champ de tensions argumentatives. Il est, en somme, construit selon une succession de paliers philosophiques tout orientés vers une pointe finale qu'il expliciterait. Guillaume Colletet, en 1658, l'assimile à un instrument de réflexion dialectique en ces termes :

Pour être encore excellent, le Sonnet doit avoir deux ou trois belles conclusions. Car de tous vos Poètes, celui-là, selon mon goût emportera le prix du Sonnet, qui est dans le huitième Vers contentera de telle sorte son Lecteur, qu'il semble que ce soit une production achevée ; puis renchérissant sur tout ce qui a été dit, couronnera son petit ouvrage d'une fin heureuse, et d'une pointe d'esprit d'autant plus surprenante, qu'elle dira ce qui n'a jamais été dit, ou l'exprimera d'une grâce toute nouvelle¹⁹.

Dès lors on ne peut qu'être frappé par la subtilité de ces phénomènes argumentatifs si profondément enfouis dans le tissu langagier qu'ils échappent, bien souvent, à une appréhension immédiate. C'est ainsi que s'opère vraisemblablement dès le XVII^e siècle un glissement dans le mode d'énonciation du sonnet, d'une performance orale originelle à forme nouvellement destinée à être lue. Alors qu'il était subordonné à une oralité mélodieuse principielle, il mobilise désormais les compétences du lecteur plus que celles de l'auditeur. Afin de mesurer toute la dynamique dialectique contenue au sein de la pointe, seule la lecture semble s'imposer comme moyen de structurer des relations intratextuelles argumentatives.

Ainsi sonnet et musique paraissent de moins en moins compatibles dans l'usage de la rhétorique. Si le sonnet privilégie une fixité structurelle — dont les caractéristiques sont la progression linéaire du sens par paliers synthétiques, une relative homogénéité de cadence que favorise l'isométrie et qui valorise l'invention métaphorique — la musique ou la chanson favorisent plutôt un équilibre instable entre la concentration du sens et la dissémination des ressources poétiques mais aussi entre le mouvement et l'arrêt du rythme ; les effets de diversification — hétérométrie plus fréquente, dissémination des sonorités, jeu de reprises... — restituant en quelque sorte une esthétique de la circularité, de la variation et du glissement.

¹⁸ J. Bernier de la Brousse, *Les Œuvres poétiques*, in G. Mathieu-Castellani, *Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, « Le Livre de Poche », 1990, pp. 95-96.

¹⁹ G. Colletet, *L'Art poétique : ou il est traité de l'épigramme, du sonnet, du poème bucolique, de l'églogue, de la pastorale, et de l'idylle, de la poésie morale et sententieuse*, [1658], Genève, Slatkine, 1970, pp. 58-59.

Il importe, enfin, de souligner, dans une perspective comparative des formes²⁰, que le principe de concentration du sonnet s'accorde mal avec le chant et la musique.

La brièveté du sonnet est envisagée comme particulièrement limitative ainsi que le souligne Vauquelin de la Fresnaye en ces termes :

On peut le sonnet dire une petite chanson
Fors qu'en quatorze vers toujours on le limite²¹.

Vion Dalibray en 1653 évoque la brièveté non seulement comme alchimie poétique mais aussi comme densité qui infléchit la poésie dans le sens accru d'une participation de la rhétorique dans la conception même du discours au détriment, peut-être, d'un naturel²² plus mélodieux :

C'est le fait d'un excellent maître de renfermer beaucoup de choses
l'un dans l'autre, en si petit espace que celui du sonnet et il faut une
grande chaleur d'esprit pour fondre ensemble, s'il m'est permis de parler
ainsi, plusieurs différentes pensées, et n'en faire qu'un corps²³.

Ainsi, la régulation normée modélisée au sein des textes théoriques en une sorte d'archétype idéal appauvrit le lyrisme originel du sonnet et explique que la combinaison entre la poésie, la musique et le chant n'ait pas perduré. Le sonnet ne désigne plus, au XVIIe siècle, qu'une pièce en vers. On peut, néanmoins, repérer dans la pratique de certains sonnettistes un infléchissement de la rhétorique au profit d'un discours poétique plus naturel qui laisse entendre une voix mélodieuse.

Restaurer le son : quelques tentatives

Le poète tel qu'il se présente dans certains sonnets est un chantre qui réjouit les hommes et parfois les Dieux²⁴. Cette parole vive jaillit comme le souligne bien souvent l'isotopie du bruit, chez F. Maynard

Le bruit de mes écrits va remplir l'Univers,
Séguier, ton seul mérite en sera la matière
[...]

²⁰ D'autres formes poétiques demeurent adaptées à la musique et au chant : le rondeau qui conserve une musicalité que lui confère son refrain, la ballade dans la reprise d'un même vers à la fin des strophes qui la compose.

²¹ Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique français où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, [1605], Paris, éd. Garnier frères, 1885, vers 643-644, p. 40.

²² Nous renvoyons à l'*Académie de l'art poétique* de Deimier. Il impose, au nom de la réussite du poète, de soumettre l'*elocutio* aux idées claires et distinctes.

²³ Vion Dalibray, *Observations sur le Sonnet*, 1653, Paris, éd. Sommaville, p. 17.

²⁴ Le sonnet et la voix du *je* dans les sonnets de François Maynard, entre autres, sont envisagés comme chant ou mélodie qu'il faut entendre.

Quoi qu'il puisse arriver, les échos de mes bois
N'apprendront plus de moi qu'à parler de ta gloire²⁵.

de la parole chez E. Pasquier

Pour n'avoir plus de reste que ma voix
Je chante à tous mes anciens exploits²⁶

ou chez Théophile de Viau,

Philis se rit d'un mal qu'elle me voit celer,
Et me juge un enfant qui ne saurait rien faire
Puisque comme un enfant je ne saurais parler²⁷.

voire du chant chez Saint-Amant,

Apprêtons-nous, ma lyre, en ce beau point natal ;
Il est temps que d'un son glorieux et fatal
Nous élevions au ciel l'objet de notre joie²⁸.

et chez P. de Malleville,

Je voudrais ton renom jusqu'aux Astres pousser,
Et donner par mes chants quelque lustre à ta gloire²⁹.

Chanter est une opération qui consiste à établir un contact ; de là, cette permanence dans bon nombre de sonnets du recours à la fonction phatique du discours. Le locuteur ne cesse de souligner que son rôle consiste à dire et à déclamer les vertus d'un objet portées par une voix.

Acte physique, le chant du sonnet énonce aussi les conditions de sa constitution en même temps que son objet. Ainsi, il prend forme à travers un champ sémantique de l'organique — langue, voix, gorge, bouche — pour suggérer sa nature fonctionnelle élémentaire chez F. Maynard,

Séguier, je porte envie au bonheur des oreilles
Dont à chaque moment tu peux être écouté³⁰.

²⁵ François Maynard, *Œuvres*, [1626], *A Monseigneur Le Chancelier*, Paris, Garnier, 1927, p. 37, vers 1-2, 7-8.

²⁶ Etienne Pasquier, *La jeunesse*, [1610], sonnet XV, vers 12-13, in J. Roubaud, *Soleil du soleil*, Alençon, « P.O.L. », 1990, p. 340.

²⁷ Théophile de Viau, *Poésies* [1621], sonnet LVI, Rome, éd. G. Saba, Honoré Champion, 1999, vers 12-14, p. 163.

²⁸ Saint-Amant, *Œuvres complètes* [1629], éd. P. Jannet, Paris, 1855, *Sur la naissance de P.D.P.*, pp. 98-99, vers 9-11.

²⁹ Pierre de Malleville, *Poésies*, 1649, Paris, chez A. Courbé, *Pour les Œuvres de Monsieur de Malleville*, p. 3, vers 10-11.

³⁰ François Maynard, *Œuvres*, [1626], Paris, Garnier, 1927, *A Monseigneur Le Chancelier*, p. 18, vers 1-2.

À l'autre extrémité de la chaîne de communication, l'auditeur se doit d'entendre, d'écouter ; en bref de prêter l'oreille au son qui cherche à l'atteindre comme c'est le cas dans certains poèmes de F. Maynard,

Séguier, je dois aimer les vers que j'ai chantés.
Leur nombreuse cadence a touché tes oreilles.
Ils t'ont parlé de moi. Tu les as écoutés³¹.
Et mes vers rempliraient du bruit de ta vertu,
L'oreille des polis, et celle des barbares³².
Prêtes-nous quelquefois ton cœur et tes oreilles³³.
Le langage lui plaît et semble qu'à l'ennui
La douceur et les traits chatouillent ses oreilles³⁴.

de Saint-Amant

Tu sens à mes discours un tel goût en l'oreille
Que tu me veux aimer d'une ardeur n'ompareille
Où désormais ta foi sera de diamant³⁵.

Ainsi, le chant ne peut être légitimé sans une attention qui le valide. Et toute la stratégie du sonnet encomiastique³⁶ consiste à tirer l'oreille pour charmer en tentant de recréer notamment une dynamique rythmique propre au chant.

Elle tient, parfois, au choix d'un mètre bref qui impose de multiples débordements syntaxiques comme c'est le cas dans ce sonnet de Marc Papillon de Lasprise :

La gentille bergerette
Gardant le bellant troupeau,
Pirouettant son fuseau
Dit la gaye chansonnette.
Le pelerin se delecte
Peinant en son vue nouveau :
Le forçaire rit sur l'eau
Atteint de douleur sujete.
Le capitaine resouls
S'esjouit souffrant des coups ;
Et moy de mesme le frere
Du cocher ambitieux,

³¹ F. Maynard, *Œuvres*, [1626], Paris, Garnier, 1927, *A Monseigneur Le Chancelier*, p. 20, vers 5-7.

³² F. Maynard, *Œuvres*, [1626], Paris, Garnier, 1927, *A Monsieur Taleman, pour le remercier d'une petite bibliothèque dont il avait régalé l'Auteur*, p. 23, vers 7-8.

³³ F. Maynard, *Œuvres*, [1626], Paris, Garnier 1927, *A Monseigneur Le Cardinal Mazarin*, p. 49, vers 9.

³⁴ F. Maynard, *Poésies*, éd. A. Courbé, Paris, 1649, sonnet XI, p. 14.

³⁵ Saint-Amant, *Œuvres complètes*, [1629], Paris, éd. P. Jannet, 1855, « Me voyant plus frisé qu'un gros comte allemand », p. 183, vers 6-8.

³⁶ Sur six sonnets de Vincent Voiture, par exemple, quatre instituent la figure d'une destinataire idéal, une auditrice féminine au cœur du pacte d'écriture galant.

Au comble de ma misère
Je chante à ceste heure mieux³⁷.

Ce poème mélodieux, à bien des égards, a la fluidité des odes légères : le choix d'un mètre court — l'heptamètre rare au XVII^e siècle mais d'usage assez courant dans la poésie lyrique courtoise— dénué de césure fixe crée un véritable mouvement que provoque la variabilité du nombre et de la place des accents. La musicalité est, en outre, renforcée par l'isotopie de la chanson qui parcourt le sonnet et par les jeux d'assonances en nasales et d'allitérations en liquides.

Dans d'autres cas, les procédés sont plus ponctuels : *Vers féminins* d'A. Mage de Fiefmelin inscrit sa particularité technique au sein du titre. Les continuités sonores — que permet l'harmonie des e muets — et graphiques entre les rimes ne sont pas sans rappeler la métaphore filée de la fluidité qui parcourt le poème. C'est ainsi que la vie sur terre est envisagée par le poète comme la traversée d'une mer agitée qui emporte tout avec elle dans sa progressive coulée :

Si dans ceste eau des Rages tempestée
L'homme voguant, jeune ne fait naufrage,
De la vieillesse à temps l'atteinct l'orage
Qui fend la nef de son ame agitée.
Lors l'œil ternit, et la chaisne argentée,
Se desfaisant eschape au cours de l'aage :
L'aiguiere d'or se rompt au long usage :
La Cruche casse à la fontaine heurtée.
La Rouë rompt tombant sur la citerne,
L'amas poudreux tourne en terre : et l'Averne
A gueule bée abysme l'ame en somme.
Hé ! qui cognoit si l'esprit de la beste
S'enfuit sous terre, au ciel l'ame de l'homme ?
Chetif et vain qui au monde s'arreste !³⁸

C'est enfin par prélèvement rhétorique au registre lyrique que certains sonnets gagnent en musicalité. Marc de Papillon de Lasphrise emprunte à Marot le procédé de la rime annexée³⁹ qu'il généralise à l'ensemble du mot dans le sonnet :

S'esbahit-on de ma gentille humeur,
Humeur qui est maintient à la danse,
Danse où l'on void la gaye esjouyssance,
Esjouyssance ou se baigne mon cœur ?
Cœur admiré de ma dame aime-honneur,
Honneur que j'ay par ma brave defence,
Defence esclair de la belle vaillance,
Vaillance object, que Mars receut faveur :
Faveur de Cypre, agreable deesse,

³⁷ Marc de Papillon de Lasphrise, *Les premieres œuvres poetiques, Sonnet en vers lyrique*, in J. Roubaud, *Soleil du soleil*, Alençon, P.O.L., 1990, p. 258.

³⁸ André Mage de Fiefmelin, *L'Homme naturel. 2^e Essay du spirituel*, in J. Roubaud, *Soleil du soleil*, Alençon, P.O.L., 1990, p. 281.

³⁹ On la rencontre, en effet, dans deux chansons, la première et la troisième, de *L'Adolescence clémentine*.

Deesse amour, support de ma jeunesse,
Jeunesse aimée en despit des jaloux.
Jaloux maudicts, ayez donques la rage,
La rage habite en vostre sot mesnage,
Mesnage tel que brebis entre loups⁴⁰.

Les effets de reprise d'un vers à l'autre donnent au poème un effet lancinant presque entêtant à la manière d'un refrain qui scande les étapes heureuses de la vie qu'évoque le poète. La permanence de l'amour, véritable effet de ronde entre début et fin de vie, rappelle la spirale sonore que laissent entendre les mots en rimes annexées.

Ainsi, les procédés cités, utilisés tout ou partie, permettent au sonnet de s'assouplir et de retrouver de son essence originelle : un son capable de s'élever en véritable chanson.

Initialement chanté et accompagné, le sonnet ne désigne plus au XVIIIe siècle qu'une pièce de quatorze vers aux nombreuses contraintes formelles. Même s'il figure encore au plus haut dans la hiérarchie des genres lyriques, son excès de formalisme, que les traités théoriques⁴¹ ne manquent pas de souligner, le fige en un exercice dialectique alors que d'autres formes poétiques plus souples et plus longues⁴² sont encore mises en musique. Quelques tentatives, ponctuelles et parfois isolées, lui permettent de faire résonner le son.

Le destin du sonnet au XVIIIe siècle ne doit pas, toutefois, masquer l'extraordinaire essor que connut sous le règne de Louis XIV la poésie mise en musique : poètes et musiciens furent, en effet, nombreux à tenter de faire émerger une poésie lyrique à travers de grandes formes – ballets de Benserade, opéras de Quinault ou encore de Lully - aptes à célébrer la grandeur royale.

C'est ainsi que l'Académie royale de musique, établie au début de 1672, s'impose comme un modèle original, intrinsèquement liée à la création de la tragédie en musique et de l'opéra français. L'invention d'un genre nouveau – une action dramatique permettant de faire résonner toutes les formes poétiques en langue française avec symphonies et danses - y est clairement revendiquée. Elle révèle un nouveau triomphe de l'alliance du verbe, de la musique, du chant et de la danse.

Enfin, si le sonnet décline progressivement au XVIIIe siècle, il renaît au XIXe siècle comme forme lyrique, « symphonique⁴³ » chez Baudelaire, « espace sonore⁴⁴ » renouvelé chez Leconte de Lisle, entre autres.

⁴⁰ M. Papillon de Lasphrise, *Les premières œuvres poétiques, Sonnet LIX*, in J. Roubaud, *Soleil du soleil*, Alençon, P.O.L., 1990, pp. 260-261.

⁴¹ On pense, entre autres, à *L'art de la poésie française et latine avec une idée de la musique, sous une nouvelle méthode du Sieur de Lacroix* en 1644, aux *Observations sur le sonnet* de Vion Dalibray en 1653 ou encore au *Discours sur le sonnet* de Colletet en 1658.

⁴² Elle recouvre une palette de genres très étendue : airs sérieux, airs à boire, chansons, chansonnettes, brunettes, tragédies mises en musique, entre autres.

⁴³ André Gendre, *Evolution du sonnet français*, P.U.F., 1996, p. 175.

Gendre André, *Evolution du sonnet français*, Paris, P.U.F., 1996

Genétiot Alain, « *Otium literatum* et poésie mondaine en France de 1625 à 1655 », in *Le Loisir lettré à l'âge classique*, Genève, essais réunis par M. Fumaroli, P.-J. Salazar et E. Bury, Droz, « Travaux du Grand siècle », 1996

Genétiot Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, « Lumière classique », 1997

Genétiot Alain, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, Paris, P.U.F., 2007

Goulet Anne-Marie, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle : Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694)*, Paris, Champion, 2004

Laumonier Paul, *Ronsard, poète lyrique : étude historique et littéraire*, Paris, éd. Slatkine, 1932

Rieger Dietmar, « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du moyen âge », in « *Contez me tout* ». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, « La République des Lettres 28 », éd. Peeters Publishers, 2006

Rigolot François, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, A. Colin, 1984

Le Prince et la musique, les passions musicales de Louis XIV, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2009

Dominique Chaigne est professeur agrégé dans l'enseignement secondaire. Il est titulaire d'un doctorat de langue et littérature françaises. Membre du C.R.A.I.R.A.C de l'Université de Provence à Aix-en-Provence, il poursuit ses recherches sur la poésie au XVIIe siècle. Il a écrit de nombreux articles sur le sonnet et sur le rondeau, notamment.

⁴⁴ André Gendre, *Evolution du sonnet français*, P.U.F., 1996, p. 244.