

LE RÔLE DU SONNET DANS L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE SLOVAQUE  
(LES ANNÉES 1950-1970)

*Valér Mikula*

**P** arler d'évolution en poésie semble un peu osé ou bien risqué. Evidemment, il ne convient pas de traiter la poésie au même niveau que le développement technique, *a fortiori*, si l'on parle du sonnet dont la forme (la "technique poétique") resta pratiquement inchangée pendant presque huit siècles. On sait bien, qu'en littérature la valeur n'est pas nécessairement liée à la perfection progressive et qu'il faut donc se méfier d'y appliquer mécaniquement l'idée de progrès, dans la logique de laquelle le degré postérieur est toujours supérieur au précédent.

Et pourtant, au seuil d'une époque qui durera, dans l'Europe de l'Est, une quarantaine d'années, cette idée régnait avec force absolue. Le progrès dans tous les domaines de la vie était le but général de l'époque devant lequel tout devait s'incliner – même les traditions séculaires comme celles du sonnet. Après la fin de la guerre, mais surtout après l'instauration du pouvoir communiste en 1948, la doctrine progressiste s'empara aussi de la littérature slovaque. Les auteurs furent invités à rompre avec la tradition, considérée comme un joug, la critique revalorisa impérativement et rehiérarchisa le passé littéraire. "L'art est avant tout obligé d'ôter les vestiges du point de vue capitaliste sur la vie et par tous les moyens de rééduquer l'homme en un homme nouveau, socialiste",<sup>1</sup> écrivit en 1949 Michal Považan, l'un des anciens inspirateurs du mouvement surréaliste dans la littérature slovaque, à la fin des années trente. Et pour renforcer cette opinion, il se réfère à l'autorité scientifique de Jan Mukařovský, l'un des fondateurs du structuralisme, qui déclara, lui aussi: "Il faut

---

<sup>1</sup> Michal Považan, *Novými cestami*, Bratislava 1963, p. 46.

concevoir l'art comme un produit et en même temps comme un agent de la tâche consciente du progrès social".<sup>2</sup>

Dans cette atmosphère progressiste le sonnet se trouva, surtout au début des années cinquante, dans une situation peu enviable. Il incarnait toutes les vices de la culture qui devait être dépassée: une culture traditionnelle, formaliste, féodale et bourgeoise en même temps.

Au début des années cinquante, qui représentent, dans la littérature slovaque, l'âge d'or (si l'on peut ainsi dire) du réalisme socialiste ou bien du schématisme, on peut constater le recul brusque du sonnet par rapport à ses positions, auparavant honorables: il est presque totalement effacé de la carte des formes poétiques de l'époque. Par contre, vingt ans plus tard, dans les années soixante-dix, sa situation sera tout-à-fait inverse: de concert avec d'autres formes fixes (par exemple le *rispet*, mais aussi les exotiques *tanka* et *haïkaï*), le sonnet se trouve au sommet de sa popularité. Les "maîtres" y reviennent et les auteurs débutants sont encouragés à l'essayer pour prouver ainsi leur maîtrise du métier.

Si la suppression du sonnet au début des années cinquante était sans doute un défaut parmi d'autres qui appauvrirent la poésie slovaque de l'époque, son abondance, vingt ans plus tard, ne signifie pas nécessairement l'enrichissement de la littérature ou son retour aux valeurs sanctionnées par la tradition. Au contraire, dans la plupart des cas, il s'agissait d'un perfectionnisme vide – en vérité le revers de l'idée de progrès et d'amélioration perpétuelle, le revers avec les mêmes conséquences néfastes que son avers avait affirmées pendant les années cinquante.

Comment se fait-il que des phénomènes inverses (une fois la suppression, une autre fois la confirmation du sonnet) soient au service de la même tendance: une tendance à la limitation et à la réglementation de la liberté de l'expression poétique? Et si l'on tient compte d'une décennie qui se trouve au milieu des deux décennies ici mentionnées – les années soixante – un rôle du sonnet tout-à-fait différent nous est révélé: il fait partie des facteurs qui contribuèrent à l'élaboration de styles individuels de la poésie, à l'affranchissement de la littérature de son *service* (qui n'était que la servitude politique).

---

<sup>2</sup> Ibidem.

Pris en considération, tous ces faits nous suggèrent la question suivante: comment une forme poétique telle que le sonnet qui ne change guère peut-elle intervenir dans la situation de la littérature de façons différentes et quelquefois contraires? Ou encore: si la simple présence ou l'absence du sonnet (son abondance ou sa rareté) sont significatives pour la situation littéraire, que signifient-elles donc?

Pour aborder brièvement ce problème, il faut d'abord constater que dans la littérature slovaque de la deuxième moitié de ce siècle les tendances dominantes des décennies qui se succèdent sont toujours antagonistes. (Faut-il rappeler que, dans nos régions, ces tendances résultaient principalement de la situation politique?) Ainsi, les années cinquante sont caractérisées par la rupture radicale avec la tradition, par une attaque impitoyable contre la "forme" au nom du "sujet", par l'oppression de "l'artificiel" (représenté entre autres par le sonnet) en faveur du "naturel" ou "populaire" (comprendre: simpliste), par l'apriorisme axiologique aboutissant à une doctrine schématique qui exclut toute créativité de la littérature. Dans les années soixante apparaissent des tentatives de renouer avec la tradition, spécialement avec la tradition moderniste, de rétablir la variété des formes littéraires et de libérer la littérature des schémas idéologiques. Les années soixante-dix sont, à leur tour, marquées par une version "douce" des années cinquante, par un schématisme moins contraignant qui permet, dans une certaine mesure, de conserver quelques acquis de la décennie précédente – par exemple la diversité des formes littéraires. Cependant, on traite ces formes comme de la pure "technique" sans se soucier de la valeur énonciative de telle ou telle forme. Ou plus précisément: parce que le régime ne réussit pas à amener tous les auteurs à se prononcer nettement "pour" dans leurs oeuvres, il se contenta de les séquestrer dans la zone sémantique neutre du "ne rien dire". Et pour terminer ce parcours des décennies, bien que nous dépassions les limites temporelles indiqués dans le titre de notre article, les années quatre-vingt sont marquées par la décomposition progressive des principes fondamentaux de la société et de la culture socialistes jusqu'à leur démembrement, cette fois-ci, paraît-il, total et définitif.

Revenons maintenant au sonnet. Nous avons déjà dit qu'au début des années cinquante, il se trouvait en disgrâce. Et pourtant, beaucoup de poètes l'avaient cultivé juste quelques années auparavant! A noter que son passé dans la littérature slovaque, même le passé vu à travers l'optique schématique, n'était tout de même pas associé aux particularités négatives du "formalisme vide". Au contraire, le sonnet

était lié aux fondements de la littérature écrite en langue nationale (et non plus latine). Ján Kollár (1793-1852), personnage fondateur du renouveau de la littérature slovaque (et tchèque), devint célèbre surtout par son recueil de sonnets *Slávy dcéra* (*Fille slave*, 1824) qui, dans sa version complète (parue en 1852, après la mort de l'auteur) compte 654 sonnets! A l'origine de cette composition nous trouvons l'amour du poète pour une jeune fille inaccessible, mais l'auteur gagnant en âge, le thème de l'amour est relayé par des réflexions morales, didactiques et idéologiques. Néanmoins, grâce à Kollár le sonnet est lié à des valeurs positives (et déclarées comme telles même dans les années cinquante) d'humanisme, de liberté nationale et d'amour idéal.

Un autre personnage emblématique de la littérature slovaque, le poète parnassien Pavol Országh Hviezdoslav (1849-1921), écrit en 1914, le cycle des 32 *Sonnets sanglants* (*Krvavé sonety*), où il contemple les maux de la guerre et proclame son désir de paix – ce qui convenait encore au discours idéologique des années cinquante. Puis, beaucoup de poètes élargirent le répertoire thématique et utilisèrent presque toutes les possibilités formelles du sonnet – dans une mesure telle qu'on pouvait constater que "l'époque de l'entre deux guerres est, quant à la quantité, l'époque de son efflorescence".<sup>3</sup> Et il faut confirmer le fait que l'auteur de l'unique monographie slovaque sur le sonnet exagère fort peu en disant qu'à cette époque "il n'y a pas un poète qui n'écrive aussi des sonnets".<sup>4</sup>

Mais subitement, ils les ont tous – à une exception près – "oubliés". Les traits caractéristiques du sonnet, auxquels il doit son prestige et sa popularité, ont été brusquement redéfinis comme étant des défauts. A sa longue tradition, on opposa la révolution culturelle avec son exigence de nouvelles formes mieux adaptées aux "besoins du temps". Contre les thèmes érotiques ou sentimentaux associés au sonnet dès ses débuts pétrarquiens, on revendiqua le puritanisme révolutionnaire; à la place de ses éternels sujets autres que l'amour: la courte durée de la vie humaine, la beauté qui se fane, le déclin, la mort<sup>5</sup> – on proposa l'optimisme historique. Le culte de la forme (due

<sup>3</sup> Nora Krausová, *Vývin slovenského sonetu*, Bratislava 1976, p. 18.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Cf. François Jost, *Le contexte européen du sonnet*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", XIII, 1, p. 24.

à la phase parnassienne du sonnet) fut remplacé par la priorité au contenu. Et enfin, la structure élaborée du sonnet avec ses rapports dynamiques entre quatrains et tercets, avec ses variations dans le schéma des rimes, avec son instrumentation euphonique, avec sa pointe qui relativise ou même renverse ce qui a été dit – tout cela était trop compliqué et trop fin pour une rhétorique qui voulait des idées claires, non contradictoires et qui se bornait à répéter infiniment des vérités manifestes. Ainsi, la variété des formes poétiques dont le sonnet faisait partie fut réduit presque exclusivement au quatrain sur des rimes alternées – la strophe typique pour le schématisme, une forme peu exigeante qui était accessible même à des auteurs au talent modeste. Du reste, c'était son avantage principal: elle était le moins possible artificielle.

Mentionnons ici une tentative d'utiliser le sonnet dans le cadre de la poésie schématique: le cycle des 21 sonnets que Pavol Horov (1914-1975), l'un des sonnetistes des années quarante, incorpora dans son livre *Moje poludnie (Mon midi, 1952)*. Le contexte schématique de la poésie officielle dont P. Horov était l'un des représentants exerça son pouvoir aussi sur la physionomie des sonnets du livre. Le vers est abrégé en six (vers masculins) et sept (vers féminins) syllabes ce qui l'adapte plutôt aux slogans communs qu'à l'évocation des nuances sentimentales de l'individu; les rimes dans les quatrains sont alternées (ce qui rapproche ces quatrains des quatrains schématiques), l'auteur introduit parfois de nouvelles rimes dans le second quatrain, parfois (peut-être pour compenser cette facilité) les rimes des quatrains sont répétées aussi dans les tercets; le thème coule sans modification aucune des quatrains aux tercets, quelquefois même d'un sonnet à l'autre, par conséquent, la pointe manque très souvent; bref, une marée déclamatrice nous envahit, semblable au reste démagogique du livre et qui efface presque totalement la spécificité du sonnet:

Úl', v ktorom zlostní trúdi  
nemajú práva žit'.  
Zem nových, št'astných l'udi,  
čo v pilnej súť'aži

budujú svoje št'astie  
jak rozvonaný plást.  
Snom bobtná, bzuči, rastie  
a bude stále rásť

do sinečného mája  
navzdory zlostným škrekom  
supov a havranov.

Nie svoloľ paršivaja:  
je novým ľudským vekom,  
je ľudstva Svetlanou! (Pavol Horov, *Moje poludnie*, 1952)

Au premier coup d'oeil, il est évident qu'une telle adaptation est bien étrangère au sonnet comme forme littéraire et que le sonnet y résiste à sa façon. Ainsi, à l'époque du "réalisme socialiste", dès la première occasion, le sonnet se montra inadapté à une telle vulgarisation et "il préféra" plutôt donner l'impression de "ne pas être un sonnet" que de devenir un sonnet dégradé. La longue tradition du sonnet agissait à rebours de la volonté de l'auteur pour révéler son inadaptabilité aux besoins de la propagande politique et à la dépersonnalisation du "moi lyrique"!

C'est peut-être aussi cet échec exemplaire de Pavol Horov qui détermina une attitude de prudence dans les tentations postérieures de ranger le sonnet parmi les moyens du réalisme socialiste. Si plus tard, à la fin des années cinquante, marquée par un 'dégel' politique, les sonnets apparaissent plus fréquemment, ils ne sont plus poussés à céder à la doctrine schématique. Au contraire, ils ramènent dans le contexte littéraire l'élargissement des thèmes (par ses topiques thématiques) et une exigence de qualité dans l'expression poétique. C'était par le sonnet qu'au tournant des décennies, le souci de la culture de la forme et le raffinement de l'expression furent incorporés à nouveau à la littérature slovaque. C'est aussi au moyen du sonnet que l'accent s'est progressivement déplacé de la rhétorique superficielle à l'imagination qui exprimait quelque chose de plus profond, parfois même si compliqué que ses nuances allaient jusqu'à un certain hermétisme.

On rencontre ce dernier chez Ján Stacho (1936-1995) à ses débuts avec *Svadobná cesta* (*Voyage de noces*, 1961) qui témoigne bien de cette transition: en plus des quatrains hérités du schématisme (mais dotés d'une imagination nouvelle) il comporte aussi trois sonnets et plusieurs poèmes écrits en vers libres (qui, paradoxalement, payent le plus visiblement ses dettes aux exigences du réalisme socialiste). Mais en ce qui concerne les trois sonnets, leur thème ne présente aucun rapport avec la sphère sociale, au contraire, ils se plongent dans l'intime. Les deux premiers, reliés en diptyque intitulé *Túžba po vode*

(*Le désir de l'eau*), sont gratifiés d'une sensualité rimbaudienne et d'un érotisme charnel se manifestant par la faim inassouvable des sens: "Celú t'a vnimat'! Málo, málo, málo!" ("Te percevoir toute entière! C'est peu, peu, peu!"). Le troisième sonnet *S medom na jazyku a mama* (*Avec du miel sur la langue et la mère*), évoque, dans toute sa profondeur, la vie privée du poète et de sa mère veuve, un thème abordé aussi par la poésie schématique, mais ici Stacho se contente de l'évocation des sentiments purs (ou d'une pure évocation des sentiments) sans passer à leur "valeur sociale" comme il était de coutume auparavant.

Avec Stacho, nous nous trouvons dans les années soixante dont il était l'un des personnages les plus marquants. Mais avant lui, les poètes de la génération précédente, pour la plupart des anciens sonnetistes de la fin des années quarante (de même que des anciens "schématisés" du début des années cinquante), accomplissaient, pas à pas, le passage à une poétique moins restrictive. L'absence ou la présence du sonnet dans leurs livres peut aussi bien témoigner de la rigueur de la doctrine du réalisme socialiste que de son relâchement. Ce qui est la réponse à la deuxième question que nous nous avons posée.

Parmi ces auteurs, le plus représentatif est Vojtech Mihálik (\* 1926) dont l'oeuvre illustre fidèlement les tendances dominantes (ou plutôt officielles) de la poésie slovaque des trois décennies à partir des années cinquante. Si ses deux premiers livres *Anjeli* (*Anges*, 1947) et *Plebejská košel'a* (*La chemise plébéienne*, 1950) comptent respectivement trois et sept sonnets, les deux suivants *Spievajúce srdce* (*Le coeur qui chante*, 1952) et *Ozbrojená láska* (*L'amour armé*, 1953), considérés comme livres-modèles du réalisme socialiste, n'en comportent aucun! Ce n'est que dans son livre *Neumriem na slame* (*Je ne mourrai pas sur la paille*, 1955) que les sonnets reviennent (en nombre de 15), mais pas sans excuses (ou sans un certain alibisme de l'auteur): la plupart d'eux sont regroupés dans un cycle intitulé *Zabudnuté sonety* (*Les sonnets oubliés*). Il fallait lire ce titre de la façon suivante: il s'agit de sonnets sur lesquels le poète est tombé "en vidant ses tiroirs"; en aucun cas ils ne veulent signaler une esthétique nouvelle ou renouvelée. C'est un geste tout-à-fait différent de celui que le poète manifestera, au sein des années soixante, par son livre *Sonety pre tvoju samotu* (*Sonnets pour ta solitude*, 1965), où il essayera d'associer au sonnet non seulement un programme esthétique, mais aussi une attitude éthique!

Il faut quand même ajouter que V. Mihálik ne fait pas partie des nombreux auteurs qui, dans les années cinquante, profitèrent de l'abaissement des critères pour parvenir au premier rang des poètes de l'époque. Dans son cas, il s'agit plutôt d'un poète de grand talent, avec un sens rare des nuances de l'expression verbale, qui se mit au service du pouvoir communiste. Ses débuts ainsi que son premier livre *Anjeli* sont avant tout proches du groupe *Katolícka moderna* (*Le moderne catholique*) qui revendiquait une poésie aux ambitions spirituelles. Le groupe étant dispersé après 1948, Mihálik se concentra sur la deuxième source de son énergie énonciative: le sentiment social – ce qui correspondait mieux aux exigences de la “nouvelle ère”. Ajoutons encore qu'à propos du livre *Anjeli* la critique constata une influence de Rilke – pas forcément du Rilke des *Sonnets à Orphée*, plutôt du Rilke des *Élégies*; néanmoins, cette parenté deviendra bientôt compromettante et l'auteur s'efforcera de la dissimuler, tout comme son livre *Anjeli*.

Le sonnet *Pohl'ad* (*Le regard*) de son deuxième livre *Plebejská košel'a* (1950) peut donner l'exemple des changements que le sonnet de Mihálik subit au tournant des décennies ainsi que des germes du schématisme à venir de l'auteur (mais qui se manifesteront nettement dans d'autres formes que le sonnet).

Po koncerte, keď ešte vo mne znel  
roztrásený plač vrúcnej kantilény,  
ja, skrývajúc sa v kúte blízko steny,  
hl'adel som na splav patricijských tiel.

A keď som si tam modré ruky trel  
a chvel sa ustatý a uzímený,  
dotkol sa ma zrak neznámej mi ženy.  
Nik sa tak nikdy na mňa nepozrel.

Zavše som príliš nesmelý a mákky;  
len preto som sa, ujdúc po chvíli,  
vyšmykol z pasce novej idyly.

Z mosta som potom ako opilý  
pozeral dlho mokré fúzy rieky  
a fúkal do slz, ktoré žiarili  
(Vojtech Mihálik, *Plebejská košel'a*, 1950).



La situation exposée dans le poème appartient à des situations typiquement (et traditionnellement) "lyriques": le poète, qui se trouve dans un état de manque vital renforcé par "les pleurs tremblants d'une cantilène sincère" de la musique d'un concert à peine terminé, est profondément touché par un regard inéluctable et indescriptible d'une femme inconnue ("Jamais personne ne m'a regardé ainsi"). Cette femme appartient à la haute société (elle fait partie de "l'afflux des corps patriciens" sortant de la salle), elle est donc inaccessible pour le poète qui se situe, à son tour, dans une position sociale inférieure (rappelons le titre du livre: *La chemise plébéienne*). Or, cette situation-modèle depuis les trouvères – la femme inaccessible, est ici historiquement déterminée et expliquée: c'est la différence des classes sociales qui en est la cause. Et cette différence est présentée par l'auteur comme une stricte opposition: "les mains bleues" du poète (qui sont bleues de froid) sont opposées au bleu du sang aristocratique; ce mot n'est pas prononcé, mais il est quand même sous-entendu dans l'adjectif "patriciens".

La condition initiale du sujet lyrique dans ce poème contient des échos verlainiens (le poète est "las et frileux"), elle est alors individuelle, mais le travail de l'auteur consiste à la requalifier en une position sociale: il nous fait sentir qu'en lui souffre toute sa classe "plébéienne". En tant que représentant de sa classe, il a sa mission à accomplir et n'a pas le droit de céder aux tentations décadentes du bonheur personnel. (On sent la décadence dans le motif de la cantilène, fréquent, par exemple, chez les poètes décadents tchèques, bien connus en littérature slovaque). Il occupe une position d'ascète qui bientôt se révélera révolutionnaire (bien qu'au moment décrit par le poème, c'est plutôt sa timidité qui lui permet "d'échapper au piège d'une idylle possible").

Dans le dernier tercet, il avoue qu'il pleurerait, mais ses larmes "brillaient" – ce qui leur attribue une lueur d'espoir généreuse et les associe aux perles, aux brillants, attributs de l'aristocratie. La pointe du sonnet, commencé par une configuration tout-à-fait "classique", est donc révolutionnaire: la vraie aristocratie, celle à venir, c'est la classe des parias, et la vraie tristesse digne d'être un sujet de "la haute poésie" (représentée par le sonnet) est celle d'un plébéien qui au nom du futur se prive de plaisirs fugitifs.

Bien sûr, ce credo n'est pas prononcé à haute voix, par une langue de bois idéologique, comme nous l'avons vu chez P. Horov. Le

travail sémantique de Mihálik est plus discret: il manipule la vision du monde tout en restant sur le terrain de la poésie. Il revalorise des phénomènes auparavant considérés comme “superficiels”, marginaux ou négligés en leur ajoutant des connotations profondes qui touchent la structure fondamentale du monde. Bien que Mihálik, plus tard, n’évite pas une rhétorique plate, il ne l’utilise pas, au moins, comme il était déjà dit, dans ses sonnets, ce qui signifie qu’il a gardé un goût élémentaire même dans les années cinquante.

Les années soixante ratifient les revendications anti-schématiques de la littérature. Néanmoins, elles se montrent peu favorables au sonnet. Leur côté moderniste, avec sa préférence absolue pour le vers libre qui occupe de plus en plus la position dominante, marginalise le sonnet comme une forme dépassée, incapable de satisfaire une exigence d’authenticité.

Cette mauvaise réputation que le sonnet acquit tout le long des années soixante le plaça, après l’occupation de la Tchécoslovaquie en 1968, au service de la réaction politique qui se manifestait par le conservatisme ou plutôt la prudence esthétique. Le prétendu anti-modernisme du sonnet devint une marque de qualité grâce à laquelle il a pu survivre au “chaos” et à “l’anarchie” des années soixante. Tandis qu’à la fin des années cinquante, le sonnet était un des moyens par lesquels la créativité et la liberté d’expression s’étaient établies dans la société, au seuil des années soixante-dix il fut utilisé pour le trafic des idées-clés du totalitarisme réinstauré: l’ordre, la discipline, l’obéissance aux règles.

Le poète Vojtech Mihálik fonda, dans les pages de l’hebdomadaire politique *Nové slovo* (*Le nouveau mot*), une école poétique pour les débutants, où il encouragea ses apprentis à traiter des thèmes “engagés” qui étaient au programme du jour, mais aussi à s’exercer sur des formes traditionnelles – parmi elles, au premier rang, le sonnet. Rappelons que c’était V. Mihálik qui publia, au milieu des années soixante, le recueil des cent *Sonety pre tvoju samotu* (*Sonnets pour ta solitude*, 1965; écrits entre 1942-65 et parus, pour la plupart, dans ses livres précédents) avec la déclaration suivante: “A l’époque où la plus grande partie de notre poésie est atteinte d’une vague d’amorphisme, j’ai ressenti le besoin d’une forme solide et pure”. “Une forme solide” – ce fut le cryptonyme de la réglementation qui, bien entendu, n’avait aucune chance de se réaliser dans l’atmosphère libérale des années soixante – il fallait attendre la décennie suivante.

Remarquons encore une autre réaction en faveur du sonnet pendant les années soixante. Ján Kostra (1910-1975) introduisit dans son livre *Len raz* (*Un fois seulement*, 1968) un cycle des 25 *Zmiešané sonety* (*Sonnets mélangés*). Le livre reflète la dernière phase de son oeuvre, marquée par le scepticisme, par les doutes sur la résistance de l'art au temps qui plonge tout dans l'oubli, mais aussi par une auto-ironie qui empêche le poète mûr de retomber dans un sentimentalisme. Dans le premier sonnet du cycle, intitulé *Sonet o ničom* (*Sonnet sur rien*), il esquisse l'état initial de chaos ainsi que de monotonie, de routine quotidienne, de "vide dans la tête" et "d'un voile gris" qui couvre tout. Mais, paradoxalement, c'est encore la routine qui démarre "la charette" de l'imagination de l'auteur, la routine d'écrire qui apporte une solution à sa situation coincée... L'obéissance aux "lois du sonnet" lui montre la route, c'est "la loi qui dépasse la panique du vide".

Kostra introduit un certain parallélisme entre son écriture et sa vie. Quand l'écriture est bloquée c'est comme si sa vie était bloquée. En réalité, il nous propose une perspective inverse: sa vie, étant en situation de crise, il nous la présente comme une crise de l'écriture – ce qui est, en tout cas, moins grave.

Sonet o ničom

Prázdno v hlave. Hrozná sivá clona,  
Za stôl sadáš iba zo zvyku.  
Zapriahaš sa ku prázdnemu vozíku.  
Ako vtedy zubadlili koňa,

chladné želiezka si kladieš k jazyku.  
Hlavu do chomúta. Do zákona,  
ktorý prekonáva z prázdna paníku.  
A keď postroj a hrkálky zvonía,

clona padá. A tú sivú hrôzu  
svetlo trhá. – Takto starosvetsky  
konský zadok známy z časov detských,

klusajúci popri oji pod bičom,  
vytiahnut' t'a môže zo závozu,  
kde si začal písať sonet o ničom  
(Ján Kostra, *Len raz*, 1968).

A la différence de Mihálik qui, dans sa déclaration sur la solidité du sonnet, pensa avant tout à la re-formation et au renforcement des structures sociales et politiques (c'est-à-dire à leur retour à l'état fixe), pour J. Kostra le sonnet sert à la réintégration personnelle. En plus des souvenirs d'enfance c'est la structure de sonnet qui le structure lui-même, car elle offre au poète une forme qui ne permet pas de déviations, d'hésitations, de retours et qui le pousse à avancer. Aussi, avec le déblocage, avec le mouvement retrouvé apparaît l'humour qui allège cette méditation sur le temps qui passe (et sur la vie qui passe avec). Le voisinage de la forme canonique du sonnet avec le derrière gros et banal d'un cheval attelé au timon d'une charrette (l'image qui ressurgit de son souvenir d'enfance) relativise chaque hiérarchie basée sur l'imperméabilité des structures. C'est justement par le sonnet que le poète, à la fin de ses jours, se moque du désir d'une forme parfaite et éternelle qu'il a éprouvé pendant toute sa vie. Il s'ouvre au "chaos" de la vie quotidienne qu'il préfère aux doctrines esthétiques. Son attitude anti-doctrinaire était alors en concordance avec les tendances principales des années soixante, mais la critique ne l'avait pas remarqué à cause de la forme de sonnet utilisée qui n'était plus, comme nous le savons déjà, très en vogue.

Pour d'autres sonnetistes cette forme inclut une sorte de refuge contre les pressions extérieures. Mais ce besoin de s'enfermer dans une forme poétique fixe n'apparaît que dans les années soixante-dix. Cette réaction est représentée par Ján Buzássy (\* 1935) qui publia, en 1976, un recueil de sonnets *Znelec (Sonnet)* dont le thème principal est un autre art: la musique. Bien que le livre manifeste un certain esthétisme il n'était pas épargné par la stérilité artistique qui régnait sur cette décennie.

Une stérilité au visage "engagé" est représentée, à cette époque par "l'école" de V. Mihálik, déjà mentionnée. Au commencement, "le maître" prescrivit de versifier les thèmes à l'ordre du jour – après avoir payé ce droit de passage, les auteurs pouvaient s'offrir aussi des thèmes plus "libres", tels que le printemps, l'été, l'automne et l'hiver: parmi de nombreux recueils de poèmes "engagés" de jeunes auteurs nous pouvons en trouver un qui porte pour titre *Sonety ročnych období (Les sonnets des saisons de l'année, 1977)*.

Ainsi, à l'issue de cette école poétique nous ne voyons pas "la solidité et la pureté" retrouvées, mais un ornamentalisme vide, cachant la peur de se prononcer à titre personnel. L'art poétique se dévalua,

devenant un métier consacré à compter les syllabes, rimer correctement et écrire sur commande. Bien entendu, ce visage repoussant de la poésie fut lié, avant tout, aux formes fixes (y compris le sonnet).

A la fin des années soixante-dix, le point extrême de stérilité artistique fut atteint et depuis, la poésie slovaque n'a fait que redescendre de ses cothurnes et se mêler à la foule pour s'y imprégner de nouvelles odeurs. Mais le sonnet ne participera que rarement à cette transformation progressive de la poésie en une forme moins pathétique et moins rhétorique. Peut-être, fatigué de son rôle contradictoire dans les agitations de ces quarante dernières années, il hiberne ou plutôt se tient sagement à l'écart, persuadé que son époque reviendra, comme cela s'est déjà produit, à plusieurs reprises, dans son riche passé.

Bien entendu, c'est une personnification que nous utilisons pour nous exprimer en bref. Néanmoins, l'idée que certaines formes poétiques résisteraient mieux aux tentatives de les utiliser aux buts qui ne leur sont pas propres, était suggérée aussi par Predrag Matvejevic au cours de la discussion au colloque international "Le sonnet dans les littératures slaves" (Rome, le 16-18 mai 1998). Il parlait du sonnet qui, au XIX siècle, sut bien se défendre contre son utilisation pour la poésie de circonstance.

