Comptoir littéraire

www.comptoirlitteraire.com

présente

‘’Harmonie du soir’’

poème de BAUDELAIRE

dans

‘’***Les fleurs du mal***’’
(1857)

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

Analyse

Ce qui, à la plus superficielle des lectures, singularise le poème est sa forme. Il n'y a cependant rien de particulier à l'utilisation par Baudelaire des alexandrins et des quatrains, de deux seules rimes (il le fit aussi dans ‘*’Le goût du néant’’*), de la répétition de vers entiers (il le fit aussi dans ‘’*Lesbos*’’, ‘*’Mœsta et errabunda’’*, ‘*’L’irréparable*’’, ‘’*Réversibilité*’’, et ‘*’Le balcon’’* où le dernier vers de chaque strophe est identique au premier). Mais la répétition est ici plus complexe.

En fait, Baudelaire poussa son goût de la forme fixe jusqu'à la gageure d'un pantoum français, un poème dérivé du «pantun berkait» malais ou «pantoum enchaîné», qui porte ce nom à cause du mécanisme de reprise des vers, qui est soumis à des règles de composition assez strictes. Ce type de poèmes avait été révélé à Hugo par Ernest Fouinet, employé des contributions indirectes et poète dilettante, son principal initiateur en matière d'orientalisme ; il lui avait envoyé ce «pantoum ou chant malais, d'une délicieuse originalité» :

«Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes ;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers…
Le vautour dirige son essor vers Bandam.
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens.
Le vautour dirige son essor vers Bandam…
Et laisse tomber de ses plumes à Patani.
J'ai admiré bien des jeunes gens ;
Mais nul n'est à comparer à l'objet de mon choix.
Il laisse tomber de ses plumes à Patani…
Voici deux jeunes pigeons !
Aucun jeune homme ne se peut comparer à celui de mon choix.
Habile comme il l'est à toucher le cœur.»

D'un tel texte se dégage une séduction singulière, due non seulement à la répétition des vers selon un certain ordre, mais au parallélisme de deux idées se poursuivant de strophe en strophe, sans jamais se confondre, ni pourtant se séparer non plus, en vertu d'affinités mystérieuses. En Extrême Orient, le pantoum est largement utilisé pour les devinettes, les poèmes comiques, les improvisations et les poèmes d'amour.

En 1821, Adelbert von Chamisso, qui avait une connaissance directe du pantoum malais, et porta une attention particulière à son mètre, écrivit trois pantoums en allemand intitulés ‘*’In malaiischer Form*’’.

En 1828, Victor Hugo donna en France le premier exemple de pantoum dans la note XI des ‘’*Orientales*’’. Il y écrivit : «Nous terminons ces extraits par un pantoum ou chant malai [sic], d'une délicieuse originalité». Et il citait un texte traduit en prose par un jeune orientaliste. Il termina sa note par ces mots : «Nous n'avons point cherché à mettre d'ordre dans ces citations. C'est une poignée de pierres précieuses que nous prenons au hasard et à la hâte dans la grande mine d'Orient.»

En 1838, un des poèmes de Théophile Gautier dans ‘*’La comédie de la mort’’* fut intitulé ‘*’Les papillons. (Pantoum)*’’. Mais ce n'en était pas du tout un, et le poème ne fut plus intitulé que ‘*’Les papillons’’* dans ses ‘*’Œuvres complètes’’*.

En 1850, Charles Asselineau, un ami de Baudelaire, publia un pantoum dans un obscur magazine belge.

En 1856, Théodore de Banville produisit un pantoum comique, ‘*’Monselet d'automne’’*, qui faisait partie de ses ‘*’Odes funambulesques’’*.

En 1865, Louisa Pène-Siefert écrivit un pantoum remarquable.

En 1872, dans son ‘*’Petit traité de poésie française’’*, Théodore de Banville définit le pantoum français. Il consiste en une suite de quatrains (d'octosyllabes ou de décasyllabes, le même mètre étant conservé dans tout le poème) où s'appliquent deux systèmes de reprises : le deuxième et le quatrième vers de chaque strophe sont repris respectivement comme premier et troisième vers de la strophe suivante ; le

tout dernier vers du poème reprend le premier. Les rimes sont croisées, et l'alternance des rimes masculines et féminines impose un nombre de quatrains pair. Le nombre de quatrains est illimité, mais doit être supérieur à six. Cette forme permet de donner au poème une musicalité particulière très typée. Mais la particularité vraiment originale du pantoum réside dans le sens : il développe dans chaque strophe, tout au long du poème, deux idées différentes : la première, contenue dans les deux premiers vers de chaque strophe, est généralement extérieure et pittoresque ; la deuxième, contenue dans les deux derniers vers de chaque strophe, est généralement intime et morale. Il faut éviter de travailler par vers-phrase : un vers doit se connecter au vers qui le précède dans un quatrain comme au vers qui lui succède dans le quatrain suivant sans pour autant constituer un vers totalement indépendant d'un point de vue syntaxique ; ce vers peut ne contenir que des compléments sans verbe ou des subordonnées auxquelles l'adresse du poète pourra donner plusieurs sens suivant le vers qu'elles complètent. De plus, les deux distiques constituant un quatrain sont indépendants l'un de l'autre, le second vers devant impérativement se terminer sur une ponctuation forte : point, point d'exclamation, point d'interrogation. Cette ponctuation est rendue impérative par la présence des deux thèmes qui n'enjambent jamais l'un sur l'autre. Après avoir exposé la théorie du pantoum, Théodore de Banville en fit un spécialement, dans un but de démonstration.
En 1884, Verlaine fit figurer dans son recueil ‘*’Jadis et naguère’’* un humoristique ‘*’Pantoum négligé’’*.
La même année, Leconte de Lisle publia, dans ses ‘*’Poèmes tragiques’’*, une série intitulée ‘*’Pantoums malais’’*. C'était, en cinq courts poèmes, une histoire d'amour, terminée par les lamentations de l'amant, meurtrier de la femme infidèle. Ce sont les exemples les plus aboutis de pantoums français.
En 1902, René Ghil, qui connaissait bien la langue et la littérature malaises, publia les mille cent vers du ‘*’Pantoun des pantoun’’*, un recueil de poèmes de différentes longueurs et structures avec un arrière-fond malais et de nombreux mots malais, qui nécessitèrent même un glossaire de onze pages. Plus tard, il écrivit deux autres pantoums, dont l’un, un poème de quatre strophes, est même entièrement en javanais.

* * *

‘*’Harmonie du soir’’*, qui est un poème souvent donné comme un exemple de pantoum, est, en fait, un faux pantoum. D’ailleurs, Baudelaire lui-même ne l'a jamais qualifié ainsi. Il réinventa cette forme à son usage.
S’il se soumit aux principales règles (le second vers de chaque strophe est identique au premier vers de la strophe suivante, et le quatrième vers devient le troisième vers de la strophe suivante), il dérogea sur bien des points fondamentaux : il ne traita pas deux idées différentes dans les deux premiers et les deux derniers vers de chaque strophe ; il ne développa qu'un seul thème ; il usa d’alexandrins ; les rimes sont embrassées et non croisées ; il ne joua que sur deux rimes ; il s’en tint à quatre strophes ; son dernier vers différa du premier. Un critique, qui n’appréciait guère la prouesse technique des deux seules rimes, argua que cette difficulté supplémentaire expliquait que le poème n’ait que quatre strophes (mais il ne donne pas du tout l’impression d’être trop court). De ce genre subtil et précieux, Baudelaire ne garda que la reprise de vers, pour son effet d'incantation ; mais elle fonctionne à plein régime, créant de la sorte des schémas harmoniques et rythmiques qui agissent à plusieurs niveaux. Aussi son poème est-il à peu près, parmi les pantoums français, la seule réussite originale ; il est aussi le seul qui se soit parfaitement intégré dans la poésie française en tant que pantoum.

Dans ce poème, qui essaie de donner l’impression d’un mouvement circulaire, tout est suggestion, «*sorcellerie évocatoire*». Aussi est-il souvent considéré par des commentateurs comme un texte hermétique, gratuit, sans intention précise, un pur jeu sonore d’associations, d’images éparses, qui n’est que grâce du langage, mystère, et où chante seule la poésie. Or une étude attentive révèle que, loin d'être une simple juxtaposition de sensations, il est soigneusement composé, et s'élève progressivement vers l'extase qui le termine. On peut, en suivant sa composition, tenter de dégager les lignes de force enchevêtrées autour desquelles il est organisé, tenter une synthèse des interprétations, une vue d’ensemble.

Première strophe :

Vers 1 :

«*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige*»

La venue du mouvement tournoyant, sur laquelle le poème repose tout entier, est préparée dès le premier vers, avec ce surgissement initial des «*temps*» qui est introduit par une solennelle formule biblique : «*Voici venir les temps*», où le pluriel en apparence insignifiant ne peut être interprété comme une simple recherche d'effet stylistique. Cette anticipation d'un proche avenir, où la nature et les êtres humains exprimeraient avec la plus grande force la surabondance de vie qui les renouvellerait, nous renvoie en même temps au passé. Le poète suggère qu'il a déjà maintes fois subi cette expérience, qu'il est aux aguets, qu'il est à même, cette fois, de triompher de cette expérience en la saisissant, et en la recréant au niveau de la conscience entière et lucide.
Ces «*temps*» sont-ils un soir de printemps ou un soir d'été? S'agit-il d'un paysage fleuri et crépusculaire, inspirant au poète cette mélancolique réflexion, ou d'un paysage tout intérieur, celui de ses souvenirs, faisant surgir à la fois sensations, imagination et pensée? S'il y a une réponse à ces questions, il faut la chercher dans la totalité du poème, car le vague du début est volontaire.
L'évocation des fleurs épanouies et vibrantes, qui exhalent les plus riches parfums, suggère le mois de juin ou même le mois de juillet, alors que les premiers mots semblent plutôt signifier que le poète écrivit ces vers avant la plénitude de l'éclosion printanière, et que ce serait aussi la belle saison naissante qui lui ferait pressentir les états d'âme successifs dont nous allons être les témoins. On peut préférer la seconde de ces hypothèses car elle a pour effet de restituer l'action du poème dans le cœur et dans l'esprit de son créateur. Le poète prévenu éprouve l'avant-goût sensuel, vertigineux et angoissé de ces belles saisons ennemies.
Avec «*vibrant*» apparaît une première et discrète notation de mouvement.
Ce vers est marqué par une allitération en «*v*» qui suggère une ferveur ; par l'alternance de sons aigus et de sons graves, les premiers enserrant les seconds.

Vers 2 :

«*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;*»

La vibration de la fleur entraîne la diffusion de son parfum, l'exhalaison de ses effluves, et, en même temps, comme son épuisement, sa destruction.
Cette évaporation est comparée à ce qui se passe dans le mouvement de balancement imprimé à l'«*encensoir*», instrument liturgique qui est une cassolette où on brûle de l'encens, et qu'on balance pour faire se diffuser la fumée, en signe d'adoration. La comparaison du balancement des fleurs avec celui de l'encensoir avait déjà été faite par Shelley (1822), par Hugo dans ‘*’Les voix intérieures’’* (1837), par Vigny dans ‘*’La maison du berger’’* (1844) :

«La Nature t'attend dans un silence austère ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs.»

«Encens» et «encensoir» furent aussi utilisés comme métaphores ou comparaisons par Lamartine, Gautier, Hugo. Baudelaire y recourut dans d'autres poèmes (‘*’La muse vénale’’*, ‘*’Le parfum’’*, ‘*’À une madone’’*, ‘*’Chanson d'après-midi’’*, et ‘*’Hymne*’’).
Se mêlent, dans ce qu'on peut imaginer comme le demi-jour d'une cathédrale, les parfums des fleurs et l'odeur de l'encens répandue par le balancement solennel de l'encensoir. Mais cet objet sacré est mis en correspondance avec toute une série de choses et d'idées appartenant au monde profane et naturel : «*fleur*», «*sons*», «*parfums*», «*valse*».
Le mot «*encensoir*», étant à la rime, répond pour ainsi dire au mot «*soir*» du titre. Il est le premier de ces mots du poème se trouvant à la rime, comptant trois syllabes, présentant la même rime riche en «*oir*», et désignant chacun un autre élément du culte catholique.

Les deux rimes «*ige*» et «*oir*», le premier timbre étant aigu, le second, grave, vont être les deux seules rimes du poème, ce souci de monotonie traduisant un dessein délibéré de double symétrie qui marque en outre le rythme binaire d'un bercement doux et lent.

Vers 3 :

«*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;*»

Dans ‘*’Le jeune enchanteur, histoire tirée d'un palimpseste d’Herculanum”,* cette nouvelle qu’on crut longtemps de Baudelaire et qui n’était que la traduction rudimentaire d’une nouvelle de George Croly, on lisait : «*Musique, lumière, étoiles, les sons répandus dans l’air du soir, le balancement d’une rose*…»
Ici, aux «*parfums*» libérés par la «*fleur*» et qui étaient les seuls à être suggérés au vers 2, se joignent des «*sons*», dont l’origine n’est pas spécifiée, et ces produits de différents ordres sensoriels forment un tout harmonieux, selon le principe des correspondances, que définit le sonnet ‘’*Correspondances*’’ : «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*».
La notation de mouvement se renforce ensuite dans l'évocation d'un tournoiement, qui va se révéler permanent dans le poème, ce qui fait qu’on a pu parler de «poème toupie».
Avec «*l’air du soir*», le poème se présente aussi comme une variation continue ordonnée autour du motif du crépuscule.

Vers 4 :

«*Valse mélancolique et langoureux vertige !*»

Le tournoiement est défini comme étant celui d’une valse, une danse au rythme binaire, et dans laquelle le couple enlacé se déplace sur la piste, en tournant sur lui-même.
En «*valse mélancolique*», on peut voir une hypallage, sinon une correspondance qui associe une musique et un mouvement à un état moral. Avec «*langoureux*», l’idée de molle mélancolie est en quelque sorte répétée.
La place des mots dans le vers est telle que les phonèmes «*v*», «*lan*», présents dans le premier hémistiche, sont redistribués dans l'hémistiche suivant dans l’ordre inverse, ce qui fait qu’on a un chiasme à la fois structurel (après un nom suivi d’un adjectif on trouve un adjectif suivi d’un nom) et phonique ; ainsi, le dynamisme des mots «*valse*» et «*vertige*» enserre l’allongement lourd et mou de «*mélancolique*» et «*langoureux*». D’autre part, «*ique*» trouve un écho en «*ige*».

À l’issue de cette première strophe, qui est dominée par des sensations cinétiques, olfactives et acoustiques, avec ce vertige des sens, les conditions sont rassemblées pour qu'une illumination ait lieu.

Deuxième strophe :

Vers 5 :

«*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;*»

Cette première reprise d’un vers, qui obéit aux règles du pantoum, permet de constater qu’il change ainsi de signification, ou du moins qu’il produit une autre impression, par sa place et son nouveau contexte. Se trouvant ici au début de la strophe, il bénéficie d’un dynamisme qui va toutefois s’atténuer au fil des vers suivants.

Vers 6 :

«*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige*»

Une nouvelle combinaison de sensations étant proposée, au parfum de la «*fleur*» est jointe la musique du «*violon*», ce qui semble indiquer la source des sons évoqués au vers 3, ou, du moins, isoler une source. En particulier par la diérèse («*vi-o*»), qu'il faut observer pour que l'alexandrin ait bien ses douze pieds, lui est attribué un frémissement qui est à la fois la description de la tessiture aiguë de la musique qu'il produit, et, par une véritable personnification et une correspondance, l'évocation de la souffrance que l'instrument ressentirait lui-même avant de la faire ressentir à l'auditeur.
Le caractère aigu de la souffrance est suggéré par l'alternance, dans chaque hémistiche, de sons aigus («*vi*», «*mit*», «*flige*»), et de sons graves («*lon*», «*comme un cœur qu'on*», groupe particulièrement lourd et compact : «komunkeurkon»).
Voici qu'apparaît dans le poème un «*cœur*» qui n'est pas identifié mais dans lequel on peut voir celui du poète, et dont l'importance va croître régulièrement de strophe en strophe. Ici, il est qualifié par une détresse, une tristesse, une peine profonde («*afflige*») qui confirment «*mélancolique*» et «*langoureux*».

Vers 7 :

«*Valse mélancolique et langoureux vertige !*»

Cette autre reprise d'un vers permet, elle aussi, de constater qu'il change de signification, ou du moins produit une autre impression, par sa place et son nouveau contexte. Ici, il vient caractériser la musique produite par le violon du vers précédent.

Vers 8

«*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*»

L'élan du vertige est arrêté dans ce vers, qui est le seul véritable moment de repos dans le déroulement inexorable de cette expérience que rapporte le texte. Le poète nous fait passer de la terre au ciel, le caractère paisible de celui-ci apportant un appréciable changement par rapport à la pénible turbulence de celle-là.
L'alliance de «*triste*» et «*beau*», pour qualifier ce ciel du soir, est une constante dans l'art, que Baudelaire avait déjà exprimée dans ''*Fusées*'' : «*Le beau est quelque chose d'ardent et de triste* [...] *À ce point je ne conçois guère* […] *un type de beauté où il n'y ait du malheur*. *Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois - mais d'une manière confuse - de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude* […] *une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante.*»
Le ciel, où le soleil se couche, où il s'apprête à goûter le repos après sa course, est comparé à un «*reposoir*», autel orné de fleurs et de draperies où l'on s'arrête au cours d'une procession ; on en érige en particulier lors de la Fête-Dieu, fête religieuse catholique, mais aussi anglicane, célébrée le jeudi qui suit la Trinité, c'est-à-dire soixante jours après Pâques. Michel Tournier indiqua, dans ''*Célébrations*'', que Baudelaire a pu être inspiré par l'«apothéose florale et jardinière» de la Fête-Dieu où «le prêtre en grands ornements marche sous un dais en brandissant l'ostensoir où brille l'hostie consacrée», étant précédé d'«enfants couronnés de fleurs qui jettent des pétales sous ses pieds» ; il signala que les mots «*encensoir*», «*reposoir*», «*ostensoir*», ont une force d'évocation qui «reste lettre morte pour tous ceux - de plus en plus nombreux - qui n'ont pas vécu la magie de la Fête-Dieu».
Vigny avait utilisé aussi le mot «reposoir» dans ''*La maison du berger*'' et aussi à la rime : «Le saule a suspendu ses chastes reposoirs».
Ce mot religieux est mis en correspondance avec toute une série de choses et d'idées appartenant au monde profane et naturel : «*violon*», «*cœur*», «*valse*» ; mais le «*ciel*» de la nature est aussi la demeure de la divinité.

On peut remarquer que ce huitième vers divise le poème en deux parties égales dont la première est dominée par le jeu des sens : odorat, vue, ouïe, et par la sensation d'un mouvement tournoyant qui va en s'accentuant, en partant de l'émanation des parfums à travers la valse, pour aboutir au vertige.

Troisième strophe :

Vers 9 :

«*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,*»

Cette autre reprise d'un vers permet, elle aussi, de constater qu'il change de signification, ou du moins produit une autre impression, par sa place et son nouveau contexte. Comme il est en tête de la strophe, il indique que celle-ci va être imprégnée de l'idée de souffrance qu'il suggère, souffrance qui s'affirme comme étant celle du poète.

Vers 10 :

«*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !*»

Le vers prolonge le vers précédent par une expansion syntaxique qui insiste sur l'affectivité meurtrie, thème déjà contenu dans les mots «*mélancolique*», «*langoureux*», «*triste et beau*», dans la comparaison «*comme un cœur qu'on afflige*», ici concentrés et intensifiés dans la définition «*Un cœur tendre*» qui, de ce fait, est malheureux.
Le «*cœur*» devient ici un sujet agissant, ou plutôt réagissant aux impressions diverses internes et externes qui jusqu'ici le submergeaient. On peut y voir évidemment le poète.
Et il est le sujet d'une proposition relative, que la coupe irrégulière du vers (le seul qui soit rompu par une ponctuation) met en valeur. Il apparaît qu'il «*hait*», la rugosité de la sonorité des mots «*qui hait*» venant s'opposer à la douceur de «*tendre*» ; qu'il a un mouvement de refus et de peur du «*néant vaste et noir*», qui peut être celui de la nature envahie par la nuit profonde, celui du firmament qui est encore plus «*vaste*» et encore plus «*noir*» ; qui peut aussi suggérer l'idée d'une absence de Dieu.

Vers 11 :

«*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;*»

On constate ici encore que la reprise du vers change sa signification, ou, du moins, produit une autre impression, par sa place et son nouveau contexte. Il semble ici à la fois définir le «*néant vaste et noir*» (en opposant à ce refus de la transcendance le mot religieux «*reposoir*») et déjà décrire le décor de l'action du vers suivant.

Vers 12 :

«*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*»

Ici, le titre, ‘*"Harmonie du soir"*, se trouve encore mieux confirmé par cette indication précise d'un crépuscule : le soleil est montré dans cet état au moment du couchant, alors que sa lumière est devenue rouge parce qu'elle se diffuse et se réfracte à travers l'atmosphère. Mais il est personnifié, il est considéré comme un être blessé mortellement, dont le corps serait vidé d'un sang qui, déjà coagulé, saisi par le froid du «*néant vaste et noir*», n'est plus qu'une sorte de caillot gelé. Et, à travers le pittoresque de ce tableau surprenant, dérangeant, perce une telle émotion que certains commentateurs crurent pouvoir y voir le symbole d'une immolation.
Le caractère tragique de la scène est appuyé par une allitération en «*s*» qui crée un sifflement sinistre.
La rime permet d'établir un parallèle entre «*un cœur qu'on afflige*» et le soleil «*noyé dans son sang qui se fige*».

Quatrième strophe :

Vers 13 :

«*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,*»

Cette reprise du vers au début de la strophe va permettre au «*cœur*», c'est-à-dire le poète, d'y devenir, de sujet passif dont est répétée la souffrance, pour la surmonter, un sujet actif et indépendant, le sujet d'une proposition principale qu'on trouve dans le vers suivant.

Vers 14 :

«*Du passé lumineux recueille tout vestige !*»

Le vers, qui ménage une inversion significative par laquelle est mis en relief le mot essentiel, marque la réaction volontaire du poète contre l'angoisse que suscite «*le néant vaste et noir*». Il oppose à l'obscurité du présent, du crépuscule, de la nuit, la lumière du passé, du moins celle de souvenirs. On comprend que, pour ce régressif qu'était Baudelaire, pour qui la dimension principale de la temporalité était le passé, il s'agissait bien de ne négliger aucun «*vestige*».
On peut voir dans le verbe «*recueillir*» une allusion voilée à l'idée du recueillement religieux.

Vers 15 :

«*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige…*»

La reprise du vers prend ici une valeur particulière qui, toutefois, ne se révèle qu'au vers suivant auquel il s'oppose : tandis que s'annonce tragiquement la nuit, se répand la lumière du souvenir de la femme aimée.

Vers 16 :

«*Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !*»

Pour livrer bataille à son désespoir, pour triompher de la noirceur qui règne autour de lui, le poète, qui, alors que le «*cœur*» mentionné était jusque-là resté indéfini, se révèle par le mot «*moi*», se rappelle un brillant souvenir qui pourrait venir combattre toute la tristesse qui l'entoure. Ainsi, le poème se présente comme un cheminement qui porte au jour le «je» du locuteur, dans une sorte d'illumination finale qui vaut résurrection. Il puise les forces nécessaires à la seule source qui lui reste dans les grandes crises intérieures, qui se trouve en lui-même, dans un souvenir lumineux.
Et ce souvenir surgissant comme une apparition rayonnante dans son esprit doit être, bien que le texte n'en offre aucune preuve, celui d'une personne vivante à laquelle il s'adresse, celui, peut-on supposer, d'une femme aimée. On s'accorde généralement pour considérer qu'il s'agit de Mme Sabatier, pour laquelle Baudelaire nourrit, pendant plusieurs années, un amour complexe à la fois sensuel et idéal, resté finalement inassouvi, un amour qui fut un besoin meurtri d'adoration ; elle était, pour lui, la femme idéalisée, planant entre le ciel et la terre, étant porteuse de leur secrète unité ; il lui consacra un cycle de poèmes des ‘*’Fleurs du mal’’*, et lui indiqua dans une lettre qu'il lui envoya le 18 août 1857, avec un bel exemplaire du recueil spécialement relié pour elle : «*Tous les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent*.» Or ‘*’Harmonie du soir’’* s'y trouvait.
Mais il y parle de cet amour comme d'une chose passée, dont il a le souvenir, semblant indiquer que le poème aurait été une offrande d'adieu. Le «*ton*» du vers apparaît à certains commentateurs comme un soudain réveil après un long temps d'oubli et de distraction, qui trahirait un refroidissement de son amour pour Mme Sabatier. On peut penser que le poème a été écrit plusieurs années après les autres poèmes du cycle, qui dataient de 1853-1854, de l'époque de la plus grande ferveur. Composé probablement en 1856, à un moment où le grand amour n'était plus qu'un beau souvenir, il répondait à un moment tout à fait différent de leurs relations. Ainsi, le cycle de Mme Sabatier, comme celui de Jeanne Duval, s'achevait par des vers où le poète se retournait vers le passé, et le ressuscitait par la

magie évocatoire des mots. Ce mouvement naissait chez lui de l'exigence la plus profonde et la plus intime de son génie, car ses plus beaux poèmes sont ceux du «temps retrouvé».

Dans cette strophe, où on voit se mêler les mots «*noir*» et «*sang*» mais aussi «*lumineux*», on peut déceler une augmentation de la lumière qui éclate dans le dernier vers. «*Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir*» est un cri de victoire du poète sur son tourment, une affirmation de bonheur. Le souvenir d'une femme aimée a renouvelé chez lui sa foi en la vie.
L'«*ostensoir*», objet du culte catholique, est un cadre d'or ou d'argent, généralement circulaire, au centre duquel se trouve une lunette destinée à recevoir l'hostie consacrée, offerte à l'adoration des fidèles, et qui est entourée de rayons de métal doré, présentant donc l'image d'un soleil rayonnant, ce qui fait qu'autrefois, dans les inventaires des sacristies, l'ostensoir était couramment nommé «soleil». Au soleil mis à mort est opposé le soleil de l'ostensoir, un soleil vivant, radieux d'espoir, qui, pour le catholique, suggère la divinité, l'éternité, etc.. Mais cet objet sacré est mis en correspondance avec toute une série de choses et d'idées appartenant au monde profane et naturel : «*passé*», «*soleil*», «*souvenir*» ; par la comparaison du souvenir de cette femme avec un ostensoir, le poète réalisa une synthèse sacrilège du sensuel et du spirituel.
Dans ce poème qui est animé d'un tournoiement et d'une alternance continuels, le vers final est l'affirmation d'une certitude, d'un équilibre enfin atteint.

* * *

'*"Harmonie du soir"* est un pantoum français qui semble faire la toupie dans un mouvement vertigineux. Mais le poème présente en fait une progression d'une strophe à l'autre qui est scandée par la reprise de vers. On va de la mise en place d'un décor crépusculaire tournoyant à l'expression d'une souffrance où la tristesse de la nature est mise en correspondance avec celle du poète, jusqu'au sursaut que permet le souvenir d'une femme aimée, une révélation qui fait prévaloir le rayonnement lumineux sur l'épaisseur des ténèbres.
Cette lumière est religieusement connotée, comme le suggère le lexique approprié qui prépare et accompagne son apparition, «*encensoir*», «*reposoir*», «*ostensoir*», les trois noms étant placés dans un ordre de signification croissante, formant une série qui se trouve probablement uniquement chez Baudelaire.
Du fait de l'absence d'une situation nettement décrite ou du développement précisément logique d'une histoire ou d'une morale ; du fait de la suggestion d'un ensorcellement et d'un vague sentiment ; du fait d'un climat magique, fait de mystère et de simplicité ; du fait, par la grâce du langage, d'une incantation, d'une pure musicalité fluide et nostalgique qui tient à la progression presque solennelle de vers amples et calmes, aux répétitions de vers et de sons, aux deux rimes exclusivement utilisées et qui s'opposent, la première («*ige*») étant aiguë, la seconde («*oir*»), grave, le poème, où chante seule la poésie, a été célébré comme avant-coureur du symbolisme, et est un des poèmes français les plus appréciés et les plus fréquemment placés dans des anthologies.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoirlitteraire.com