

# Corbière, sonnettiste « irrégulier<sup>1</sup> »

Steve MURPHY

## 1. Sur l'idée de l'« irrégularité »

Selon Yann Mortelette, dans un corpus de 31 sonnets « seuls les deux premiers sonnets des *Amours jaunes*, “Paris” [I] et “Paris” [II], sont réguliers : tous les autres sont des sonnets libertins comportant des irrégularités plus ou moins fortes<sup>2</sup> ». Le schéma « régulier » invoqué, abba abba ccd eed, est celui dit « marotique » ou « italien », l'autre formule de référence étant le sonnet « Peletier » ou « français » abba abba ccd ede. Tandis que le sonnet le plus surprenant de Corbière l'inscrit dans une petite tradition hétérodoxe, bien d'autres sonnets offrent des audaces rares dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle avant *Les Fleurs du Mal* mais qui prolifèrent depuis 1857.

La distinction régulier / irrégulier simplifie l'abord (et l'étiquetage) des sonnets : chaque texte serait soit régulier, soit irrégulier et après la définition rapide du sonnet « régulier » on n'aurait qu'à spécifier d'éventuels écarts. Selon le *Petit Traité de poésie française* de Banville, seul le modèle abba abba ccd ede est régulier, écartant même le schéma marotique des deux sonnets de Corbière jugés réguliers par Y. Mortelette... La régularité est ainsi une notion flottante (il n'y avait pas consensus quant à l'extension du terme en 1874) sinon aléatoire<sup>3</sup>. C'est ce genre de traité que présuppose « I sonnet<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Merci à Benoît de Cornulier et Georges Kliebenstein de leurs suggestions critiques.

<sup>2</sup> « Tristan Corbière », in *Agrégation de Lettres 2020*, éd. J.-M. Gouvard, Paris, Ellipses, 2019, p. 103.

<sup>3</sup> Les *Odes funambulesques* (1857) apparaissent toujours au début des années 1870 comme l'un des recueils les plus décapants du point de vue de la versification mais son traité étant initialement destiné à des lycéennes, il ne faut pas le considérer comme l'expression de son idée intime de la versification (voir J. Bienvenu, « Ce qu'on dit aux poètes à propos de rimes », in *Vies et poétiques de Rimbaud, Parade sauvage*, 2005, p. 247-272).

<sup>4</sup> Le poème fut composé bien avant la publication du *Petit Traité* mais la version des *Amours*

L'antithèse sommaire traditionnelle conduirait à édicter l'irrégularité d'une grande proportion des sonnets du XIX<sup>e</sup> siècle (ou du XVI<sup>e</sup>), utilisant un terme contondant alors qu'il faudrait se munir d'un scalpel. Dans les *Premières Poésies* et *Poésies nouvelles* de Musset, l'un des premiers grands sonnettistes français du XIX<sup>e</sup>, on constate que les formules varient sans cesse. Il reprend une seule fois un schéma rimique mais en changeant de mètre : en cantonnant le non-irrégulier aux deux modèles canoniques, ses sonnets sont massivement irréguliers à partir de 1830, comme le sont d'innombrables recueils truffés de sonnets, dont *Les Fleurs du Mal*. Ce n'est pas chez Musset de l'« iconoclastie » mais le choix programmatique de la variation, la vivacité de la forme tenant à sa polychromie.

Il en va de même pour Corbière. Dire qu'il opère une déconstruction, sinon une démolition du sonnet, méconnaît l'éloge du sonnet qu'implique son recueil par le fait même de créer des sonnets originaux. L'exemple le plus désarçonnant, « Le Crapaud », ne s'appuie pas moins sur des précédents et n'implique aucun rejet du sonnet (pourquoi en publier 31 si c'est juste pour en dire la vacuité ?), ni *a fortiori* la dénonciation de la poésie lyrique dans son ensemble. C'est ainsi que le fait de parodier Musset ou Baudelaire est communément interprété, à tort, comme la preuve univoque d'une antipathie littéraire et existentielle. Pour le sonnet comme pour d'autres aspects de sa versification, Corbière hérite des deux.

Quoique qualifié de « forme fixe », le sonnet a toujours été notoirement malléable et ce dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Corbière poursuit un mouvement général d'expérimentation que les romantiques – Sainte-Beuve, Nerval et Musset surtout – avaient relancé à la fin des années 1820 en remettant en évidence la poésie du XVI<sup>e</sup> (pour ce qui concerne les deux premiers) et en composant eux-mêmes des sonnets. La plupart des poètes aspiraient à acquérir une place dans l'histoire de la poésie mais aussi dans celle du sonnet, si bien que tous les poètes les plus audacieux des années 1850-1880 en écriront,

---

*jaunes* a pu en tenir compte (voir *infra*).

Baudelaire, Banville, Mallarmé, Verlaine, Cros, Rimbaud, Nouveau. Ils ne cesseront d'apporter leurs propres innovations, sans souhaiter détruire la « forme fixe » elle-même (à l'exception éventuelle de Rimbaud à partir de 1872). Corbière désire à son tour s'inscrire dans le Panthéon des grands sonnettes.

Qualifier d'« irrégulier » à la fois un sonnet dont les quatrains comportent des rimes croisées et un sonnet renversé revient à mettre sur un pied d'égalité un délit de stationnement et un accident de voiture en état d'ivresse, catégorie où beaucoup de lecteurs auraient logé « Le Crapaud ». Un barème des délits aide à évaluer les forces de frappe relatives des écarts face aux deux modèles prototypiques. Commençons par les schémas les moins pendables :

1° l'hétérométrie est moins courante que l'isométrie (quoique certaines formes d'hétérométrie puissent s'avérer assez « perverses ») ;

2° le recours au vers courts est moins fréquent que l'emploi d'alexandrins ou de décasyllabes 4-6 mais les sonnets en octosyllabes sont très nombreux (et comme nous le rappelle Benoît de Cornulier, « Plus Mars que Mars de la Thrace » de Malherbe « n'est pas moins parfaitement sonnet pour être en 7 v[oyelles] ») ;

3° les sonnets en 5-5 sont bien moins nombreux historiquement que les sonnets en 6-6 ou en 4-6 ;

4° les sonnets avec deux rimes dans le sizain sont moins fréquents que ceux qui en comportent trois mais pour à nouveau citer B. de Cornulier, « la catégorisation par le nombre de rimes fait peu de sens (aveuglément comptable) » ;

5° les sonnets avec des quatrains à rimes embrassées dans les quatrains sont plus fréquents que ceux comportant des rimes croisées ou un mélange des deux.

Rien de tout cela n'étonnait le lecteur habitué à la variété dans la facture des sonnets depuis Musset (sans même parler de la Pléiade), tant la « fixité » de la forme était relative, d'où son emploi massif chez des poètes affectionnant la subversion des contraintes.

Mais il existe, en se limitant aux *Amours jaunes*, des sonnets plus frappants :

1° ceux comportant des rimes plates dans les quatrains (on en trouve chez Musset) ;

2° ceux qui ne respectent pas la « règle de la quadruple rime » dans les quatrains (tradition exigeant 4 mots pour les couleurs a et b) ;

3° ceux qui ne respectent pas l'alternance en genre intrastrophique et interstrophique ;

4° les sonnets renversés (TTQQ).

Toutes ces catégories apparaissent dans *Les Amours jaunes* avec, comme unique mais mémorable représentant de la dernière, « Le Crapaud ».

En soi, l'emploi de rimes plates n'entraînait aucune connotation défavorable. Il n'en allait pas de même pour les quatrains à rimes plates, ce type de strophe étant jugé assez primaire<sup>5</sup>, juste approprié pour des poèmes-chansons, indissociable d'une forme précisément de *platitude*. Comme Baudelaire, Banville ou Verlaine, comme Musset, Nerval ou Desbordes-Valmore avant eux, Corbière s'intéresse aux qualités de la chanson, quitte à utiliser des formes déconsidérées par la poésie de tradition plus « littéraire ». Avec *Les Fleurs du Mal*, ce type de quatrain semble avoir pris de l'ampleur. Son emploi dans le sonnet risquait de paraître paradoxal et Baudelaire espérait surprendre ainsi bon nombre de ses lecteurs cultivés.

Le non-respect de la « règle de la quadruple rime » dans *Les Fleurs du Mal* a été critiqué par Gautier<sup>6</sup> comme par Banville<sup>7</sup>, ce

---

<sup>5</sup> D'où la définition très restreinte de la « strophe » formulée par M. Grammont : « deux rimes plates consécutives, c'est-à-dire quatre vers dont les deux premiers sont sur une rime et les deux derniers sur une autre, détruisent le système et par conséquent la strophe. » « On doit mettre à part le cas où chacune des deux rimes est répétée trois fois (ou davantage), le troisième vers étant isolé des deux autres ; ce ne sont plus alors de vraies rimes plates, et la strophe subsiste. » (1905).

<sup>6</sup> Voir Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 108. En 1868, Gautier critique aussi les sonnets *trop* complexes, « qu'il faut dédaigner comme des difficultés laborieusement puérides et les casse-tête chinois

qui est d'autant plus frappant que l'un et l'autre étaient de grands admirateurs de Baudelaire. Pourquoi à ce point distendre la tension rimique d'une forme fixe dont la difficulté de fabrication tenait à la difficulté pour trouver deux séries de quatre mots qui riment ? Baudelaire remettait ainsi à l'ordre du jour un type de sonnet pratiqué notamment dans la poésie satirique du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, genre de poésie qui mettait la barre de la difficulté de facture moins haut et qui pouvait inciter, comme la poésie burlesque, à faire de la mauvaise ou du moins très désinvolte versification exprès (comme Scarron dans son *Virgile travesti* ou Musset dans « Mardoche » et « Namouna », sans parler des innombrables parodies théâtrales versifiées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle). Dans le premier *Parnasse contemporain* (1866), il suffit de repérer les sonnets « libertins » (qui prennent des libertés...) de ce type pour dépister les amateurs des *Fleurs du Mal* et c'est pour cette raison que dans ses sonnets de 1870, Rimbaud ne respecte jamais la règle en question<sup>9</sup>.

On trouve d'assez nombreux sonnets sans la « quadruple rime » : « Paris » [VII], « Le Crapaud », « Duel aux camélias », « Déclin », « Bonsoir », « Toit », « Litanie », « Heures », un sonnet dans « Grand Opéra », « À une demoiselle », « Soneto a Napoli » et « Sonnet posthume ». Soit 14 sonnets sur 31, presque la moitié, en comptant aussi deux cas atypiques, « Fleur d'art » (abab cbcb) et « Paysage mauvais » (abab cbcb). Il ne faut pas se limiter aux quatrains pour comprendre la logique, déviante mais compensatoire, des schémas adoptés dans ces poèmes : abab cbcb ada eed et abab cbcb aad eed respectivement. Autrement dit, la règle de la quadruple rime y est quand même respectée mais de manières déviantes (mais on trouve aussi d'autres cas d'échos dans les tercets aux rimes des

---

de la poésie », dont les sonnets « retournés », pensant sûrement à « Bien loin d'ici » et à « L'Avertisseur » de Baudelaire.

<sup>7</sup> Banville trouve paradoxal le sonnet irrégulier « Le Rebelle » « pour affirmer la divine beauté de la Règle ? », alors que Baudelaire entend révoquer en doute cette Règle (*Petit Traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 174-175).

<sup>8</sup> Comme l'a montré G. Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.

<sup>9</sup> M. Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, Corti, 2002.

quatrains). Le lecteur pense d'abord que le schéma risque d'être abba... puis, selon une série d'autres calculs de probabilité, abab abab..., ensuite abab cbc..., enfin abab cbc d..., le poète le soumettant à une série de pièges. Dans les deux poèmes, Corbière développe une poétique du contre-pied, la comparaison entre « Fleurs d'art » et « Paysage mauvais » confirmant que rien ici ne relève de l'inadvertance. En conférant au lecteur l'âpre conscience des artifices et des habitudes inhérents à la fabrication de sonnets, Corbière tend à le déniaiser, stratégie présidant à l'ensemble des procédures de versification les plus défamiliarisantes du recueil.

En 1874, les quatrains à rimes plates et les sonnets à six ou sept rimes ont fait leur chemin, si bien que la présence de ce schéma n'est plus une preuve de l'impact direct de Baudelaire. Pour autant, l'abondance des exemples dans *Les Amours jaunes* participe d'un faisceau de convergences indiquant que tel est bien l'un des modèles principaux du recueil.

## 2. « I sonnet »

Selon Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « l'atroce » des Amours jaunes réside moins dans les thèmes et motifs que

dans les dispositifs formels que Corbière s'ingénie à détourner parodiquement, y compris lorsqu'il les emprunte à son grand modèle, Baudelaire. À commencer par le sonnet qu'il renverse littéralement. Dans un poème célèbre, « Le Crapaud », les deux tercets sont suivis des deux quatrains, lisibles d'ailleurs de haut en bas et de bas en haut ; dans « Sonnet avec la manière de s'en servir », il se moque de la mécanique trop bien huilée de cette forme trop fixe.

Ce serait là l'un des indices d'« un sabotage de la parole lyrique dans sa pertinence<sup>10</sup> ». On se penchera plus loin sur « Le Crapaud » mais si Corbière critique quelque chose dans « I Sonnet avec la

---

<sup>10</sup> *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 205-206.

manière de s'en servir », c'est sans doute moins la « mécanique trop bien huilée » du sonnet en tant que telle que des productions de poètes qui s'en tiennent à une fabrication machinale, routinière. En voici la première version qui figure dans ce qu'on appelle l'Album Louis Noir ou *ffocsoR* selon l'indication en miroir de Corbière (Roscoff), dans la transcription diplomatique de Benoît Houzé<sup>11</sup> :

### Sonnet

Je vais faire un sonnet ; des vers en uniforme,  
Emboitant bien le pas, par quatre, en peloton,  
Sur du papier réglé, pour conserver la forme  
Je sais ranger les vers et les soldats de plomb.

Je sais faire un sonnet ; jadis, sans que je dorme,  
J'ai mis des dominos en file, tout au long.  
J'ai suivi mainte allée épinglée où chaque orme  
rêvait être de zinc et posait en jalon.

Je vais faire un sonnet ; Et toi, viens à mon aide,  
Que ton compas m'inspire, O Muse d'Archimède,  
Car l'âme d'un sonnet c'est une addition.

1 2 3 4, et puis 4 : 8 – je procède  
Ensuite 3 par 3 –. tenons Pégase raide :  
O lyre [,!] O délire [,!] Oh ! – assez ! attention<sup>12</sup> !

La version des *Amours jaunes* est très différente. Le « papier réglé, pour conserver la forme » du v. 3 de *ffocsoR* devient un élément paratextuel, s'ajoutant au sous-titre « Avec la manière de s'en servir » et créant un alexandrin virtuel connecté aux 14 vers par un deux-points : « *Réglons notre papier [+]* et formons bien nos

---

<sup>11</sup> Dans le cahier critique accompagnant l'album *ffocsoR*, éd. B. Houzé, Paris, Françoise Livinec, 2013, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36. Dans le dernier vers, le manuscrit en question comporte des « virgules d'exclamation » (B. Houzé), c'est-à-dire des points d'exclamation avec une virgule à la place du point, signe de ponctuation idiolectal servant à noter l'ironie et non le remplacement à deux reprises d'un signe de ponctuation par un autre.

*lettres* : ». Ce n'est pas un simple « truc » de versificateur que Corbière désigne<sup>13</sup> dans cette version pédagogique des badinages de manuels de versification à l'ancienne. Depuis les années 1850 surtout (bien avant le lancement du *Parnasse contemporain*), on s'efforce de réagir au déclin de la poésie lyrique par un serrement des boulons de la facture. Corbière peut ainsi viser simultanément la manière dont collèges et lycées inhibent (stérilisent ?) le plaisir poétique et l'entreprise didactique de Banville dans son *Petit Traité* avec ses tendances prescriptivo-proscriptives.

Corbière ne s'en prend sûrement pas à Banville en tant que tel : avec Baudelaire et très probablement Verlaine (voire Musset), Banville fait partie des poètes qui ont le plus nourri sa poétique. Il est douteux qu'il pense s'attaquer spécifiquement, comme on le dit souvent, au « mouvement » parnassien : Banville et Gautier pouvaient tout aussi bien être considérés comme les derniers survivants du grand Romantisme et pour Corbière, qui meurt avant le troisième volume du *Parnasse contemporain*, le Parnasse inclut Baudelaire, Verlaine, voire, s'il les a repérés, Mallarmé et Cros. Corbière se moque caustiquement des adeptes de l'Inspiration et de la prétendue spontanéité de création dont se targuent certains des grands poètes romantiques, en particulier lorsque cela se pratique de manière sentimentale, le « dolorisme » étant une cible de prédilection des poètes des années 1850-1880 (Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud...). Tout en prolongeant la mise en boîte de ces revendications d'innocence et de naïveté poétiques, dans le droit fil de Poe et de Baudelaire, Corbière tourne en ridicule toute poétique qui fétichise la facture au point de confondre poésie et versification, poète et versificateur. Cette double critique ne gagne pas forcément à être posée dans les termes d'un débat entre « Parnasse » et

---

<sup>13</sup> B. Houzé rappelle le témoignage de L. Tiercelin : « Hérédia [*sic*] me faisait écrire mes sonnets sur du papier quadrillé ; et il m'assurait qu'à deux ou trois vers de distance, le même son ne devait pas se retrouver dans des cases correspondantes » (cité par B. Houzé dans le cahier critique cité, p. 36). Y. Mortelette rappelle que selon F. Plessis, Heredia a connu Corbière (« Corbière, Hugo et les poètes du Parnasse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 118<sup>e</sup> année, n° 1, mars 2018, p. 74-77).

« Romantisme » comme si, pour Corbière, ces deux notions pouvaient avoir un sens réel à un moment où Baudelaire, Banville, Gautier pouvaient être considérés comme des romantiques *et* des parnassiens, où la plupart de ces derniers n'étaient ni « impassibles », ni d'une versification « impeccable » dans un sens néo-classique et où même l'idée d'une préférence définitoire pour l'antiquité était tout sauf une réalité, François Coppée, auteur des très sentimentaux *Poèmes modernes*, étant l'une des figures centrales du Parnasse. L'affaire pouvait se poser moins en termes d'étiquettes commodes mais floues de l'Histoire littéraire (à l'intérieur de la nébuleuse romantique, la poésie lyrique de Nerval n'est pas celle de Hugo ; au sein de la nébuleuse parnassienne, la poésie de Coppée est très différente de celle de Leconte de Lisle...) qu'en termes de questionnements pérennes touchant les proportions respectives de l'Inspiration et de la Facture dans la création de poèmes de qualité. Sur ce chapitre, les Musset et Hugo n'étaient pas dupes de leurs propres mythologies.

Il s'agissait en même temps de prendre place, triangulairement, dans le débat opposant les positions archaïsantes d'un Leconte de Lisle qui privilégie l'antiquité (gréco-romaine, scandinave, indienne, etc.) et la plate célébration des inventions de la modernité d'un Maxime Du Camp. Les parangons de ces deux positions étaient les *Poèmes antiques* du premier (1852) et *Les Chants modernes* du second, où figurent le télégraphe, les trains et le chloroforme, inventions qui modifient la nature même de la communication (la concision syntaxiquement brutale des télégrammes...), l'idée qu'on se fait du voyage, de la vitesse et du paysage et l'idée de la souffrance<sup>14</sup> ; la poésie ducampienne serait-elle à considérer sous l'angle d'une anesthésie et non d'une esthétique, n'apportant au lecteur que des « vertus dormitives » ? On comprend l'ironie de Baudelaire, dédiant « Le Voyage » à Du Camp en souvenir des chroniques de voyage de cet auteur mais aussi du livre de poèmes

---

<sup>14</sup> Voir B. Dufau, « La Modernité qui déchant. Railway, chloroforme et télégraphe dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 2, 2019, p. 149-174.

publié chez Michel Lévy frères en 1855, exemplaire dans son incarnation d'une théorie du progrès bourgeoise, mercantile et productiviste, aux antipodes des valeurs des *Fleurs du Mal*.

L'hémistiche « Sonnet – c'est un sonnet – » est emprunté à la scène du *Misanthrope* où Oronte lit et tente de légitimer son sonnet ridicule<sup>15</sup>. En s'inscrivant dans la filiation de Molière, Corbière situe l'énonciateur de son sonnet dans cette logique, en tant qu'avatar pédagogique et scientifique du pédant comique. On a pu en inférer que comme Molière, Corbière trouve le sonnet mondain, qu'il le juge trop figé. Telle est bien la position de Hugo, détracteur du sonnet qu'il a parfois pratiqué de façon brillamment humoristique. Ce que critique Corbière, ce n'est pas le sonnet mais la réduction de l'art et de la science à une banale opération arithmétique<sup>16</sup>, que le v. 12 rend si délicate<sup>17</sup>, déjouant la logique en principe élémentaire « enseignée ».

E. Aragon et C. Bonnin rappellent justement que « le sonnet était en vogue chez les Précieux autant que chez les Parnassiens. » mais le sonnet n'aide pas à désigner quelque ligne de démarcation entre les Romantiques et les Parnassiens, tant la forme était d'un emploi généralisé, y compris chez les adversaires du *Parnasse contemporain* et chez tous les poètes les plus radicaux de l'époque.

### 3. « Le Crapaud »

Revenons donc au « Crapaud » qui, par ses coassements, explore les possibilités du sonnet comique, dans la lignée de Banville et des *Poèmes humoristiques* de Joséphin Soulayr<sup>18</sup>. C'est en partant d'une

---

<sup>15</sup> Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 79.

<sup>16</sup> Corbière se réfère sûrement aux formulations arithméticomorphes du Chant II de l'*Art poétique* de Boileau, comme l'a montré Y. Mortelette (« Tristan Corbière », art. cit., p. 107).

<sup>17</sup> M. Aquien et J.-P. Honoré ont bien commenté les difficultés de calcul syllabiques dans le sonnet, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1997, p. 106. Comme nous le souffle G. Kliebenstein, « un poème est fait "avec des mots" (comme l'a rappelé Mallarmé à Degas), non avec des chiffres (arabes) ».

<sup>18</sup> Publié la première fois à Lyon en 1858, le volume a été réédité chez Lemerre en 1872, avec le contenu de plaquettes antérieures dont certaines remontent à la fin des années 1840 (voir

conception comme celle de Sainte-Beuve, faisant de l'idée dans un sonnet une « goutte d'essence » conservée « dans une larme de cristal<sup>19</sup> », que l'on envisage souvent la ligne des pointillés isolant le v. 14 du « Crapaud », interprétée comme une cassure intrastrophique. Le phénomène se relie avec la question des procédés clausulaires du recueil et pose aussi celle du degré d'autonomie syntaxique des strophes des sonnets :

1° Corbière affectionne les tirets en attaque de l'ultime vers de ses poèmes (avec parfois un autre tiret ou des points de suspension en fin de vers). Dans « Paris » [V] l'attaque du dernier vers présente même des points de suspension, ce qui est plus inhabituel<sup>20</sup>. Corbière affectionne les techniques de séparation permettant de dramatiser ses fins de partie poétiques, séparant parfois les deux derniers vers ou parfois un quatrain, grâce à un blanc séparant les deux derniers vers<sup>21</sup>, par une ligne de pointillés<sup>22</sup> ou par un saut de ligne coupant le dernier vers en deux<sup>23</sup>, effets souvent renforcés par un tiret en début de vers (ou de segment de vers) terminal.

« Le Crapaud » n'est pas le seul sonnet à comporter ces pointillés avant le v. 14, la même technique étant utilisée dans la deuxième scène de « Grand Opéra » et dans le cadre hétérométrique complexe

---

aussi l'édition critique suivante : J. Souly, *Sonnets humoristiques*, éd. A. Schellino, Paris, Société des textes français modernes, 2018).

<sup>19</sup> Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. J.-P. Bertrand et A. Glinoyer, Bartillat, 2004, p. 208.

<sup>20</sup> D'autres poèmes offrent cette ponctuation initiale mais pas en situation de clause.

<sup>21</sup> « Le Poète et la Cigale », « Un riche en Bretagne », « Male-Fleurlette ». Dans le dernier cas, l'effet est d'autant plus frappant que le « rondel » s'écarte du format strophique 4 + 3 + 5 de la plupart de ces « Rondels pour après » en ajoutant un 13<sup>e</sup> vers inattendu – avec tout le poids inquiétant du chiffre 13 ? L'effet clausulaire est en tout cas distinct de ceux utilisés (avec des pointillés, voir la note suivante) pour des sonnets, où le nombre global de vers reste invariable.

<sup>22</sup> « Le Crapaud », « La Femme », « Toit », « Vénerie », « Grand Opéra » (I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> Actes), « À la douce amie », « Frère et sœur jumeaux », « Vésuves et C<sup>ie</sup> ».

<sup>23</sup> « Bonne fortune et fortune » (2<sup>e</sup> segment 5 syll.), « Pauvre garçon » (2<sup>e</sup> segment 4 syll.), « À l'Etna » (2<sup>e</sup> segment 10 syll.), « Matelots » (2<sup>e</sup> segment 5 syll.), « Le Bossu Bitor » (2<sup>e</sup> segment 10 s. syll.), « Cap'taine Ledoux » (2<sup>e</sup> segment 5 syll.). On ajoutera par exemple « Déjeuner de soleil » où la séparation se fait après les 5 premières syllabes de l'avant-dernier vers.

du « Toit ». « Le Crapaud » se tapit d'ailleurs entre « La Pipe au poète » où ce sont les quatre derniers vers qui sont isolés et « Femme » où seul le dernier vers est séparé.

2° Si l'on peut parler de « fragmentation » interne aux vers, parfois épaulée par de puissants enjambements internes et externes, on est frappé par la grande prévalence de strophes syntaxiquement autonomes dans le corpus de 31 sonnets. Sur les 124 fins de strophes, les 31 fins de sonnets comportent toujours (par définition à cette époque) une ponctuation forte. Sur les 93 fins de strophes restantes, on ne trouve qu'une occurrence sans ponctuation, trois qui présentent une virgule et le même nombre offrant un deux-points. 86 des 93 strophes finissent sur un signe de ponctuation fort ou une combinaison de signes (« . », « ? », « ! », « . – », « ! – », « ?... » ou « !... »).

Il est vrai que les pointillés, surtout dans un sonnet renversé, corsent les effets de surprise générés, comme si « Le Crapaud » était structuré en 33431. Pour autant, ce n'est pas une totale « fragmentation » du sonnet. L'emploi trois fois en deux vers du mot *horreur*<sup>24</sup> (en infraction à l'usage consistant à éviter des répétitions de mots) la séquence anaphorique à variations « Un chant », « ... Un chant : », « – Un crapaud ! – », « ... Il chante. – », produisent du « liant ». Le sonnet subsiste et résiste.

Placé un peu plus loin qu'« I Sonnet » dans la section « Les Amours jaunes », « Le Crapaud » exploite optimalement la malléabilité de la « forme fixe » et s'il a quelque chose de parodique, Banville souligne dans la préface à ses *Odes funambulesques* que la parodie peut être un hommage déguisé, ce que confirme l'exégèse des *Amours jaunes*. L'idée d'un « sabotage de la parole lyrique dans sa pertinence » ne peut se déduire de ce que Corbière fait au sonnet et dans le sonnet.

En fait, Corbière ne parodie pas le sonnet, notamment baudelairien, en le renversant. L'un des sonnets renversés les plus étonnants était « Bien loin d'ici » de Baudelaire, poème publié après

---

<sup>24</sup> En souvenir peut-être d'un passage célèbre de *Macbeth* de Shakespeare ?

la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et qui constitue, en compagnie de « L’Avertisseur » (QTTQ), le point extrême de son expérimentation avec cette forme<sup>25</sup> utilisée aussi, de manière humoristique, par Souлары, et de manière plus sérieuse mais avec un degré d’humour métopoétique par Auguste Brizeux (qui ne pouvait qu’intéresser Corbière en tant que poète par excellence de la Bretagne<sup>26</sup>), sans oublier Verlaine avec une ironie sémantique considérable dans « Résignation » et une provocation accompagnée d’un renversement thématique dans « Sapho ». Verlaine était un poète ostensiblement marqué par *Les Fleurs du Mal*. Il en va de même pour le Corbière du « Crapaud ».

« Le Crapaud » est certes moins ahurissant que « Bien loin d’ici » dont le schéma rimique est décapant : chaque tercet ne comporte qu’une couleur et les deux quatrains doivent être rassemblés en huitain pour restituer une structure rimique complète, un peu comme les tercets construisent un sizain dans un sonnet conventionnel (aaa bbb cdcc dddd). Mais le renversement n’est pas le seul point commun entre « Le Crapaud » et l’esthétique baudelairienne du sonnet.

Un trait absent des sonnets renversés de Brizeux et Souлары comme de ceux à l’époque accessibles de Verlaine, ainsi d’ailleurs que dans « Bien loin d’ici », apparaît dans le fait que le schéma aab ccb deed fggf du « Crapaud » change de couleurs dans le second quatrain, procédé lui aussi baudelairien, la combinaison pouvant faire penser à « L’Avertisseur » (abba ccd eed fggf) ou au poème baudelairo-verlainien « La Louve » (aba aba cddc effe), publié par Henri Cantel en 1869 dans *Amours et priapées*, chez l’éditeur de Baudelaire et des *Amies* de Verlaine, Poulet-Malassis.

« Le Crapaud » était d’une inspiration baudelairienne aussi patente pour un amateur de poésie de l’époque que « Résignation » de Verlaine et « La Louve » de Cantel. Il faut ajouter un autre

---

<sup>25</sup> Ces poèmes furent republiés dans *Le Parnasse contemporain*.

<sup>26</sup> La section « Cycles » de ses *Œuvres complètes* contient huit sonnets renversés et trois poèmes avec le système TQTQ (éd. cit., t. II, p. 409-426).

élément déconcertant. Selon Yann Mortelette, « “Soneto a Napoli” est l’unique sonnet qui ne respecte pas l’alternance des rimes masculines et féminines<sup>27</sup> ». Cette affirmation est juste en se limitant à l’alternance *intra-strophique* mais le traitement par Corbière de l’alternance révèle d’innombrables infractions<sup>28</sup> et 8 autres sonnets ne respectent pas l’alternance en genre *inter-strophique*<sup>29</sup>, dont « Le Crapaud<sup>30</sup> », soit à peu près le quart des 31 sonnets du recueil, à quoi s’ajoute, on l’a vu, « Soneto a Napoli », « sonnet boiteux » (c’est-à-dire dont le dernier vers est plus court que les autres) dont les rimes masculines peuvent être surdéterminées par la tradition italienne du sonnet. Mais même ces traits peuvent se relier à une évolution de l’alternance où Baudelaire joue un rôle capital. C’est surtout Banville qui, avec « Erinna », lance ce qui deviendra la mode des poèmes ne comportant que des rimes d’un genre. Mais c’est sans doute Baudelaire qui, avec « À une mendiante rousse » et « Ciel brouillé », a été le premier à composer des poèmes de ce type. En plus de ses connotations chansonnières, cette absence d’alternance peut en soi apparaître comme un trait de versification archaïsant (pré-classique) et comme une caractéristique de la versification la plus récente (post-classique). La place de Baudelaire dans cette histoire ne fait que conforter l’impression d’un dialogue serré et intime entre « Le Crapaud » et les voix polyphoniques des *Fleurs du Mal*.

---

<sup>27</sup> « Tristan Corbière », in *Agrégation de Lettres 2020*, art. cit., p. 105.

<sup>28</sup> Voir A. Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 181-201.

<sup>29</sup> J.-M. Gouvard, *La Versification française*, PUF, 2<sup>e</sup> éd., 2015, p. 279.

<sup>30</sup> Les autres étant « Paris » [II et IV], « Fleur d’art », « Chapelet », « Heures », « Grand Opéra » Acte II, « Sonnet posthume ». Dans « Le Crapaud », le dernier mot à la rime du premier quatrain est *Horreur* tandis que le premier mot à la rime du second est *pourquoi*, cette rencontre de deux couleurs différentes toutes les deux masculines faisant infraction à l’alternance en genre interstrophique.