

Epreuve : 104 Matière : 03.13 Session : 2024

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

Au milieu du XX^e siècle, Nabokov s'étonnait de la pratique sonnetiste, qui consiste selon lui le fait d'enfermer une émotion dans une cellule de quatorze vers. C'est pourtant cette forme, assimilée à une prison par l'auteur de Lolita, qui ont choisie Elisabeth Barrett Browning, poétesse du XIX^e siècle, Pablo Neruda et Pasolini, poètes du XX^e siècle. La forme-sonnet réunit ces trois poètes d'âges, sexes, nationalités et époques différents. En dépit de l'appellation péjorative dont elle fait l'objet de la part de Nabokov, cette élection transcende les époques et les cultures. Une similitude connotation d'emprisonnement s'exprime dans le titre du poème d'Eluard, « Pour se perdre au piège », dans lequel le poète déclare : « parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude ». Dans ce vers, le poète manifeste un manque initial résultant d'être conduit par un intermédiaire auquel il s'adresse. Le désir d'« inquiétude », soit la recherche d'une forme de pensée, d'instabilité d'une expression de l'absence de repères, doit être satisfait au moyen d'une situation d'interlocution, à tout le moins de proposition d'un discours par un « vous » non identifié, par rapport auquel le poète Eluard se positionne comme récepteur-auditeur. Ce discours est orienté sur un sujet particulièrement vague : « les formes ». Sans plus de précision, nous restons dans l'ignorance du sujet précis du discours et de son origine : qui est ce « vous » ? de quoi doit-il parler pour satisfaire le lecteur ? Que recouvre cette inquiétude résonnée par celui-ci ? On peut inférer que le « vous » désigne le poète, auquel le « je » lecteur s'adresse dans une injonction à faire correspondre la production poétique de ce premier avec la quête du second, son attente lorsqu'il ouvre le recueil, à savoir la mise en péril de la stabilité. Si l'on entend le mot de « formes » au sens du forme poétique, cette injonction se heurte, dans notre corpus, d'une part à l'absence d'une variété de « formes » au pluriel, au profit d'une forme unique ; d'autre part à la dimension éminemment traditionnelle et rigoureusement versifiée de celle-ci, où le poème tient en

Qu'est-ce que selon une inviolable prescription du héraut ou du scribe. On peut également objecter que les recueils Sonetti from the Portuguese, Sonetti d'amore et l'Hobby del sonetto, s'ils revendiquent explicitement l'élection de cette forme-sonnet dans leur titre, ne sont pas pour autant des recueils à vocation lyrique, qui démontreraient par la forme-sonnet ou transmettent une réflexion sur elle-ci, mais le lieu d'expression d'un lyrisme amoureux.

Des lors, le sonettiste, dans son rapport à la forme-sonnet et au sentiment amoureux, peut-il (et doit-il) accéder à la requête du lecteur en plaçant son œuvre sous le signe d'une inquiétude généralisée ?

Certes, le discours poétique de ces trois recueils donne à voir des figures lyriques étroitement conditionnées par différentes formes d'inquiétude, mais cela est en grande partie le résultat d'une mise en scène du je lyrique, qui participe d'une démarche humanitaire visant à lever l'inquiétude initiale.

*

Le poète se présente sous un jour inquiet, et ce, à plusieurs niveaux : ontologiquement d'abord, poétiquement ensuite.

Au « besoin d'inquiétude » du lecteur répond, comme en miroir, la dimension fondamentalement inquiète du *je* lyrique. Elisabeth Barrett Browning craint ainsi un amour ~~écoulé~~ trop vite et redoute que l'« aimé » soit à trop vite oubliée. Ce doute s'étend plus tard lorsque l'instance lyrique s'interroge sur le bienfondé d'une séparation d'avec sa famille pour se mettre en ménage avec l'« aimé » ; elle s'interroge ainsi : « ne plus voir ces choses ? ». Surtout, elle craint de ne pas être assez bien pour l'être aimé, présenté comme hyperboliquement parfait, et ne veut de s'interroger ne la valeur de sa personne en tant que don fait à l'autre. Pablo Neruda se représente comme suppliant Nathilde de ne pas le laisser, à pas même une heure, tant le temps lui semble long sans elle, au point de partir aussitôt à sa recherche à travers le monde. Il est aussi sensible à un esprit pleurant dans son sommeil, toujours en quête de Nathilde. Chez Pasolini, l'inquiétude conduit le poète à laisser de nombreux sonnets inachevés, symptôme, peut-être, d'une forme de folie évanescence dès les premiers sonnets du recueil et qui se manifeste par un déplacement irrésistible des meubles, qui apparaissent et disparaissent, changent de place. Cette nature inquiète du *je* lyrique peut tenir à un manque initial, autre point commun de l'instance lyrique avec le lecteur dont l'état de « besoin » est l'élément déclencheur de la lecture. Pour Pasolini, il s'agit bien évidemment de la rupture d'avec Ninetto, qui inhibe la production poétique ; l'*Hobby del Sonnetto* vient combler ce vide dans la rédaction et laisse s'exprimer librement l'obsession de l'auteur par la figure de Ninetto. Cette écriture poétique est palliative et cathartique ; il s'agit pour Pasolini d'extérioriser sa souffrance, lui qui attend simplement qu'un ami vienne chez lui pour pouvoir se confier. Il n'en va pas de même pour Elisabeth Browning et Neruda, si manque initial il y a, il relève davantage d'une mise en scène que d'un élément déclencheur de l'écriture - nous y reviendrons par la suite.

L'inquiétude ontologique du poète trouve à s'exprimer dans le cas de ces trois auteurs, dans la forme-sonnet. Cela n'est pas un hasard : si cette forme poétique est bien souvent perçue comme anachronique du fait de sa facture classique confinant à la rigidité, la forme-sonnet reste toutefois la forme du renversement, lequel s'opère généralement lors du passage du huitain au sizain. En cela, elle est la forme de l'instabilité du vers par excellence. Si l'instance lyrique chère l'« aimé » dans les *Sonnets* de Browning, c'est presque systématiquement dans le sizain : « Va », « Éloigne-toi de moi », elle peut également lui intimer le silence. C'est également à ce moment du poème, dans les deux derniers vers, que s'opère le renversement le plus spectaculaire de ce recueil, lorsque le *je* lyrique déclare : « je cède la tombe

en ton nom et échange ma vue du Ciel pour la terre avec toi», résolvant ainsi le jeu ambigu qui se déroule entre « Mort » et « Amour » depuis le seuil du recueil, dès le sizain du premier sonnet. Dans le premier sonnet de l'Hobby del sonnetto, le sizain frappe par son caractère morbide, détonnant d'avec la gaieté initiale : celle-ci tient en fait à l'idée de [s]e tuer » de l'instance lyrique, par pendaison d'un arbre du son jardin. Le recueil de Pasolini est placé d'office sous ce signe de l'inquiétude que la folie de l'instance lyrique inspire, de fait, au lecteur.

Si le choix de la forme peut s'expliquer par une instabilité ontologique, on peut conclure sur cette idée et affirmer que le poète lui-même se trouve dans une situation d'inquiétude : celle éprouvée face d'une zone du langage, excès du trop et du trop peu » selon Barthes pour exprimer le sentiment amoureux. L'inquiétude ontologique se double alors d'une inquiétude poétique, spécifique au statut du poète, dans son rapport au langage. Pasolini évoque ironiquement une « bêtise du malheur » qui tient à un renoncement, tandis que Neruda joue avec les limites du langage dans des formules quasi tautologiques : « je t'aime et ne t'aime pas » par exemple, ou encore les appellations de Nathilde « ma belle », « ma laide ». Cette conscience de l'insuffisance du langage est rendue sensible chez Browning par le recours à des marques typographiques mettant en valeur le « thou » ou le « thee » (majuscules, italiques) ou par la répétition insistante « mark my word » pour attirer l'attention sur l'importance de ce qui va être dit, indépendamment de sa forme jugée trop commune par le je lyrique. Peut-être cette conscience d'une faillite du langage va-t-elle de pair avec le réinvestissement d'une tradition parmi les plus fécondes, certes, mais aussi les plus sclérosées dans ses images, à savoir le pétrarquisme ? On retrouve chez ces trois sonnettes des topoi directement hérités du sonnet de Pétrarque comme les « épines » (et tout ce qui transpire de façon générale) chez Neruda, la blessure d'amour laissée à la place du cœur de l'amarant duent « cœur isolé » et « chemin de brülure », tandis que la dame (Nathilde) est représentée sous forme bisonique : chevelure, pieds, mains qui jardinent ou cuisinent, seins... Cette écriture du bison est également à l'œuvre dans l'Hobby del sonnetto où l'on entend le son de Ninetto et où l'on voit ses boucles, comme on voit celles de l'Amnés de Sonneti from the Portuguese. L'injonction d'Elzard peut dès lors supposer une transgression de cette forme : en jouant avec la forme-sonnet, les poètes la distendaient dans sa fixité et la revivifiaient. Elisabeth Browning renverse les rôles masculin / féminin en comparant l'Amnés non pas à Pindare mais aux « muses aux boucles pourpres » et en faisant de cette tradition victorienne de l'échange de boucles un « marché » où elle troque boucle contre boucle. Contre l'évanescence de Laure, Neruda chante la matérialité de Nathilde faite de pain, « poulain de gloire » et la couronne non pas de

Epreuve : 104 Matière : 03.13 Session : 2021

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

lanciers mais d'origine, sorte de lancier du pauvre par le coupe dont le pauvre sud chilien mêle sa terre à leur sang. Pasolini ouvre le sennet à d'autres désirs que le lyrisme amoureux : s'il s'inspire de Shakespeare et de Michel-Ange dans son adieu à un jeune homme qui se détache de l'histoire lyrique pour s'unir à une femme, le recueil progresse vers une scène sociale qui refuse la validité de cette union, simple pacte symbolisé par une bague désignée de façon dépréciative, qui s'oppose à ce qui n'a pas de nom, ce qui est partagé Ninetto et l'histoire lyrique. Cette posture satirique, voire politique dans le recueil vise à contredire l'ordre social et, partant, à introduire un ton qui menace la stabilité sociale au sein-même d'une forme traditionnelle. Voilà peut-être l'inquiétude recherchée par Eluard, celle de l'instabilité reconquise par la forme traditionnelle.

La forme-sennet porte ainsi en elle l'inquiétude du sujet ontologique et celle du poétique, jusqu'à dans sa structure, en parfaite adéquation avec celles-ci. Le lecteur est donc satisfait ; mais est-ce bien l'intention du poète que de satisfaire le lecteur ? Répond-il exclusivement à une injonction externe ?

Le discours tenu par le sujet lyrique revêt certes des formes ambiguës qu'il convient d'interroger, mais il ne répond qu'en partie au désir du lecteur, pour la raison, évidente, que celui-ci n'est pas son interlocuteur privilégié, en l'occurrence.

Les recueils ne sont pas nécessairement produits dans un rapport d'immédiateté avec le sentiment amoureux mais sont un récit d'une « inconstance » de l'amour passé. À l'exception de Sennet from the Portuguese qui relate fidèlement l'évolution de la relation amoureuse (comme les lettres en témoignent), les poèmes de Neruda et Pasolini sont écrits après la rencontre ou la rupture amoureuse : cela fait dix ans que Neruda vit avec Nathalie Urbach lorsqu'il compose ses sennets et Pasolini évoque une « parenthèse » amoureuse de « huit ans », son recueil s'ouvrant sur un après de la catastrophe de la rupture. Il s'agit de récits rétrospectifs, qui renouent l'inquiétude

de l'amar comme « région d'affolement » selon le mot de Barthes : Browning met en scène une insécurité du *je* lyrique qui hésite à s'abandonner à l'amar, Neruda met en scène une solitude initiale comblée par Nathilde qui entre, pour ainsi dire, en lui. L'*Hobby del sonetto* renvoie quant à lui l'affolement de la répartition dans un présent qui, au début du sonnet, signale que l'événement s'est produit depuis quelques temps déjà mais que le poète ne cesse d'y revenir. Le moyen de cette mise en scène repose sur l'expression du la peur (autre forme d'inquiétude) : le sonnet étant traditionnellement le lieu du poète, Browning et Neruda mettent en scène une obscurité de l'être aimé avant sa rencontre ; chez Neruda, cela va jusqu'à jouer à se faire peur, si l'on peut dire, en formulant l'hypothèse de la mort de Nathilde.

Cette distance fantasmée, construite poétiquement est en fait nécessaire pour saisir l'autre dans la forme-sonnet. Celle-ci est en effet un moyen d'interroger la nature de l'autre, en introduisant l'instabilité d'une définition contradictoire, ambiguë de l'autre. Le poète interroge ainsi des formes : celles qui grandissent l'être aimé ou gâtent son humeur et celles qui pourraient son rapport amoureux à cet être aimé. Elisabeth Browning fait de l'« Amé » un être divinisé, qui prend sinon la place de Dieu, à tout le moins celle de son ange gardien (elle dit le voir à sa place et trouver l'Amé alors qu'elle cherchait « Dieu seul ») ; mais cet être divinisé se mue en une sorte de jardinière dans l'ultime sonnet, qui reçoit des consignes pour entretenir le jardin amoureux qu'est le couple. Ce dernier sonnet enregistre la cession de l'instance lyrique de « Sa vue du Ciel » pour une vie terrestre avec l'« Amé ». Il répond également, dans une perspective de travail commun, l'inégalité qui régnait d'un côté entre les amants : « une âme noir peurs », dit l'instance lyrique qui se coupe à un pouce au-dessus des se promenant dans le jardin du palais où se trouve l'« Amé » mondain, à la poète si belle qu'elle interromp les danciers, au front couronné de laurier et à la mandoline à laquelle le *je* lyrique n'a que « l'écoule qui strident » à opposer. Chez Neruda, la matérialité de Nathilde, femme-territoire, contient également un « petit infini » qui permet au poète de dépasser la barre de la mort. Une opposition subtile se fait jour chez Pinsky mais les implications en sont différentes : Ninette est à la fois désignée comme « angelot fait homme », « saint » venant d'un « cosmos » premier, et comme un « pouvre », un « humble », un « inadapté » qui inspire un mépris cinglant du *je* lyrique, mépris de classe et mépris intellectuel. Ce mépris se mue en haine quand

il est question de la rivale, celle qui a « la stupidité du destin » et n'a qu'un « sexe de chiot femelle » d'office. Voilà les formes dont nous parlent les poètes : celle de leur amour et celle qui celui-ci confère à l'être aimé.

Mais cette adresse ne nous est pas exclusivement réservée. Le poète parle, certes, mais pas exclusivement ni principalement à « moi », au lecteur. Les différentes formes d'adresse en attestent : le sonnet est adressé à l'être aimé, cherche à dialoguer avec lui. L'« Amici » de Sonetti from the Portuguese est souvent invoqué avec une Pr (« tu ») ou au moyen d'apostrophes variées telles que « Amici » ou « mon bien ». C'est plus frappant encore chez Neruda : le nom de Nathilde est chanté, elle est appelée « mon Araucaria », « mon Andienne », « ma belle », « ma laide », ... Pasolini fait le choix de l'archaïsme « voi » et de « mio Signore » pour rendre compte de la distance à présent de mise entre les amants, progressant vers un « tu » et un abandon de l'appellatif cité précédemment. Toutefois, ce jeu d'adresse peut être considéré comme une formalité du sonnet amoureux et cacher un autre destinataire : le poète lui-même. En effet, on sait que Browning et Pasolini n'avaient aucune intention de publier leur recueil au moment de leur composition ; on peut dès lors considérer l'écriture poétique comme un espace d'expression relevant du poétique, dans la plus pure tradition pétrarquiste.

L'incertitude du destinataire leur permet de considérer le poème comme moyen de résoudre l'inquiétude initiale ; dès lors, celui-ci participe d'un processus herméneutique.

Les recueils offrent tous une trajectoire identique dans leur progression : le poète évolue vers un discours plus stable, plus narré. L'épigraphie du son de Nathilde qui, au seuil de l'œuvre, conjure une obscurité initiale menaçant sous cette de son retour, se transforme en chant d'un « amour éternel victorieux » qui clôt l'œuvre après une vision idéelle d'une vie en commun éternelle. Ce fantasme de l'éternité éternelle fait de la mort un événement désormais rassurant puisqu'unissant les amants « j'aurais » ; en témoigne l'expression « testament de jadis » qui enregistre la finitude de l'être dans une perspective poétique. La folie du je lyrique de l'Hologram del sonetto se résout en une forme de sagesse finale sur lui-même qui lui permet d'acquiescer à une forme de résignation à la réalité : les derniers sonnets sont écrits après une pause de plusieurs mois, après le mariage de Ninetto et Patrizia, et permettent au je lyrique de sortir du renfermement en achevant son recueil.

La forme-sonnet fait progresser le recueil vers cet apaisement par sa fonction herméneutique : elle permet, d'une part, au poète de mieux saisir l'être aimé, et l'autre insaisissable. Pasolini parvient à une démythification de Ninetto, cet homme à

l'humanité humaine ; celui-ci n'est en fait qu'un zinatopte au monde que l'histoire poétique lui propose, être de compréhension qui, contrairement au je qui n'a jamais donné son esprit à une fille, sentine dans les conventions d'un monde petit-bourgeois dont la cuisine américaine est le symbole criant et discordant. Browning opère dans ses textes, au contraire de Pasolini, une révélation : l'être aimé est désigné comme substitue de Dieu, femme de son amour pour elle.

Surtout, la forme-sonnet est le lieu de l'introspection du sujet lyrique. Tout en cherchant à définir l'objet de son discours amoureux, le sujet lyrique s'interroge lui-même : « qu'ai-je appris de vous ? » se demande l'instance lyrique de l'Hobby del sonnetto. C'est grâce à la définition de Nette que le je peut à son tour s'affirmer comme « pauvre âme berlinoise », dont le caractère libre s'oppose frontalement à celui de Nette, docile face à la risée et au destin. Browning s'interroge, elle aussi, sur la révélation que l'amour de l'« Aimé » opère sur elle-même : « Mais-je toujours la même contrainte par la vie ? », se demande-t-elle. L'instance lyrique dans le recueil de Nauda ne procède, quant à elle, pas tant d'une introspection qu'à une affirmation d'un idéal politique : celui de l'absence de hiérarchie, perceptible dans l'adresse « compagne » à Nathalie et dans la revendication du « pain pour tous les hommes », dans un recueil désigné comme « testament » donc placé sous le signe de la transmission.

*

Le je lyrique se met en scène comme sujet moderne, frappé par une inquiétude profonde qui touche jusqu'à son ethos de poète. Il émerge toute fois le poème, et, dans notre cas, la forme-sonnet, en moyen d'une démarche herméneutique visant à saisir l'état, le « je », mais aussi le monde et la langue en en faisant le lieu d'une introspection, d'une adresse du je au je malgré son apparence d'invocatoire. L'image de prison de Napoléon fait ici place à celle de la « maison de quatorze planches » de Nauda, où le poète ne forelôt pas le sens, l'autre ou son émotion mais où il érige le zmonument d'un moment » qu'il réintègre à l'infini.