

---

## ‘Harmonie du soir’ et la postérité formelle de la note XI des ‘Orientales’

Dominique Billy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29862>

DOI : 10.4000/studifrancesi.29862

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2006

Pagination : 73-90

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Dominique Billy, « ‘Harmonie du soir’ et la postérité formelle de la note XI des ‘Orientales’ », *Studi Francesi* [En ligne], 148 (XLX | I) | 2006, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 21 avril 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29862> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.29862>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## ‘Harmonie du soir’ et la postérité formelle de la note XI des ‘Orientales’

La parution de récents travaux sur le pantoum livre de nombreux matériaux qui permettent de mieux comprendre l’histoire du genre. Le présent travail a pour but de préciser la place que tient dans cette généalogie<sup>1</sup> *Harmonie du soir* que l’on a pu qualifier – a posteriori – de “pantoum libertin”<sup>2</sup>: à la suite de Vacquerie dont on ignorait jusqu’à il y a peu le rôle, Baudelaire se contente en effet d’expérimenter une forme nouvelle issue du genre malais évoqué par Victor Hugo, sans nulle intention d’inscrire son œuvre dans un genre encore inexistant. Asselineau et Banville en gommeront l’existence en revenant à la source des *Orientales* pour en tirer une formule originale que nous tendons aujourd’hui à assimiler à l’expérience baudelairienne. Nous essaierons ainsi de comprendre les raisons de cette curieuse rupture en examinant les véritables enjeux de cette affaire qui a du reste connu une autre victime, moins encombrante, en la personne d’une protégée d’Asselineau, Louisa Siefert. Nous élargirons ensuite les investigations aux formes connexes et marginales inspirées de la note XI des *Orientales*, dont l’une a pu jouer un certain rôle dans la genèse du pantoum tel que le définit Banville. Nous montrerons ensuite que le genre malais a laissé d’autres traces dans la poésie de Baudelaire qui était très sensible aux potentialités qu’offrait son modèle en matière d’expression poétique.

### 1. Aux origines du pantoum

Le *pantoum* est à l’origine un objet de curiosité dont l’avenir est directement lié à l’intérêt que lui porta Victor Hugo dans une note de brocante littéraire des *Orientales* (1829), dont il devait les matériaux à l’empressement d’un de ses plus humbles serviteurs, Ernest Fouinet<sup>3</sup>. C’est du reste à l’inattention du poète lors de sa révision des épreuves de la première édition, qu’est due la graphie actuelle, là où son manuscrit portait bien la graphie *pantoun* qu’il tenait de son informateur, coquille qui a un parallèle avec la transformation du toponyme *Bandan* en *Bandam*<sup>4</sup>. Cette coquille se

Nous tenons à remercier ici André Guyaux de nous avoir donné l’occasion d’exposer une partie des éléments de cet article lors du colloque sur *Les Fleurs du Mal* qu’il organisa à la Sorbonne, les 10-11 janvier 2003, et de nous avoir fait part de remarques judicieuses sur notre texte.

<sup>1</sup> VOISSET 1997, pp. 321-23, donne, une liste chronologique des pantoums, selon sa conception, que l’on complétera avec l’ouvrage de JOUET 1998, ainsi qu’une note de ROBB 1993, p. 416, n. 34, qui mentionne deux pièces, l’une d’Alfred Busquet (1884), l’autre de Victor Marguerite (id.). On ajoutera la pièce de Louis Le Cardonnel dont on trouvera le texte dans l’anthologie de VELTER 1996, p. 241. L’histoire du pantoum ne s’arrête pas en effet aux pièces de Leconte de Lisle même si l’on peut y voir avec HOVASSE 2002, p. 158, «à la fois l’apothéose et la mort du genre».

<sup>2</sup> CREPET - BLIN 1942, p. 376 ; cf. PICHOS 1975, pp. 919-20.

<sup>3</sup> Cf. GUIMBAUD 1928, pp. 81-84.

<sup>4</sup> Et non *Bantan/m* comme le donne VOISSET 1997, p. 44, ajoutant une nouvelle coquille. Fouinet donne bien *Bandan* en 1830. Cette coquille ne peut être imputée à une graphie ambiguë de Victor Hugo dont les *n* finaux sont sans équivoque. L’éditeur a vraisemblablement travaillé sur une copie d’une autre plume, sans doute celle-là même que Fouinet transmet à Hugo qui nous dit avoir conservé scrupuleusement sa traduction: cf. les lignes que GUIMBAUD 1928, pp. 105-06, consacre au manuscrit des *Orientales*. Il est probable qu’Hugo ait fait la même lecture que le prote, vu l’égale ignorance dans laquelle il tint ces deux erreurs sur des formes qui devaient lui être à ce point étrangères que leur graphie précise ne pouvait rien lui évoquer (*n* final ne se trouve ailleurs dans la traduction que dans des mots bien français: *son, bien, mon et aucun*). Sur le flottement dans la graphie du nom du genre, cf. VOISSET 1997, pp. 13-16.

retrouvera en 1882 dans la première édition des *Cinq pantoums malais* de Leconte de Lisle dans *La Nouvelle Revue*, comme dans leur reprise dans la première édition des *Poèmes Tragiques* (1884) avant que la seconde édition (1886) n'en rétablisse la forme originale, affichant ainsi une recherche d'authenticité qui permettait en même temps au poète parnassien de prendre ses distances par rapport à Banville qui avait consacré dix ans plus tôt la coquille hugolienne dans son *Petit traité* dont il suivait au demeurant rigoureusement les prescriptions, jusqu'à la clôture formelle<sup>5</sup>.

On sait que, à la faveur des réunions de l' Arsenal, autour de Charles Nodier, Hugo avait l'occasion de côtoyer E. Fouinet, un fonctionnaire du Ministère des Finances écrivain à ses heures et membre de la Société Asiatique<sup>6</sup>, son initiateur au genre malais que l'orientaliste anglais William Marsden avait, en 1812, présenté dans *A Grammar of the Malayan Language*, sous le nom de «pantun», ouvrage dont C. P. J. Elout donnera une douzaine d'années plus tard une traduction française (1824)<sup>7</sup>, francisant le nom en «panton». Adalbert von Chamisso – qui tenait ses informations d'un séjour studieux durant la Première Guerre Mondiale dans le Pacifique, dont il avait tiré la matière d'un ouvrage sur la poésie populaire malaise<sup>8</sup> – s'était déjà lancé dans la composition, sur ce modèle («In Malayscher Form»), de poèmes en langue allemande (1821), de cinq ou six quatrains d'octosyllabes masculins, et dans un cas, d'heptasyllabes féminins, à rimes alternées<sup>9</sup>, mais, en dépit de ses origines françaises, ces essais n'eurent en France aucune répercussion. Des quatre échantillons que présente Elout<sup>10</sup>, un seul est constitué de plusieurs couplets, au nombre de quatre, et c'est celui-là même qui, par la fascination qu'exerce sa construction avec les reprises de vers qui le caractérisent, va servir de modèle dans l'élaboration du *pantoum* français. C'est en effet la pièce que retient Hugo pour sa note érudite des *Orientales*, dans la version plus littérale que lui avait procurée Fouinet, et qui était tout aussi dépourvue de rimes et de mètre que les traductions de ses prédécesseurs, à tel point que Banville en parlera dans son *Petit traité* comme d'une «traduction en prose», en dépit du détachement typographique des vers et des strophes qui laissait nettement apparaître les mécanismes fondamentaux du genre.

L'année qui suit la parution des *Orientales*, Fouinet lui-même donnait une adaptation en vers de la chanson malaise dans son *Choix de poésies orientales* (1830)<sup>11</sup>,

<sup>5</sup> Cf. la description qu'en donne ETIEMBLE 1979, p. 28. Le titre que Leconte de Lisle donne à l'ensemble ne laisse cependant pas d'intriguer, d'autant plus que sa matière, au demeurant orientale, ne puisait pas précisément dans la tradition malaise. Ce type d'amalgame où l'attrait exercé sur les profanes par l'orientalisme en vient à fusionner des éléments d'origine disparate se retrouve naturellement ailleurs, que ce soit dans le *Fortunio* de Gautier, dans les évocations de Nerval comme dans le pantoum «indien» qu'il donne avec Méry (cf. n. 16), ou dans le pseudo-ghasel pantoumisé de Banville (v. § 4). La correction de la coquille des *Orientales* s'appuie sans doute sur l'anthologie de Francisque Michel à laquelle Fouinet collabora en 1830. Ce retour aux sources ne donnera cependant pas suite, et les adeptes du genre ne se référeront plus qu'à l'étiquette que Banville avait consacrée.

<sup>6</sup> Cf. JOUET 1998, p. 23.

<sup>7</sup> Cf. JOUET 1998, p. 19 et VOISSET 1997, p. 39.

<sup>8</sup> *Über malaische Volkslieder*, repris dans *Id.* 1971, t. I.

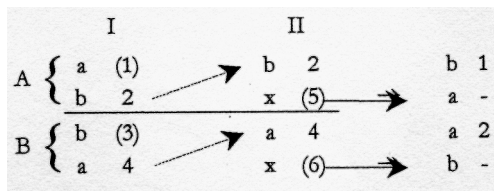
<sup>9</sup> Cf. JOUET 1998, pp. 31-37 et VOISSET 1997, pp. 40-42.

<sup>10</sup> Cf. JOUET 1998, pp. 19-21, et VOISSET 1997, pp.

42-44 (texte p. 71). ETIEMBLE 1979, p. 26, estimait que Victor Hugo était parti d'un simple quatrain dont un certain D. Lombard lui avait donné la traduction qu'il évoque en ces termes: «la traduction française d'un *pantun*, dont Hugo eu [sic] certainement connaissance, et sur laquelle il prit pour ainsi dire son élan.» Et le polygraphe de commenter: «Texte qui, forme et fond, correspond à ce que nous savons désormais du *pantun* authentique. En quatre vers, tout est dit qu'on ressasse en quatre strophes dont les retours ronronnants des vers français ne saurait cacher l'évidente médiocrité.» Malheureusement, le passage cité n'est autre que la troisième strophe de la version remaniée du pantoum des *Orientales* donnée par Fouinet qui y introduisait la rime (1830), avec du reste des rimes embrassées au lieu des rimes alternées dont l'auteur avait auparavant rappelé (p. 24) le caractère régulier: «le *pantun* est en vérité construit sur un système de rimes croisées: ABAB.»

<sup>11</sup> Texte cité par JOUET 1998, p. 25, et VOISSET 1997, p. 72 (il s'agit du texte même que nous avons évoqué dans la note précédente). Ce dernier nous rappelle, pp. 44-45, que l'on a pu attribuer cette adaptation à Hugo, ce qui nous paraît improbable pour des raisons à la fois formelles et stylistiques: ai-

introduisant mètre (avec un décasyllabe césuré 4 + 6) et rimes (en l'occurrence embrassées). Ce dernier choix allait à la fois à l'encontre de la forme originelle et de celle de la tradition poétique française qui avait depuis longtemps accordé un privilège aux rimes alternées. Jointe à la reprise attendue des vers qui amène le réemploi comme vers impairs d'un couplet les vers pairs du précédent<sup>12</sup>, chacun demeurant par conséquent dans son domaine thématique propre circonscrit soit au premier soit au second distique, cette disposition eut inmanquablement ramené les mêmes rimes d'un couplet à l'autre, en inversant systématiquement leur ordre, comme le fera Baudelaire, huit ans après Vacquerie, ce qui donnera à la rime plus d'importance qu'il n'est nécessaire dans la tradition classique (A: thème objectif ; B: thème subjectif):



Mais Fouinet avait visiblement trop peu l'expérience du vers pour être capable de gérer correctement le problème que soulevait semblable choix, et, après une première reprise malheureuse modifiant l'ordre attendu (le second couplet commence avec le premier vers du précédent qui est précisément abandonné dans l'original malais; de façon symétrique, le vers final de la composition est une reprise modifiée du dernier vers du couplet précédent), le poète amateur modifie en général assez profondément les vers repris, sans grand respect pour leur ordre comme le fait observer Chevrier<sup>13</sup>, de façon à amener des rimes nouvelles à chaque nouveau couplet. Voici le texte des deux premiers couplets:

Les papillons voltigent vers la mer  
 Qui du corail baignent la longue chaîne  
 Depuis longtemps mon cœur sent de la peine,  
 Depuis longtemps j'ai le cœur bien amer.

Les papillons voltigent vers la mer:  
 Et vers *Bandan* un vautour tend ses ailes:  
 Depuis long-temps belle parmi les belles,  
 Plus d'un jeune homme à mon regard fut cher.

Les reprises s'organisent ainsi selon le schéma suivant<sup>14</sup>:

- |     |   |   |   |    |   |   |    |   |   |   |    |   |    |   |   |    |
|-----|---|---|---|----|---|---|----|---|---|---|----|---|----|---|---|----|
| (1) | - | 2 | - | 4  | 2 | 5 | 4  | 6 | 5 | 7 | 6  | 8 | 7  | - | 8 | -  |
| (2) | a | b | b | a  | a | c | c  | a | c | d | d  | c | e  | f | f | e  |
| (3) | 1 | - | 3 | 3' | 1 | 4 | 3" | 5 | 4 | 6 | 5' | 7 | 6' | - | - | 7' |

(1) ordre de reprise des vers répétés dans le modèle des *Orientales*

nsi, p. ex., du premier point de vue, la distribution des genres de rimes est différente dans le troisième couplet, et la rime *vautour: amours* pêche contre les règles (sur la contribution de l'orientaliste à la diffusion du "pant(o)un", ignorée semble-t-il des poètes, cf. VOISSET 1997, pp. 47-58).

<sup>12</sup> CORNULIER 1989, p. 69, reste étonné devant la sobre et belle formule de CASSAGNE 1906, p. 106, qui parle d'un refrain qui varierait sans cesse; il lui

préfère "enchaînement rétrograde par répétition" qui aurait sans doute étonné Cassagne tout autant.

<sup>13</sup> CHEVRIER 1988, pp. 157-63, à la p. 161.

<sup>14</sup> On peut se demander si cette pièce n'a pas influencé Musset qui fréquentait les réunions de l'Arsenal lorsqu'il composa en 1831 sa chanson *J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur*, en dépit des nombreuses disparités que celle-ci présente.

- (2) distribution des rimes dans l'adaptation de Fouinet  
 (3) ordre de reprise effectivement mis en œuvre par Fouinet (i' et i" désignent des modifications d'un vers de base i)

Divers vices de construction gâtent donc l'ensemble: c'est ainsi que les vers 3 et 4 commencent par le même syntagme «Depuis longtemps», qui correspond à peu près au vers 4 de l'original. Le vers initial du dernier couplet mêle des éléments des deux vers initiaux du couplet précédent: «Sur *Patani* les plumes du vautour!», pour «Et vers *Bandan* un vautour tend ses ailes; / Ses plumes, là, tombent sur *Patani*: / etc.» Fouinet innove en outre en introduisant un élément absent du texte source, avec l'identification de l'énonciateur comme «belle parmi les belles» (v. 7) qui aura quelques échos.

On sait que, en 1838, Théophile Gautier donna dans *Fortunio* une adaptation plus libre du poème malais – reproduite la même année sous le titre *Les Papillons* dans ses *Poésies diverses*<sup>15</sup> –, dépourvue du système de reprises de vers et simplement donnée comme une chanson, chantée sur un air populaire indien<sup>16</sup>, en trois couplets à rimes alternées, où il renonçait tant au parallélisme thématique qu'au principe de la reprise de vers de son modèle, si insolites dans la tradition française, ce qui n'empêchera pas le collecteur de ses *Poésies complètes* (1877) de le soustitrer «PANTOUM». Gautier semble en fait s'être moins inspiré de la réécriture de Fouinet d'où il tire le thème des papillons volant vers la mer<sup>17</sup>, que d'un autre «Pantoun» que le savant donna dans le même *Choix de Poésies orientales* («Si devant moi vous marchez, ô ma belle!»), pièce qui est également dépourvue de reprises de vers<sup>18</sup>, et qui a pu inspirer la forme de l'apostrophe «ô belle des belles!», aux côtés du superlatif «belle parmi les belles» de la version rimée du pantoum hugolien, ainsi que le motif de la blancheur de la neige<sup>19</sup>.

## 2. La source de Baudelaire

Baudelaire, qui adoptera également les rimes embrassées, n'a pas puisé son inspiration dans la mauvaise adaptation de Fouinet. Il est toutefois intéressant de lire le commentaire dont le savant l'accompagne: ces vers d'origine malaise évoqueraient en l'homme «tout ce qui [...] sent la poésie, la musique, le beau, une impression enchantée et ineffable d'harmonie, semblable au souvenir d'un chant mélodieux»<sup>20</sup>, texte

<sup>15</sup> Cf. JOUET 1998, pp. 37-38 et VOISSET 1997, pp. 45 et 47 (texte p. 78).

<sup>16</sup> Le déplacement géographique s'accompagne ainsi de la démotivation de l'étiquette de genre qui subit le sort de celui de «ballade», par exemple, depuis Hugo. C'est à cette réinterprétation que Nerval se référera au milieu du siècle dans *Les Chimères*, comme dans le *Voyage en Orient* ou la chanson intitulée «pantoum indien» du *Chariot d'enfant*, adaptation d'un drame indien conçue et écrite en collaboration avec Joseph Méry et connue dès 1838; cf. JOUET 1998, pp. 38-40 et VOISSET 1997, pp. 59-61, texte p. 85. Forme du pseudo-pantoum: trois quatrains d'octosyllabes à rimes alternées, chacun suivi d'un distique monorime d'octosyllabes féminins.

<sup>17</sup> Fouinet, v. 1: «Les papillons voltigent vers la mer»; Gautier, vv. 1-2: «Les papillons, couleur de neige, / Volent par essaims vers la mer»

<sup>18</sup> Cette pièce est composée de cinq quatrains de trois décasyllabes 4 + 6 suivis d'un tétrasyllabe, avec des reprises textuelles bien éloignées de celles du modèle: le vers initial des deux premiers quatrains présente un parallélisme: «Si (...), ô ma belle»; le troisième vers des deux derniers est identique (texte dans JOUET 1998, pp. 28-29, et VOISSET 1997, p. 77, commentaire p. 50).

<sup>19</sup> Fouinet, v. 9: «Un oiseau blanc, aussi blanc que la neige»; Gautier, vv. 1 (cité n. 17) et 3: «Beaux papillons blancs (...)». Comparer aussi Fouinet, vv. 7-8: «(...) ô la douce prune! / De mes deux yeux!», avec Gautier, v. 6: «Ma bayadère aux yeux de jais»; Fouinet, v. 11: «Ô mon amour! vers quel ciel vous suivrai-je?»; Gautier, v. 3/4: «(...) quand pourrais-je / Prendre le bleu chemin de l'air?» et v. 8: «Dites, savez-vous où j'irais?»

<sup>20</sup> Cité par JOUET 1998, p. 26.

dont Banville a pu avoir connaissance puisqu'il parle, dans son *Petit traité*, d'«un art qui, pour la moitié au moins, est musique et harmonie, et qui vit d'affinités mystérieuses»<sup>21</sup>. *Harmonie du soir* est en effet tout entier tendu vers l'évocation du souvenir dont la présence dans les *Fleurs du Mal* est obsédante, évocation liée à l'avancée du crépuscule et à l'exhalaison du parfum des fleurs qui invite le poète à une communion dont Leakey a montré le lien avec un passage du *Chat Murr* d'Hoffmann. On sait le rôle que le poète y accorde à l'évocation d'une atmosphère religieuse, à partir d'une métaphore empruntée aux romantiques<sup>22</sup>, avec une triple comparaison mettant en scène des accessoires de la célébration du culte catholique, culminant avec l'image finale: le soleil qui a sombré cède la place à cette "image artificielle" dont parle Richter que constitue l'ostensoir, cet autre soleil, «tombeau vivant qui contient le corps du Christ sous la forme de l'hostie, promesse de résurrection»<sup>23</sup>, ici tombeau vivant du souvenir. On peut également se demander si les vers de *La Maison du Berger*: «Et le soupir d'adieu du soleil à la terre / Balance les beaux lys comme des encensoirs», poème que Vigny publia en 1844, n'a pas joué un rôle particulier dans la composition d'*Harmonie du soir* que de nombreux éléments permettent de situer dans les deux années suivantes<sup>24</sup>. Que le titre de Vigny soit en résonance avec celui de Vacquerie qui va inspirer à Baudelaire la forme de son poème n'est évidemment pas non plus dépourvu d'intérêt.

Comme l'a heureusement montré Chevrier<sup>25</sup>, c'est Auguste Vacquerie, le beau-frère de Valentine Hugo, qui va fournir à Baudelaire son modèle, avec *L'Heure du Berger*, poème consacré, comme *Harmonie du soir*, à l'«heure mélancolique», daté d'octobre 1838 et paru en 1840 dans son premier recueil poétique, *L'Enfer de l'Esprit*<sup>26</sup>, dont le titre même n'est pas insignifiant: c'est en effet là que l'on trouve pour la première fois employé un jeu unique de deux rimes pour l'ensemble de la composition, commutant de couplet en couplet en vertu du jeu de reprises littérales des vers pairs en position impaire<sup>27</sup>, et ceci sur quatre couplets, tout comme dans la pièce XLVII des *Fleurs du Mal* et, naturellement, le pantoum des *Orientales*:

(1)	a b b a	b a a b	a b b a	b a a b
(2)	- 2 - 4	2 5 4 6	5 7 6 8	7 - 8 -

Vacquerie arrivait ainsi à l'aboutissement formel qu'impliquait le choix incongru des rimes embrassées que Fouinet avait fait sans pouvoir résoudre le problème qu'il posait. La référence à l'adaptation de Fouinet est d'autant moins douteuse qu'on y retrouve l'expression «belle entre les belles» (à la rime du v. 4) que l'orientaliste avait délibérément introduite dans son texte sous une forme un peu différente («belle parmi les belles»). L'incipit: «L'oiseau pour s'endormir vient de fermer ses ailes», n'en fait pas moins allusion à celui de la version des *Orientales*: «Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes»<sup>28</sup>. De même, l'évocation des flots est une réminiscence de la mer du modèle, et les «vers luisants épars» ne manquent pas de rappeler les plumes que laisse tomber le vautour du pantoum malais.

Il apparaît ainsi que ce qui passait jusqu'ici pour une des formes les plus originales de Baudelaire n'est en fait qu'un emprunt. Mais si le mérite du poète des *Fleurs du Mal* se trouve ainsi atténué, on ne doit pas oublier que le poème de Vacquerie est du

<sup>21</sup> Cité d'après l'éd. Charpentier de 1891, p. 248.

<sup>22</sup> Cf. CREPET - BLIN 1942, p. 376.

<sup>23</sup> RICHTER 2001, pp. 449-50.

<sup>24</sup> Cf. *infra*.

<sup>25</sup> CHEVRIER 1988, pp. 160-61, et les remarques de JOUET 1998, pp. 40-41.

<sup>26</sup> Paru chez Ébrard. On rectifiera la date de 1838 que CHEVRIER, *loc. cit.*, donne au recueil.

<sup>27</sup> Cf. CORNULIER 1989, p. 70.

<sup>28</sup> Que Fouinet modifie en: «Les papillons voltigent vers la mer» dans son adaptation.

point de vue stylistique et thématique beaucoup plus faible que celui de Baudelaire, sans même l'«email des rimes», comme eût dit Heredia, dont le pouvoir esthétique est indéniable<sup>29</sup>. On ne peut du reste, me semble-t-il, retrouver pour *L'Heure du Berger* le sentiment que Richter éprouve à la lecture d'*Harmonie du soir*: «la répétition des deux rimes a et b imprime à la 'musicalité' plus d'uniformité et si l'on veut, plus de monotonie»<sup>30</sup>; car la musicalité du poème de Baudelaire doit beaucoup aux images et aux multiples échos qu'elles tissent tout autant qu'aux mots et aux sonorités choisies: composé avec moins de subtilité, le texte de Vacquerie ne trouve dans le jeu des reprises, tant des vers du reste que des rimes, qu'une trame artificielle dépourvue de magie.

On sait que les recherches formelles de Vacquerie avaient pu donner prétexte à pastiches, comme en témoigne en juin 1845 la parution d'un sonnet en vers de trois syllabes dans *La Silhouette*<sup>31</sup> (dont on a pu penser qu'il avait été écrit, rappelons-le, par Baudelaire en collaboration avec Banville), ce qui pourrait constituer un argument de plus en faveur de la date de composition d'*Harmonie du Soir* proposée par Leakey: fin 1845 début 1846, sur la base de divers rapprochements intertextuels<sup>32</sup>. Il est néanmoins important de souligner que, dans *Harmonie du Soir*, le choix de la forme inaugurée par Vacquerie<sup>33</sup> n'obéit à aucune intention parodique, mais relève d'un choix esthétique qui trouvait dans le retour balancé des rimes un artifice ingénieux apte à donner un fondement formel à des rapports harmonieux étendus à l'ensemble de la composition. L'imitation directe de Vacquerie amène ainsi à réviser le jugement de Robb<sup>34</sup> selon lequel Baudelaire «aura voulu renchérir sur le modèle donné dans *Les Orientales*, en y ajoutant la rime multiple et en associant plus étroitement que ne le permet le pantoum "régulier" le thème amoureux et l'évocation du paysage»: le poète des *Fleurs du Mal* est en effet directement redevable du parent de Hugo pour la forme.

Comme Vacquerie, Baudelaire ne fait aucune référence à une quelconque étiquette de genre; sans doute entendait-il n'exploiter de la forme que les éléments qui l'intéressaient. S'il suivait ainsi en cela ses habitudes<sup>35</sup>, il y a ici incontestablement un fait d'une autre nature: Baudelaire avait d'autant moins conscience d'inscrire son poème dans un "genre" que, de même que pour son modèle, ce genre n'existait pas encore. Se réclamer d'une telle étiquette ne pouvait d'ailleurs renvoyer alors qu'au genre malais, ce qui n'eût pu que détourner l'attention du lecteur vers une référence aussi incongrue qu'inutile. Il n'en sera naturellement plus de même après le *Petit traité* de Banville.

Une différence toutefois oppose les deux pièces, et qui est de taille dans l'histoire de la forme: Vacquerie y maintient encore la conduite parallèle de deux thèmes, le

<sup>29</sup> En *-elles (-ailes)* et *-oux (-ous)*, les rimes de Vacquerie n'ont rien de la sonorité contrastée de celles de Baudelaire, en *-oir* et en *-ige*.

<sup>30</sup> RICHTER 2001, p. 441.

<sup>31</sup> Cf. ROBB, *op. cit.*, pp. 105-06.

<sup>32</sup> *Loc. cit.* ROBB, *op. cit.*, p. 264, trouve à cela une confirmation dans «la fréquence dans les années 1840 de poèmes où ce *mysticisme* synesthésique, ces fleurs évocatrices d'une passion quasi religieuse, se conjuguent avec un refrain très marqué». On ne signalera que pour mémoire les spéculations auxquelles se laisse aller VOISSET 1997, pp. 97-100.

<sup>33</sup> Dans sa «lettre sur le pantoum», pp. 162-63, CHEVRIER, qui donne le texte de Vacquerie, semble avoir complètement perdu de vue que la forme des deux pièces est strictement identique: «On ne peut exclure (...) que Baudelaire ait connu le

poème d'Auguste Vacquerie, un personnage qu'il connaissait et ménageait. Sur le plan formel en effet, ces deux poèmes – que l'on pourrait qualifier de "proto-pantoums" – présentent des caractères communs: (...). Mais Baudelaire en utilisant des rimes embrassées (comme dans le poème de Fouinet) et non pas des rimes croisées [là est l'erreur], obtient des effets de musique ("cela danse", avait-il écrit en marge), très supérieurs à ceux issus de la simple juxtaposition de vers de Vacquerie».

<sup>34</sup> G. ROBB, *op. cit.*, p. 224.

<sup>35</sup> Cf. ROBB, *op. cit.*, p. 215, qui rappelle la discrétion de Baudelaire dans son refus de donner à ses poèmes des sous-titres "descriptifs", c'est-à-dire indiquant une appartenance générique (si l'on excepte *Sonnet d'automne* «dont les rimes multiples signalent au demeurant la singularité»).

premier, objectif, dans les deux premiers vers du quatrain, le second, subjectif, dans les deux derniers, selon un appariement qui, de façon générale, est caractéristique du "couplet de danse" des traditions populaires<sup>36</sup>. L'innovation de Baudelaire consiste en fait à renoncer à la conduite parallèle de deux thèmes que la tradition poétique malaise justifiait pleinement mais qui devenait parfaitement artificielle dans le cadre de la poésie savante où une seule voix se fait normalement entendre. Toute son attention s'est de fait portée, au-delà des reprises de vers, sur le jeu des récurrences sonores induit par la disposition des rimes, chacune requérant cinq mots différents: il a en effet choisi des rimes particulièrement sonores et contrastées (-ige et -oir), auxquelles des échos divers de sonorités viennent apporter une profondeur harmonique, transposant au niveau phonologique et sémantique le vertige procuré par la montée enivrante des sons et des parfums. On retrouve ailleurs cet intérêt de Baudelaire pour la rime multiple, dans *Le Goût du néant* et dans *Sonnet d'automne*, avec de sept à huit occurrences d'une même rime. Mais il est bon de rappeler que, sur les dix mots-rime qu'il utilise dans *Harmonie du Soir*, pas moins de six ne se rencontrent qu'ici dans le recueil des *Fleurs du Mal*<sup>37</sup>. Leur choix a donc tenu un rôle majeur dans le projet de Baudelaire, et l'on se souvient de ces mots de Théophile Gautier dans le portrait qu'il dressait du poète: «Les mots ont en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propre comme des pierres précieuses», précisant: «Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte»<sup>38</sup>; tout l'art du poète tiendrait ainsi dans le choix des mots et leur combinaison.

Cette prééminence des rimes et de leur roulement joint au choix des mots-rime constituait sans aucun doute l'un des facteurs de la réussite esthétique de notre poème, en un projet où la double isotopie qui avait pu susciter l'intérêt de Vacquerie n'avait plus sa place. Dans le même portrait, Gautier décrit dans un petit passage une dilection du poète qu'il présente comme assez générale, alors que sa description semble bien s'appliquer de façon très précise à *Harmonie du Soir*<sup>39</sup>:

Baudelaire cherche souvent l'effet musical par un ou plusieurs vers particulièrement mélodieux qui font ritournelle et reparaissent tour à tour comme dans cette strophe italienne appelée *sestine*<sup>40</sup> dont M. de Gramont offre en ses poésies plusieurs exemples heureux. Il applique cette forme, qui a le bercement vague d'une incantation magique entendue à demi dans un rêve, aux sujets de mélancolique souvenir et d'amour malheureux. Les stances aux bruissements monotones emportent et rapportent la pensée en la balançant comme les vagues roulent dans leurs volutes régulières une fleur noyée tombant de la rive.

Cette description imagée des retours de la pensée convient en effet parfaitement à *Harmonie du Soir* et à nulle autre pièce de Baudelaire, et les thèmes qu'il lui asso-

<sup>36</sup> Cf. VERRIER 1931, t. I, pp. 48-50, qui cite le début du pantoun malais générateur. Les pièces relevant du couplet de danse pouvaient faire intervenir deux voix, en général soliste et chœur, mais ce n'était pas un critère constant, en tout cas pas dans la tradition popularisante européenne par laquelle nous le connaissons au moyen âge (CORNULIER 1989, p. 69, qui cite VERRIER 1931, parle abusivement pour l'ensemble de "chansons dialoguées", ce qui est tout autre chose).

<sup>37</sup> À savoir: *tige*, *afflige*, *reposer*, *se fige*, *vestige* et *ostensoir* (les autres sont: *encensoir*, *soir*, *vertige*, *noir*).

<sup>38</sup> Nous citons le texte d'après l'édition qu'en a donnée J.-L. STEINMETZ, p. 82.

<sup>39</sup> Éd. cit., pp. 81-82. Gautier avait sans doute également en vue, mais en arrière-plan, les fameux quintils "miroirs" (cf. § 5). Le passage sur les mots-pierres précieuses venant peu après, on ne peut pas ne pas penser qu'il avait là encore en tête, même si ce n'était plus aussi exclusivement, *Harmonie du soir*.

<sup>40</sup> L'italien *sestina* désigne soit un sizain quelconque, soit un genre spécifique dont Banville donne une description commentée dans son *Petit traité*, pp. 229-239.



cie ne font que confirmer cette idée. La référence à la sextine a cependant de quoi surprendre de la part du “poète impeccable”, orfèvre du vers et inconditionnel du sonnet régulier qu’était Gautier, et il y a lieu de se demander en quoi ce modèle a bien pu venir à son esprit tout en gommant toute référence à la forme du pantoum qu’il ne pouvait ignorer mais dont on ne saurait oublier qu’elle ne l’a jamais tenté: on se souvient de la chanson de *Fortunio*<sup>41</sup>. La raison ne peut évidemment être imputée à la nature des reprises – mots-rime dans la sextine, vers dans le pantoum, ni à leur distribution – intriquée dans la première, progressive dans le second. Nous croyons que l’analogie a pour fondement l’introduction de la rime dans un genre qui l’excluait, à laquelle a procédé le Comte de Gramont dans ses essais dont le premier parut en 1840 dans la *Revue parisienne* de Balzac avant que son *Chant du passé* (1854) n’en propose au public d’autres exemples<sup>42</sup>: les six mots-rime qu’il met en œuvre se répartissent en effet en deux groupes homorimes. Ainsi, dans *Autour d’un étang* que le poète donnera à Banville pour son *Petit traité*, on a successivement *feuillages, soleil, volages, rivages, vermeil, sommeil*, et les deux rimes s’échangent régulièrement de couplet en couplet au gré des permutations<sup>43</sup>. Le second couplet offre ainsi l’ordre: *sommeil, feuillages, vermeil, soleil, rivages, volages*, avec la commutation des rimes *-ages* et *-eil*, alternant ainsi a b a a b b et b a b b a a. Le même basculement s’observe dans *Harmonie du Soir*, sur un schéma naturellement beaucoup plus simple de rimes croisées. Le retour des mêmes mots dans la sextine pouvait ainsi présenter quelque analogie avec *Harmonie du soir* et ses reprises de vers – qui ne sont pas réductibles à de simples refrains – et qui entraînent dans leur mouvement le retour des mêmes mots à la rime. Il n’y a pas de raison de penser que ce qui a pu frapper Gautier n’était pas précisément ce qui avait dû séduire Baudelaire dans *L’heure du Berger*: «valse mélancolique et langoureux vertige» des retours de la pensée et du roulement incessant des rimes qui leur est indissolublement lié<sup>44</sup>.

### 3. Les silences de Banville

La différence qui oppose le poème de Baudelaire à celui de Vacquerie qui respectait la conduite parallèle de deux thèmes était de taille. En effet, l’ignorance dans laquelle Banville tiendra *Harmonie du soir* dans son *Petit traité de poésie française* (1872) pourrait s’expliquer par cette non observance: c’est en effet du modèle de Charles Asselineau, premier auteur selon lui, et sur la foi du critique lui-même, à utiliser la forme malaise pour un poème original composé de sept quatrains de rimes croisées qu’il publia dans *La Revue de Belgique* en 1850<sup>45</sup>, soit dix ans après Vacquerie, que le poète parnassien s’inspirera une première fois en septembre 1856 dans les vers satiriques de son *Monselet d’automne*. Le poète d’occasion affirmait en effet que «Ce genre de morceau, dont le type existe dans les notes des *Orientales* de Hugo, n’a point été encore essayé en français»<sup>46</sup>. Si Asselineau pouvait ignorer *Harmonie*

<sup>41</sup> La référence au pantoum telle que Banville le théoriserait n’était toutefois pas ce qui avait attiré le maître de Baudelaire (cf. § 1, fin).

<sup>42</sup> Gramont consacra plus tard une étude à ce genre avec une explication concernant l’introduction de la rime; cf. CALAME 1982, pp. 186-191.

<sup>43</sup> C’est là l’exemple que donnera BANVILLE (éd. cit., pp. 230-31) dans son *Petit traité* mais qu’ignorait alors Gautier. Banville traite de ce genre en ouver-

ture du chapitre X de son *Petit traité*, consacré à ce qu’il appelle des “curiosités poétiques” pour ne pas parler de “poèmes bizarres” parmi lesquels se retrouve du reste également le pantoum.

<sup>44</sup> Cf. n. 33 le commentaire de Baudelaire rapporté par Chevrier («cela danse»).

<sup>45</sup> *La Revue de Belgique*, VI, pp. 179-80; v. aussi JOUET 1998, pp. 42-45 et VOISSET 1997, pp. 88-89.

<sup>46</sup> Cité par CHEVRIER 1988, p. 162.

du soir encore inédit à l'époque, il n'en allait pas de même du poème de Vacquerie dont ce «bibliomane passionné "fixé" sur la période 1830, précisément, et fasciné tout comme Banville par les fantaisies formelles du Victor Hugo de cette époque»<sup>47</sup> ne pouvait ignorer la production. On peut du reste débusquer au fil de son texte des indices qui semblent témoigner d'une connaissance réelle de *L'Heure du Berger*: ainsi, la présence de *fée* («je voudrais être fée», «Oh! que ne suis-je fée») n'est pas sans rappeler «La fée en passant cueille une branche de houx» de Vacquerie, comme «l'esprit d'air ou de flamme» peut évoquer les étincelles que sèment les vers luisants épars du parent de Hugo, et les yeux du poète<sup>48</sup> ne peuvent manquer de renvoyer aux yeux jaloux de son prédécesseur.

Toujours est-il que Banville lui emboîte le pas en gommant de façon surprenante tant le rôle de Vacquerie que celui de Baudelaire dont les *Fleurs du Mal* étaient entre temps parues. Dans son poème, Asselineau introduisait pour la première fois les rimes alternées qui convenaient à merveille au système de reprises du modèle malais, vraisemblablement parce qu'il s'agissait là de la forme la plus commune de quatrain dans la tradition poétique française, formule dont Banville allait s'emparer d'autant plus facilement qu'il usait lui-même essentiellement de cet arrangement. Ce choix ne devait donc rien au modèle malais dont seuls les spécialistes qui lisaient dans le texte pouvaient identifier la forme, effectivement en rimes alternées, mais il convient de rappeler que Chamisso en avait déjà usé avant lui. Asselineau avait par ailleurs adopté l'alexandrin là où Banville utilisera l'octosyllabe. Il introduisait par contre localement une certaine variation dans la reprise régulière des vers pairs en position impaire, avec quelques variantes initiales dans les deux derniers couplets<sup>49</sup>.

Ce qui est plus remarquable et constitue une innovation qui va partiellement décider de la fortune du pantoum est la structure circulaire adoptée par Asselineau, avec notamment la reprise à la fin du dernier couplet du second vers du poème<sup>50</sup>:

I La brise en se jouant fait palpiter la voile...  
Ne viendras-tu jamais, toi que mon cœur attend?  
Je te cherche en mon ciel, rare et trompeuse étoile,  
Aussi loin à mes yeux que l'horizon s'étend.

VII Mes yeux sous ta paupière iraient chercher ton âme...  
– La voile au long du mât retombe en palpitant. –  
– Oh! que ne suis-je fée, esprit d'air ou de flamme!  
Ne viendras-tu jamais, toi que mon cœur attend?

À cette reprise s'ajoute celle du vers initial, sous une forme dont l'heureuse modification vient répondre aux nécessités de la rime<sup>51</sup>, procédé dont s'inspirera volontiers Louis Siefert. On sait que Banville va améliorer le procédé de reprise finale en 1856 en employant un nombre pair de couplets qui lui permettra de renverser l'arrangement initial des genres de rimes dans le dernier couplet, ouvrant la possibilité de terminer sur la reprise exacte du premier vers: la dernière rime du poème est alors du même genre que la première; les couplets impairs commencent par une féminine

<sup>47</sup> Cf. CHEVRIER 1988, p. 162.

<sup>48</sup> Cf. v. 22: «Mes yeux sous ta paupière iraient chercher ton âme».

<sup>49</sup> *Berçant notre sommeil...* (v. 20) devient *Pour bercer ton sommeil...* (v. 23); *Je voudrais être fée, ...* (v. 24) devient *Oh! que ne suis-je fée ...* (v. 27).

<sup>50</sup> De fait, cette circularisation est renforcée d'une autre reprise, le vers initial étant effectivement repris sous une forme variée comme second vers du

quatrain final (noté «1» ci-dessous), procédé dont s'inspirera volontiers L. Siefert.

<sup>51</sup> La reprise comme vers final du second vers terminée par *attend* imposait en effet une rime à laquelle le premier vers ne pouvait faire écho sans modification. Mais il est à remarquer qu'Asselineau eût pu tout aussi bien terminer sur le vers initial modifié de façon à obtenir la rime masculine que lui imposait le nombre impair de couplets.

et se terminent par une masculine, dans les pairs, c'est l'inverse (f = féminine; m = masculine; - = vers non repris ; i' = variante de i):

	I		II			VI		VII
Asselineau (sept couplets)	<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>b</i>		<i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> <i>c</i>	...		<i>f</i> <i>g</i> <i>f</i> <i>g</i>		<i>g</i> <i>b</i> <i>g</i> <i>b</i>
	<i>f</i> <i>m</i> <i>f</i> <i>m</i>		<i>m</i> <i>f</i> <i>m</i> <i>f</i>	...		<i>m</i> <i>f</i> <i>m</i> <i>f</i>		<i>f</i> <i>m</i> <i>f</i> <i>m</i>
	1 2 - 4		2 5 4 6	...		w y x z		y 1' z' 2
	I		II			IX		X
Banville (dix couplets)	<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i> <i>b</i>		<i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> <i>c</i>	...		<i>i</i> <i>j</i> <i>i</i> <i>j</i>		<i>j</i> <i>a</i> <i>j</i> <i>a</i>
	<i>f</i> <i>m</i> <i>f</i> <i>m</i>		<i>m</i> <i>f</i> <i>m</i> <i>f</i>	...		<i>f</i> <i>m</i> <i>f</i> <i>m</i>		<i>m</i> <i>f</i> <i>m</i> <i>f</i>
	1 2 - 4		2 5 4 6	...		w y x z		y - z 1

Banville ne retint pas pour autant comme exemple la pièce d'Asselineau, par ailleurs titrée «Pantoum»: «En bonne conscience, c'est donc ce poème que je devrais donner ici, mais la modestie de l'auteur s'y oppose à mon bien grand regret». De fait, Banville eût été bien embarrassé de donner comme exemple la pièce de son ami, si la modestie de celui-ci ne lui avait interdit d'en rien faire: la caractéristique que le théoricien tenait pour essentielle (le double thème) est en effet absente du poème d'Asselineau, où seul le premier vers et sa reprise sous une forme modifiée rappelle le thème "objectif" dont la conduite parallèle au thème amoureux développé tout au long de la composition malaise fait précisément défaut («La brise en se jouant fait palpiter la voile...»).

Mais la source première de Banville était bel et bien le poème de la note XI des *Orientales*: «je crois que la première révélation du Pantoum a été pour nous cette traduction en prose donnée par Victor Hugo dans les Notes des *Orientales*». Le travail de Fouinet s'effaçait ainsi de la scène littéraire, et Banville fondait par la même occasion le genre français en explicitant les règles auxquelles il joignait un principe de circularité absent du modèle malais et que l'essai d'Asselineau avait esquissé. On y trouve promu le quatrain à rimes alternées dont le texte des *Orientales* que reproduit Banville faisait l'économie (vers libres), le principe de la reprise des vers avec circularisation de la forme, et surtout, de façon très explicite, la nécessité de maintenir un parallélisme thématique au sein du quatrain avec un cloisonnement en deux distiques. Conscient de son originalité, Banville présentait le nouveau genre parmi les «curiosités littéraires» que constituaient pour lui la sextine et la glose, aux côtés de l'acrostiche et des vieilles rimes, et non parmi les «formes fixes traditionnelles» où l'on trouve promue la villanelle, avec un exemple de Philoxène Boyer, publié en 1867, qui n'était devenue telle que par l'illusion qu'avait laissé se développer la mention, sous ce titre, dans les traités classiques, d'une petite pièce de Jean Passerat qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, en avait donné le prototype<sup>32</sup>.

Banville persistera du reste dans son ignorance de l'essai de Vacquerie comme d'*Harmonie du Soir* si l'on en croit ses *Souvenirs* de 1882 où il se réfère à nouveau à Asselineau<sup>33</sup>:

(...) Ce fut lui qui, d'après les traductions en prose de *Pantoums*, données par Victor Hugo dans les notes des *Orientales*, essaya de retrouver et de restituer la forme du *Pantoum*.

Mais, ayant achevé et réussi cet effroyable travail, il l'ensevelit avec soin dans une revue belge inconnue, fantastique, parfaitement obscure, où le diable lui-même ne l'aurait pas dé-

<sup>32</sup> Cf. KASTNER 1903, pp. 279-81.

<sup>33</sup> BANVILLE 1882, pp. 289-90. Cette évocation a été signalée par Chevrier, *loc. cit.*, p. 162, qui

mentionne également la note que le parnassien consacre à *Monselet d'automne* dans les *Odes funambulesques*.

couverte. Je la découvris cependant, et, avec le consentement d'Asselineau, je fis moi-même d'après son *Pantoum* un autre *Pantoum*, qui depuis a servi de type et de modèle aux innombrables poèmes de ce genre qui ont été récemment publiés. Ainsi il a eu le mérite de cette découverte, dont j'ai, moi, usurpé toute la gloire; n'est-ce pas toujours ainsi que les choses se passent?

Le diable aurait-il trouvé l'essai de Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*? ou la pièce de Vacquerie dans *L'Enfer de l'Esprit*, pièce qui, en 1855, retiendra encore l'attention de l'auteur d'une anthologie?<sup>54</sup> Toujours est-il que Banville demeure muet sur ces compositions dont il ne pouvait cependant prétendre ignorer la première, recueillie dans une œuvre qu'il donnera «comme la vie elle-même, souillée par des taches de sang», ajoutant en conclusion de ses "souvenirs" cette description précisément crépusculaire: «mais leur effrayante pourpre est jetée sur une riche étoffe chatoyante, dont les capricieuses broderies, étincelantes de mille feux caressants, font songer au flamboiement et au resplendissement des astres célestes».<sup>55</sup>

Si l'on s'en tient à la description qu'il donne du nouveau genre, on comprend pourquoi Banville ne fait aucune référence à *Harmonie du Soir*, publié en 1857, et dont Leakey, rappelons-le, situe la composition à la charnière des années 1845-1846, soit dix ans avant le *Monselet d'Automne* des *Odes funambulesques* (1856): le théoricien du Parnasse ne tenait pas pour un pantoum le poème de son ami, seule explication plausible, selon Robb<sup>56</sup>, de ce silence étonnant, puisque, indépendamment du bouclage absent du modèle malais, n'y est point observée «la règle absolue et inévitable» du genre, «qui veut que, du commencement à la fin du poème, DEUX SENS soient poursuivis parallèlement, c'est-à-dire UN SENS dans les deux premiers vers de chaque strophe, et UN AUTRE SENS dans les deux derniers vers de chaque strophe».<sup>57</sup> N'est-ce pas en effet à cause de l'ignorance de cette règle que le parnassien réfute, après l'avoir mentionné, le poème *En passant en chemin de fer* que Louisa Siefert donna dans ses *Rayons perdus* (1868)<sup>58</sup>, avec le sous-titre «Pantoum»? On peut du moins arguer du fait que la poétesse se prévalait de l'étiquette de genre, là où Baudelaire n'y faisait aucune référence. Mais est-ce bien là le motif du silence de Banville qui ne connaîtra pas le sort que la tradition didactique fera à *Harmonie du Soir* que dictionnaires et encyclopédies promouvront comme parangon du genre, comme le fait justement remarquer Voisset<sup>59</sup>? Pourquoi en effet omettre Vacquerie qui se pliait quant à lui strictement à la règle?

L'oubli dans le *Petit traité de L'heure du Berger* que Vacquerie a publié en 1840 reste ainsi surprenant, car Banville connaissait bien le frère du gendre de Hugo qui avait, quant à lui, parfaitement suivi «la règle absolue et inévitable» du pantoum tout en respectant le jeu de reprises, bien qu'il ignorât la règle de circularisation qu'ajoutera le théoricien du genre, sous une forme qui contredisait du reste, comme l'a bien vu Raymond Queneau<sup>60</sup>, sa règle "absolue". On peut tout d'abord penser que le choix des rimes embrassées – que Banville goûtait peu –, et surtout le retour des mêmes rimes que celui-ci impliquait introduisait un élément hérétique au yeux

<sup>54</sup> LUCHET 1855.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 223.

<sup>57</sup> *Petit traité*, cité d'après l'édition Charpentier de 1891, p. 245.

<sup>58</sup> On en trouvera le texte – douze quatrains d'octosyllabes en rimes alternées – dans JOUET 1998, pp. 60-61.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 99. Cf. ETIEMBLE 1979, p. 22.

<sup>60</sup> Dans son exposé du 29 janvier 1964 sur le

thème «Littérature potentielle» publié dans *Bâtons, chiffres et lettres*, pp. 332-34. Le retour en position finale du vers initial a en effet pour conséquence l'intrusion du thème objectif (premier distique) dans le domaine du thème subjectif (second distique). La solution idoine sera donnée par Louis Tiercelin dans son *Pantoum du rosier d'amour*, publié en avril 1886; cf. JOUET 1998, pp. 80-84 et VOISSET 1997, pp. 145-47 (texte pp. 172-75).

de Banville, puisque la simplicité du modèle malais s'y trouvait mise à mal: ce que Banville pouvait apprécier dans le triolet ou la ballade, voire dans la sextine rimée de Gramont, genres sophistiqués de la tradition savante qui excitait son penchant virtuose, n'avait sans doute pas sa place dans un genre exotique apprécié pour sa fraîcheur et sa naïveté, tout autant que par son pesant système de reprises<sup>61</sup>. Mais si l'on tient compte du fait que *Monselet d'automne* ne sera écrit qu'en septembre 1856, une autre solution vient à l'esprit, sans doute complémentaire des précédentes: en 1840, Banville n'avait encore aucune idée du genre qu'il allait réglementer, et le poème de Vacquerie, comme sa propre expérience de *Leïla* dont nous parlerons bientôt, constituaient, avec la pièce malaise des *Orientales*, les ferments de ce qui allait plus tard prendre corps grâce sans doute au rôle catalyseur de l'essai d'Asselineau, si ce n'est de l'œuvre de Louisa Siefert qu'il avait peut-être de la peine à admettre au panthéon des poètes contemporains<sup>62</sup>. En 1857, date de la première édition des *Fleurs du Mal*, Banville avait déjà en tête la théorie qu'il formulera plus tard, avec laquelle *Harmonie du Soir* ne cadrerait pas vraiment.

#### 4. Expériences connexes

La mention par Banville du poème d'Asselineau ne pouvait tout au plus s'expliquer, du point de vue technique, que par l'invention du procédé de clôture, bien que celui-ci ne fût pas conforme au propre choix du parnassien. Une chose peut en tout cas être certaine: c'est que, si le principe de la conduite parallèle de deux thèmes était à ses yeux essentiel au genre au point d'en devenir «la règle absolue et inévitable», il n'en était pas pour autant suffisant, et que la seconde spécificité du modèle des *Orientales* qui lui a donné «la première révélation du Pantoum», à savoir la reprise parallèle et décalée de deux vers du quatrain – procédé au demeurant bien connu des *cantigas de amigo* de l'ancienne poésie galégo-portugaise, aux XIII-XIV<sup>e</sup> siècles<sup>63</sup> –, constituait également un critère incontournable. Banville a en effet utilisé la première règle seule dans *Les Cariatides*, dans un poème de quatorze quatrains d'octosyllabes en rimes alternées, *Leïla*, daté de février 1841, soit bien avant le pseudo pantoum d'Asselineau, exhibant en épigraphe un extrait d'une traduction d'un poème arabe donné comme «ghazel», tirée précisément de la fameuse note des *Orientales*<sup>64</sup>, et dont le contenu est, on le verra, révélateur. Nous en citerons les trois premiers couplets qui illustrent par ailleurs un cas d'enjambement vertigineux qui passe «par dessus» le thème concurrent<sup>65</sup>:

<sup>61</sup> Ceci répondra sans doute à l'interrogation de ROBB, *op. cit.*, p. 223, qui se demande: «Mais pour quoi ne pas admettre comme règle la particularité qui fait du poème de Baudelaire un tour de force plus mémorable que les pantoums de Banville: l'emploi de deux rimes pour le poème entier – comme s'il s'agissait d'un triolet ou d'une villanelle –, ce qui convient parfaitement au caractère incantatoire du pantoum?».

<sup>62</sup> On a longtemps ignoré le dédain dans lequel Banville tint l'œuvre de la jeune Louisa Siefert, qu'Asselineau lui-même conseilla à ses débuts, ne manquant pas de donner une préface à la seconde édition de ses *Rayons perdus*, en 1869. La même année, la poétesse publiait, dans son recueil *L'Année républicaine*, un poème intitulé *Brumaire*, de huit quatrains de rimes alternées d'octosyllabes, qui répond très précisément aux règles de Banville bien qu'il ne revendique pas le nom de *pantoum*, aussi

bien dans la conduite de deux thèmes parallèles que dans la reprise finale, au tout dernier vers, du vers initial, précédent sur lequel l'auteur du *Petit traité* reste muet. Sur les pantoums de la poétesse, on lira JOUET 1998, pp. 58-62 et VOISSET 1997, pp. 104-05 et 116-22 (textes).

<sup>63</sup> KELLERMANN 1966, vol. 2, pp. 1203-11, parle, pour décrire le procédé, de «liaison encadrée». Le recours très fréquent à des structures parallélistiques en font cependant une expérience originale.

<sup>64</sup> Cf. BANVILLE, *Œuvres poétiques complètes*, éd. crit. P.J. Edwards, t. I, notes aux pp. 499-500; on ne peut que déplorer le laisser-aller des éditeurs qui ont laissé publier ce qui n'était encore que des épreuves (v. en particulier les renvois aux vers ou aux pages).

<sup>65</sup> On notera l'utilisation du tiret long qui démarque les distiques. Sa disposition à la fin du premier distique est identique à celle dont usait

Il semble qu'aux sultans Dieu même  
Pour femmes donne ses houris.  
Mais, pour moi, la vierge qui m'aime,  
La vierge dont je suis épris, –<sup>66</sup>

Les sultanes troublent le monde  
Pour accomplir un de leurs vœux. –  
La vierge qui m'aime est plus blonde  
Que les sables sous les flots bleus.

Le duvet où leur front sommeille  
Au poids de l'or s'amoncela. –  
Rose, une rose est moins vermeille  
Que la bouche de Leïla. (...)

Le passage donné en épigraphe est tiré d'une collection disparate de courts extraits intitulée «Fragments», et la désignation générique de «ghazel» est en fait empruntée à une section ultérieure de la note de Victor Hugo. Cet amalgame n'est pas étonnant: Banville a simplement prélevé ce qui lui plaisait dans cette «poignée de pierres précieuses que, nous dit Hugo, nous prenons au hasard et à la hâte dans la grande mine d'Orient». Toujours est-il que l'épigraphe explique cet entrelacement thématique de *Leïla*, que Banville a emprunté au pantoum fondateur, seul texte parmi ceux de la note des *Orientales* à présenter une structure identifiable<sup>67</sup>: «Tu as loué Leïla en rimes qui, par leur enchaînement, donnent l'idée d'une étoffe rayée d'Yémen». D'enchaînement de rimes, ici il n'y a point, mais l'auteur des *Cariatides* a trouvé dans l'alternance des thèmes une transposition textuelle de cette image.

Leconte de Lisle saura par contre s'inspirer plus fidèlement de cet épigraphe dans *Sous l'épais sycomore* et *Les roses d'Ispahan* qui paraîtront dans la *Nouvelle Revue* en janvier 1883, pièces qui constituent une véritable tentative de forme fixe<sup>68</sup>. Voici les deux premiers couplets de la seconde qui se réfère explicitement au thème de Leïla:

Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,  
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger  
Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,  
Ô blanche Leïlah! que ton souffle léger.

Ta lèvre est de corail, et ton rire léger  
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce,

Chamisso, et s'oppose ainsi à celle de Louisa Siefert qui l'utilise en tête du second distique. Seul le huitième quatrain se termine également sur une virgule, mais après une phrase complète et autonome qui n'a qu'un lien subtil avec le second distique du quatrain suivant: «Elle n'a pas eu de colère / Quand j'ai troublé son cher sommeil, [on songe ici au «papillon bleu» de *Sous l'épais sycomore* de Leconte de Lisle auquel nous faisons plus bas allusion], // (...) / Elle m'a dit tout bas des choses / Que je rêve tout haut les nuits!»

<sup>66</sup> La position de ce tiret long est inattendue, car il devrait clore le premier distique, comme dans les autres couplets. Sans doute sert-il à indiquer la rupture thématique là où la virgule suggère la continuité.

<sup>67</sup> Les autres se présentent comme des vers libres, ou comme des versets, parmi lesquels l'absence de retour périodique ne peut jouer le rôle heuristique qu'a pu avoir la traduction du «pantoum».

<sup>68</sup> Pièces reprises dans *Les Poèmes Tragiques*, n° X et XII; la seconde édition introduit *Le frais matin dorait* (n° XXXI) qui reprend exactement la même forme. Dans sa thèse, p. 406, E. PICH voit dans la forme – mais ce n'est là qu'analogie – «une sorte de rondeau redoublé», au même titre que *Le Secret de la Vie* (*Poèmes Tragiques*, XXXIV) qui en est effectivement un, avec du reste un perfectionnement dans la strophe finale qui reprend les mots-rimes de l'initiale, procédé évidemment affine à celui de nos pièces.

Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,  
Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de mousse.

Les six quatrains qui constituent la pièce reprennent ainsi les mêmes mots-rime en en inversant chaque fois l'ordre de reprise, et cette reprise des mêmes mots-rime n'est pas, naturellement, sans évoquer le modèle de la sextine. De plus, le poète recourt au procédé de clôture que Banville préconisait pour le pantoum, le vers final reproduisant le vers initial dont l'incipit sert également de titre.

*Sous l'épais sycomore* suit le même schéma. Si elle ne mentionne pas explicitement Leïla, cette dernière pièce n'en est pas moins inspirée du poème de Banville avec la mise en scène d'une jeune vierge endormie que vient taquiner un «papillon d'azur», symbole de l'Amour qui l'attend, qui fait écho au v. 21 des *Roses d'Ispahan* évoquant «ton jeune amour, ce papillon léger». Mais plutôt qu'une réminiscence des papillons dont la ronde ouvre le pantoum malais des *Orientales*, on est enclin à voir dans le papillon bleu du poète celui des couplets du Fortunio de Gautier, où le Poète s'adresse en effet ainsi aux papillons: «Beaux papillons blancs, quand pourrai-je / Prendre le bleu chemin de l'air?»<sup>69</sup>, puis, s'adressant à l'objet de son désir: «S'ils me voulaient<sup>69</sup> prêter leurs ailes, / Dites, savez-vous où j'irais? // (...) / J'irais à vos lèvres mi-closes, / Fleur de mon âme, et j'y mourrais»<sup>70</sup>.

### 5. *Autres échos chez Baudelaire*

Baudelaire accordait une importance toute particulière à *Harmonie du Soir*, au point qu'il a pris la peine de lui donner un encadrement remarquable dans l'architecture des *Fleurs du Mal*. Le mérite revient à G. Robb d'avoir fait remarquer que l'absence de *voltige*<sup>71</sup> parmi les cinq mots-rime en *ige* du poème trouvait un curieux écho dans les deux textes qui l'entourent au sein de la même section, *L'Aube spirituelle* et *Le Flacon*, où ce verbe, sous cette forme précise, se trouve les deux fois associé à *souvenir* comme sujet, thème qui conclut précisément notre poème en une majestueuse épiphanie: «Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!»<sup>72</sup>. On peut ajouter que *vertige* ne se retrouve à la rime que dans *Le Flacon* puis *Le Poison* qui suivent notre poème, dans un enchaînement signalé par E. Raffi<sup>73</sup>. Même la fleur inaugurale n'est pas sans rappeler «la fleur exquise du souvenir» évoquée dans *Le Parfum*. Si l'on comprend en quoi le pantoum/m pouvait susciter l'intérêt d'un poète dans la haute poésie, on peut naturellement se demander si le procédé qui avait retenu l'attention de Baudelaire n'a pas eu d'autre influence dans son œuvre.

Le quintil encadré que Baudelaire a utilisé à plusieurs reprises et dont l'origine n'est pas claire, quoi qu'en ait G. Robb, mais qu'il tient peut-être d'un ami de Sainte-Beuve, Auguste Desplaces, qui la ressusciterait (?) en 1845<sup>74</sup>, est une structure qui

<sup>69</sup> La version de *Poésies diverses* donne «pouvaient».

<sup>70</sup> Qu'il s'agisse ici des vers 7-8 et 11-12 n'est pas inintéressant: il s'agit en effet des seconds distiques des second et troisième quatrains qui témoignent ainsi d'une certaine continuité thématique dont la structure n'est pas sans s'inspirer du cloisonnement caractéristique du genre.

<sup>71</sup> L'auteur, *op. cit.*, p. 309, parle de «rime-fantôme».

<sup>72</sup> Cf. ROBB, *op. cit.*, p. 309. Le verbe ne se retrouve que dans l'incipit de *Un Voyage à Cythère*

(CXVI): «Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux».

<sup>73</sup> RAFFI 2002, p. 141, n. 20. On ne trouve hors rime qu'une autre occurrence, dans la *Danse macabre* (XCVII): «Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées, / Exhale le vertige, (...)».

<sup>74</sup> Si nous partageons la défiance de ROBB, *op. cit.*, p. 274, à l'égard des rapprochements qui ont pu être faits de formes fixes anciennes, nous ne comprenons pas en effet comment la critique est amené à affirmer que «ce genre de strophe est fréquent dans la chanson». Outre que Martinon n'a pu en

consiste, comme le pantoum, en un jeu de reprises, dont l'articulation est cependant bien différente, chaque strophe se terminant sur le vers qui la commence, sinon une variante. Or, c'est précisément dans l'une de ces pièces, condamnée par le jugement de 1857, *Lesbos*, que se trouve employé à trois reprises et d'une façon semblable le type de reprise décalé caractéristique du pantoum, sans toutefois que le procédé portât sur deux vers parallèles, ce qui n'avait guère de raison d'être dans un poème où, conformément à la tradition française, un seul thème était développé:

I Mère des jeux latins et des voluptés grecques,  
*Lesbos*, où les baisers, languissants ou joyeux,  
 Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques,  
 Font l'ornement des nuits et des jours glorieux;  
 Mère des jeux latins et des voluptés grecques,

II *Lesbos*, où les baisers sont comme les cascades  
 Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds,  
 Et courent, sanglotant et gloussant par saccades,  
 Orageux et secrets, fourmillants et profonds;  
*Lesbos*, où les baisers sont comme les cascades!

[...]

V Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère;  
*Tu tires ton pardon* de l'excès des baisers,  
 Reine du doux empire, aimable et noble terre,  
 Et des raffinements toujours inépuisés.  
 Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère.

VI *Tu tires ton pardon* de l'éternel martyr,  
 Infligé sans relâche aux cœurs ambitieux,  
 Qu'attire loin de nous le radieux sourire  
 Entrevu vaguement au bord des autres cieux!  
*Tu tires ton pardon* de l'éternel martyr!

[...]

trouver qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, chez le président Hénault le seul exemple qu'il trouve à mentionner, p. 422, n. 42, en décasyllabes, est d'A. Desplaces, dans *Sur les vieux rimeurs français*, dédié à Théophile Gautier, paru en 1845 dans *La Couronne d'Ophélie*, chez Masgana. Son exhortation: «Rajeunissons toute forme oubliée» ne précise malheureusement pas d'où cette forme est tirée, ni même s'il s'agit bien de chanson. L'inversion du genre des rimes dans les couplets pairs indique en tout cas que la pièce de Desplaces n'était pas destinée au chant, comme, par contre, pourrait l'être *Lesbos*.

Si l'on se tourne vers l'œuvre du chansonnier Pierre DUPONT, dont Baudelaire préfaça un recueil en 1852 (*Chants et chansons*, t. I, I<sup>re</sup> partie, éd. A. Houssiaux), et plus précisément dans la *Muse populaire* paru chez Garnier en 1851, on relève une chanson, *Mon Bien-aimé*, dont la partie finale de la strophe aurait pu inspirer Baudelaire:

Tu fuis la ville, ardente arène  
 Que se disputent les partis;

Tu cherches la claire fontaine  
 Où boivent les myosotis;  
 Tu vas pleurer sur ta patrie (bis)  
 Et sur tes amis en prison,  
 Devant l'herbe de la prairie,  
 En face du grand horizon,  
 Tu vas pleurer sur ta patrie!

On peut naturellement invoquer le bis pour prétendre que cela ne peut être, mais n'importe quel lecteur peut extraire aisément le quintil, dont l'autonomie discursive est renforcée par la césure strophique. La pièce cependant est datée de 1849, soit d'après l'annonce des *Lesbiennes*, mais le chansonnier avait peut-être déjà utilisé ce type de structure. *Mon Bien-aimé* est dotée d'un refrain de rimes embrassées, en octosyllabes également. *Le Malheur* présente la même structure (le genre des rimes est par contre inversé), sans refrain, mais le quintil ne présente pas de répétitions (ni bis ni reprise finale).



XII De la mâle Sapho, l'amante et le poète,  
*Plus belle que Vénus* par ses mornes pâleurs!  
 – L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachète  
 Le cercle ténébreux tracé par les douleurs  
 De la mâle Sapho, l'amante et le poète!

XIII – *Plus belle que Vénus* se dressant sur le monde  
 Et versant les trésors de sa sérénité  
 Et le rayonnement de sa jeunesse blonde  
 Sur le vieil Océan de sa fille enchanté;  
 Plus belle que Vénus se dressant sur le monde!

On observe dans les trois cas que le second vers d'un couplet, ou du moins son premier hémistiche, sert de commencement à la strophe suivante. Les reprises ne sont par conséquent qu'amorcées, avec le premier hémistiche, ce qui permettait à la fois d'assurer le renouvellement des rimes que Baudelaire a toujours pratiqué avec cette forme poétique, et d'introduire une variété dont l'opposition à la reprise rigide finale du vers initial ne pouvait que tirer parti. On peut naturellement se demander quand *Lesbos* a été composé, et rien n'interdit d'envisager une date proche de celle d'*Harmonie du Soir*, d'autant plus que le titre envisagé pour un futur recueil, *Les lesbiennes*, est annoncé dès octobre 1845. Une telle hypothèse expliquerait en effet la réutilisation adaptée d'un procédé dont il avait pu auparavant éprouver les vertus<sup>75</sup>.

Est-ce à dire que Baudelaire a purement et simplement dédaigné le développement parallèle de deux thèmes dont Banville faisait la règle essentielle du pantoum? Il me semble qu'on en trouve une adaptation dans les quatrains d'un sonnet composé en 1862, intitulé *Le Coucher du Soleil romantique* dans le recueil *Les Épaves* qui le feront tout d'abord connaître, et conçu pour servir d'épilogue aux *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* d'Asselineau qui paraîtront en 1866, en pendant symétrique au prologue pour lequel Banville lui-même avait été sollicité<sup>76</sup>:

Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève,  
 Comme une explosion nous lançant son bonjour!  
 – Bienheureux celui-là qui peut avec amour  
 Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve!

Je me souviens! ... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,  
 Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...  
 – Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,  
 Pour attraper au moins un oblique rayon!

Voici en effet une disposition peu commune, où le tiret sur cadratin détache bien les seconds distiques, procédé que Louisa Siefert utilisa dans «Vraiment...» et dans *Brumaire*. Le lecteur ne manquera pas de faire observer qu'il y a des interférences entre les thèmes parallèles que nous supposons: son *coucher* du v. 4 renvoie clairement

<sup>75</sup> On sait que *Lesbos* paraît au milieu de l'année 1850 dans l'anthologie de Julien LEMER, *Les Poètes de l'Amour, recueil de vers français*, éd. Garnier, enregistré le 13 juillet dans la *Bibliographie de la France* (cf. POMMIER, p. 162). On trouvera dans Robb (*op. cit.*, pp. 169-82) qui a consacré de

longues pages à cette pièce des éléments divers privilégiant la période 1845-1846.

<sup>76</sup> Invité à composer un autre sonnet intitulé *Le Lever du Soleil romantique*, le poète donnera finalement une ode (*L'Aube romantique*). Le sonnet de Baudelaire verra son titre modifié en *Soleil couché*.

au v. 1, et *saluer* au *bonjour* du v. 2, comme l'*oblique rayon* du v. 8 renvoie à *son œil* du v. 6, et la première personne du pluriel du v. 7 au *nous* du v. 2 ; mais on a bien dans les deux premiers distiques un thème objectif, et dans les seconds un thème subjectif dont l'opposition est nettement tranchée par le dispositif typographique, alors même que des liens subtils viennent tisser un ensemble cohérent en une stratégie textuelle qui nous paraît indiquer clairement à quel point le traitement ségréatif de la forme malaise put paraître artificiel à notre poète qui semble cependant ne pas avoir été tout à fait insensible à son charme<sup>77</sup>. Et qu'il s'agisse ici à nouveau de chanter l'heure crépusculaire n'est probablement pas un hasard: Baudelaire aura ainsi retenu une première fois le système de reprises du "pantoum" avant d'exploiter les ressources du parallélisme dans des formes dont la savante adaptation permettait de renouveler profondément les vertus expressives.

DOMINIQUE BILLY

### Références

- BANVILLE, Th. de. 1872. *Petit traité de poésie française*, Éditions de la Bibliothèque de l'«Écho de la Sorbonne»; cité d'après l'éd. Charpentier de 1891.
- 1882. *Mes Souvenirs, petites études*, Charpentier.
  - *Œuvres poétiques complètes*, éd. crit. P.J. Edwards, t. I: *Les Cariatides*, éd. P. S. Hambley, Champion, 2000.
- CALAME, A. 1982. *Ferdinand de Gramont. 1872. Sextines précédées, [sic] de l'Histoire de la Sextine; ...*, 1872, dans «NRF», 352, pp. 175-91.
- CASSAGNE, A. 1906. *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Hachette.
- CHAMISSO, A. von. 1971. *Sprachkundliche Schriften*, Zurich, Stanffacher Verlag.
- CHEVRIER, A. 1988. *Lettre sur le pantoum*, dans «Limon», 3, pp. 157-63.
- CORNULIER B. de. 1989. *Métrique des Fleurs du Mal*, dans *Les Fleurs du Mal: l'intériorité de la forme*, SEDES, pp. 55-76.
- CREPET-BLIN. 1942. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, texte de la seconde édition suivi des pièces supprimées en 1857 et des additions de 1868, éd. crit. établie par J. Crépet et G. Blin, Librairie José Corti, 1942.
- ETIEMBLE, R. 1979. *Du pantun malais au pantoum à la française*, dans «Zagadniensia Rodzajów Liteckich», XXII, 2, pp. 21-31.
- FOUNET, E. 1830. *Choix de poésies orientales*, traduites en vers et en prose par Ernest Founet [et F. Michel], recueillies par M. Francisque Michel, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie.
- GAUTIER, Th. *Charles Baudelaire*, éd. J.-L. Steinmetz, Le Castor Astral, 1991.
- GUIMBAUD, L. 1928. *Les Orientales de Victor Hugo*, Amiens, Edgar Malfère.
- HOVASSE, J.-M. 2002. *Les Orientales et le Parnasse*, dans *Victor Hugo 5. Autour des "Orientales"*, textes réunis et prés. par C. Millet, *Revue des Lettres Modernes*, pp. 139-68.
- JOUET, J. 1998. *Échelle et papillons. Le pantoum*, comprenant la rééd. intégrale en fac-similé du poème de René Ghil, *Le Pantoum des Pantoum [sic]*, Paris, Les Belles Lettres.
- KASTNER, L. E. 1903. *A History of French Versification*, Oxford, Clarendon Press.
- KELLERMANN, W. 1966. *Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée*, dans *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Poitiers, Société d'Études Médiévales pp. 1203-11.
- LEAKEY, F.W. 1967. *Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal": "Harmonie du soir"*, dans «Revue d'Histoire littéraire de la France», LXVII, 2, pp. 343-56.

<sup>77</sup> On trouve cependant une démarcation comparable du troisième vers (et suivants) dans le sonnet

*Semper eadem.*

- LUCHET, A. 1855. *Fontainebleau: paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, par Ch. Asselineau, Ph. Audebrand etc., Hachette.
- PICH, E. 1975. *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares, 1852-1874* (th. Paris IV), Impr. Chirat.
- PICHOIS 1975 = Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Gallimard.
- POMMIER, J. *Autour de l'édition originale des Fleurs du Mal* [Slatkine Repr., 1968].
- QUENEAU, R. 1965. *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard.
- RAFFI, E. 2002. *Théophile Gautier (Baudelaire) e la concezione antirealista*, dans *L'Utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, textes rassemblés par T. Goruppi et L. Sozzi, ETS, Slatkine, pp. 135-44.
- RICHTER, M. 2001. *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2 vol.
- ROBB, G. 1993. *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier.
- VELTER, A. éd. 1996. *Les Poètes du Chat Noir*, Gallimard.
- VERRIER, P. 1931. *Le Vers français: formes primitives, développement, diffusion*, Didier.
- VOISSET, G. 1997. *Histoire du genre pantoun. Malaisie, Francophonie, Universalie*, Paris, Montréal, L'Harmattan.