

SUBJECTIVITÉ ET TRANSCENDANCE DANS LE DERNIER « CRÉPUSCULE DU SOIR »

Joseph Acquisto¹

Résumé: A base d'une analyse détaillée de la dernière version du « Crépuscule du soir » en prose de Charles Baudelaire, cet article révèle que la force du poème réside dans le fait qu'elle dépend d'un modèle de la poésie qui la réduit au niveau de la marchandise en même temps qu'elle transcende ce même modèle. « Le Crépuscule du soir » construit une poésie dissonante non pas pour rejeter tout à fait l'entreprise poétique mais plutôt pour y révéler un potentiel qui a toujours été présent mais caché dans la poésie des générations d'avant Baudelaire.

Mots-clés: Baudelaire; subjectivité; transcendance; *Spleen de Paris*.

Il existe du *Crépuscule du soir* en prose plusieurs versions assez différentes. Nous nous proposons d'essayer d'articuler, à base d'une analyse détaillée de la dernière version de ce poème, quelques aspects de la subjectivité poétique telle qu'elle se présente dans l'œuvre du dernier Baudelaire, où la maturité de son style comme celle de sa conception du rapport entre la subjectivité et la transcendance, deux aspects incontournables de sa poétique tout au long de sa carrière, sont évidentes. La première, publiée en août 1857, est plutôt anecdotique et fait penser au *Mauvais vitrier* en ce qu'ils racontent tous les deux les aventures de quelques amis curieux du sujet lyrique. La version définitive, publiée en février 1864, est plus riche et développée que la première version en prose et même que *Le Crépuscule du soir* en vers, publié pour la première fois en 1852. La version définitive en prose ne met pas en avant le discours à la première personne. Le sujet lyrique ne parle en son propre nom

¹ The University of Vermont: <jacquist@uvm.edu>.

que vers la fin du poème, pour invoquer le souvenir des amis qu'il décrit. Dans ce poème qui prend pour sujet un moment liminaire, une temporalité ambiguë qui n'appartient tout à fait ni à la nuit ni au jour, les premiers paragraphes établissent une série de rapports antithétiques ou contradictoires entre la mise en scène temporelle et spatiale et l'état d'âme de ceux qui l'occupent :

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée ; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indéçises du crépuscule.

Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille.²

L'on pourrait dire que l'acteur principal au premier paragraphe est le jour, qui tombe et qui joue un rôle déterminant dans les pensées de ceux qui se trouvent dans sa dimension temporelle. Les pensées des « pauvres esprits » sont formées par le jour dans ce qui semble être un poème qui décentralise le sujet humain en faveur du monde non-humain de la lumière qui est à son tour affectée par le mouvement de la planète. Le critique Nikolaj Lübecker prétend que le poème « nous invite à considérer les êtres humains comme des médiations dynamiques de leur environnement ».³ Il est important de noter en même temps qu'il n'est pas si facile de se passer de la subjectivité lyrique et d'affirmer une médiation des sujets par leur environnement qui remplacerait le modèle opposé d'une médiation de l'environnement par le sujet. Dans ce poème, Baudelaire met en place un rapport dialectique du sujet à l'objet et de l'humain et son environnement spatio-temporel en frustrant toute tentative de lire le poème de manière plus simple comme étant une affirmation d'un des deux pôles de l'opposition. Une telle résolution de la tension qui anime le poème nie la dissonance que le poème construit de manière méticuleuse.

L'on remarquera, par exemple, que l'indication du jour qui « tombe » marque un jeu complexe entre le sujet humain et la situation spatio-temporelle. Le jour ne « tombe » que de manière figurée ; parler du jour dans ces termes impose une catégorie humaine sur une construction

² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Edition de la Pléiade, I, p. 311.

³ Nikolaj Lübecker, « Twenty-First Century Baudelaire? Affectivity and Ecology in 'Le Crépuscule du soir' » in *Modernism/Modernity* 27 : 4 (novembre 2020), pp. 689-706), p. 690. C'est nous qui traduisons.

temporelle dont on ne pourrait pas dire littéralement qu'elle « tombe ». Il ne faut pas oublier non plus que dans le cas de l'idée de tomber, le jour est équivalent à la nuit qui, elle aussi, peut « tomber », ce qui réduit l'opposition entre le jour et la nuit à une similarité. Cette élimination de l'opposition se voit également dans le mot « crépuscule » lui-même qui évoque le moment juste avant l'aube ou la tombée de la nuit. Cette tension entre des éléments contraires structure ces deux premiers paragraphes du poème : le « grand apaisement » du premier trouve son écho et en même temps son contraire dans le « grand hurlement » du second.⁴ Le jour tombant du premier paragraphe trouve son écho dans le contraste de la « marée qui monte » du second, comme les « esprits fatigués » du premier et la « tempête qui s'éveille » du second. Ces deux exemples jouent un rôle dans l'établissement des frontières floues qui caractérisent le poème puisqu'ils servent non seulement à établir ces contrastes mais aussi à éliminer l'espace qui sépare les êtres humains de leurs environs, étant donné que le « hurlement composé d'une foule de cris discordants » vient, on le suppose, d'une humanité collective « du haut de la montagne ». Le son est comparé aux bruits naturels inanimés de l'eau au moment des marées ou des tempêtes. Il y a d'ailleurs de la dissonance dans les possibilités sonores de la comparaison, avec le langage du poème, qui passe rapidement de la marée à la tempête par le moyen de la conjonction « ou », ce qui cache la différence marquée entre ces deux sons, le premier étant rythmique, régulier et calme, et l'autre sporadique et violent.

Bref, le ton lyrique de ces deux paragraphes masque une dissonance dont l'harmonie n'est qu'une des deux termes de l'opposition, puisque les « cris discordants » sont transformés *par l'espace* en « une lugubre harmonie ». Le monde sonore arrive au sujet lyrique par le moyen d'un aspect paradoxal du paysage visuel et sonore, « les nues transparentes », une image déstabilisante de structures habituellement opaques qui permet aux sons mais non aux images de transpercer, un fait qui transforme la signification de ce que nous considérons habituellement comme la transparence. Au premier abord on dirait peut-être que le paysage visuel et sonore agit plus que la subjectivité humaine ici, avec le sujet lyrique qui ne sert que d'un véhicule passif auxquels les sons arrivent. Mais il n'est

⁴ Voir à ce propos Graham Chesters, « The Transformation of a Prose-Poem : Baudelaire's 'Crépuscule du soir' » in **Malcolm** Bowie, Alison Fairlie et Alison Finch, *Baudelaire, Mallarmé, Valéry : New Essays in Honour of Lloyd Austin* (Cambridge University Press, 1982), pp. 24-37.

pas si facile de proposer une lecture non-anthropomorphe du poème si nous considérons que la dissonance qu'il construit, comme la subjectivité qu'elle transforme, sont toutes les deux un effet de langage, du jeu des contraires qui sont en même temps des similarités, de la confusion volontaire du mouvement vers le haut et vers le bas et du littéral et du figuré. Si l'on peut dire que la subjectivité est transformée ici, c'est pour accorder une subjectivité intensifiée non au paysage mais plutôt au poème lui-même et aux effets de langage par lequel la scène se crée et par lequel elle est toujours médiée. Dans ce sens, le sujet lyrique comme le paysage et, pourrait-on ajouter, le lecteur du poème, sont au moins à un certain degré construits par l'œuvre d'art lui-même qui transcende l'opposition ville/nature par sa démonstration implicite que la nature et l'environnement construits sont tous les deux des constructions de la part de sujets qui sont, à leur tour, construits par l'œuvre d'art. C'est dans ce sens-là que l'œuvre d'art nous interpelle, nous incite à l'interprétation et, par cette interprétation, nous rappelle qu'aucune interprétation ne sera jamais tout à fait suffisante et complète. L'interprétation nous permet plutôt de voir la tension dialectique, présente dans tant de détails textuels dans un poème comme *Le Crépuscule du soir*, qui anime l'œuvre d'art et maintient sa vitalité.

Le troisième paragraphe offre des précisions sur la situation spatiale du poème tout en maintenant sa tension en continuant à déstabiliser l'opposition haut-bas dont elle dépend :

Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat ? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne ; et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C'est ici la paix maintenant ; c'est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer.⁵

Le regard vers le haut dans ce poème, vers le royaume des « nues transparentes », révèle le monde corporel des malades plutôt qu'un au-delà infini. Ce monde corporel est audible d'une manière troublante bien qu'il soit invisible. Le point de comparaison n'est pas la musique céleste mais « les harmonies de l'enfer », une expression dont le référent est loin d'être clair. Tandis que la « musique céleste » pourrait suggérer au moins

⁵ Ibid., I, p. 311.

quelques images auditives stéréotypées, on a du mal à imaginer à quoi ressemblerait, même pas « la musique infernale », mais « les harmonies de l'enfer ». Doit-on imaginer un son égal et opposé à la musique céleste, afin que ce qui passe pour l'harmonie en enfer soit ce que l'on appellerait dissonance ? Ou bien, si l'on fait appel à la définition plus précise de l'harmonie qui n'y voit pas une synonyme de « consonance », l'on peut tenir compte du fait que la notion même d'harmonie implique une tension nécessaire entre la consonance et la dissonance qui doit se résoudre. Dans ce cas, il s'agirait peut-être d'une configuration différente de cette tension plutôt qu'un simple renversement de ce que l'on prend habituellement pour la consonance et la dissonance. Baudelaire a choisi le terme avec soin ; l'on note la différence par rapport à une variante antérieure de la fin du paragraphe : « ...souffle de Fourvières [sic], bercer ma pensée étonnée à ce redoutable écho de l'Enfer ».⁶ La version définitive enlève la spécificité géographique de Fourvière (et du majuscule de l'Enfer) et transforme ce qui avait été un simple écho en une référence spécifiquement musicale qui transcende la musique terrestre non en la projetant dans des sphères idéales mais plutôt en évoquant un son nécessairement inconcevable, une expression sans référent clair sauf les cris littéraux de la souffrance corporelle. De surcroît, la version définitive change « écho » en « imitation », ce qui produit encore une inversion de la référence plus typique à la musique terrestre comme étant une imitation de la musique des sphères.

Tandis que l'on considère habituellement l'œuvre d'art comme une imitation de la nature, ici ce sont les cris bien trop « naturels » des souffrants qui sont figurés comme imitation, ce qui constitue encore une transformation des conventions du rapport de l'art à la nature afin que les sons les moins « artistiques », ceux qui sont assimilés au niveau des cris animaux de l'ululation, fassent descendre l'imitation du niveau de l'art à celui du non-humain. Et pourtant, l'imitation se caractérise comme le véhicule approprié de la sorte de contemplation tranquille que l'on a l'habitude d'associer à un certain type d'art, puisque le sujet lyrique se situe ici à mi-chemin entre la tranquillité domestique bourgeoise du bas et les ululations sinistres d'en haut. Le poème transcende les notions conventionnelles de la contemplation artistique en la caractérisant comme résultant de la simultanéité des « paroles » des maisons affirmant

⁶ Ibid., I, p. 1328.

la paix dans les mots imaginés que le sujet leur assigne et les harmonies infernales. L'expérience du sujet lyrique est littéralement déterminée par la direction du vent mais il semble trouver le calme dans ces harmonies infernales d'en haut d'où manque la terreur à laquelle l'on s'attendrait. Le poème semble chercher une transcendance de l'opposition de l'harmonie céleste et du royaume terrestre non pas en excluant l'un du domaine de l'autre mais en situant le sujet précisément au cœur de leur intersection, au point où la dissonance lui est le plus disponible. Et pourtant, il n'est peut-être pas tout à fait juste de caractériser son expérience comme esthétique ; il semble être plutôt un véhicule passif des impressions venant d'en haut et d'en bas, un monde clos en termes d'accès à sa subjectivité. Dans ce sens, le poème met en scène un refus du type d'intériorité ou de terreur sublime qui aurait pu être l'expérience du sujet lyrique romantique. Loin de se figurer comme le contraire de ce type de sujet, le sujet lyrique dans ce poème évoque ce modèle-là non pas pour le rejeter mais plutôt pour s'en mettre curieusement à l'écart. Il devient une figure parmi d'autres dans le paysage auditif et visuel et incite le lecteur à l'interprétation de ces morceaux d'un monde qui semblent cohérents dans leur incohérence même, harmonieux dans leurs séries de rapports dissonants et leur jeu conceptuel avec les constructions littérales et figurées d'un monde mental.

Les anecdotes des paragraphes centraux du poème continuent, parfois sur le mode ludique, le jeu du haut et du bas, de la montée et de la descente, que nous avons noté dans le jour qui tombe et la tempête qui s'élève dans les premiers paragraphes. Dans ces anecdotes, le poète retient la présence de questions de transcendance par le moyen de cette orientation spatiale tout en retenant en même temps la présence de la maladie qui avait dominé les premiers paragraphes. Les sujets humains dans les paragraphes centraux sont, comme le sujet lyrique, passifs : les amis dont nous lisons l'histoire sont rendus malades (psychologiquement parlant) par le crépuscule :

Le crépuscule excite les fous. – Je me souviens que j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait tout malades. L'un méconnaissait alors tous les rapports d'amitié et de politesse, et maltraitait, comme un sauvage, le premier venu. Je l'ai vu jeter à la tête d'un maître d'hôtel un excellent poulet, dans lequel il croyait voir je ne sais quel insultant hiéroglyphe. Le soir, précurseur des voluptés profondes, lui gâtait les choses les plus succulentes.⁷

⁷ Ibid., I, 311.

Attardons-nous un instant sur le poulet jeté qui figure beaucoup moins souvent dans la critique baudelairienne que le pot de fleurs que le sujet lyrique lance du sixième étage à la tête du vitrier dans *Le Mauvais vitrier*. Le poulet est lancé vers le haut plutôt que vers le bas, vers la tête du maître d'hôtel, le site métaphorique de l'esprit, où les mots et les symboles sont interprétés afin de prendre un sens. L'acte de lancer le poulet devient peut-être une caricature de la sorte de gestes et de cris lancés vers le ciel auxquels on s'attendrait peut-être dans la poésie lyrique. Une telle lecture risquerait d'être considérée peu plausible s'il n'était pas question dans le poème du « hiéroglyphe » que l'ami croit voir dans le poulet, qui est précisément l'image dont Baudelaire se sert ailleurs pour évoquer la transcendance poétique. Dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Baudelaire prétend que la poésie de Victor Hugo traduit les plaisirs transmis

[...] par l'être visible, par la nature inanimée, ou dite inanimée ; non seulement, la figure d'un être extérieur à l'homme, végétal ou minéral, mais aussi sa physionomie, son regard, sa tristesse, sa douceur [...] ; enfin, en d'autres termes, tout ce qu'il y a d'humain dans n'importe quoi, et aussi tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique.

Ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses.⁸

Un peu plus bas, Baudelaire évoque le hiéroglyphe : « tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? ».⁹ La totalité du monde poétique comprend l'humain et le divin d'une manière qui préserve le monde transcendant et qui simultanément réduit la distinction entre l'immanent et le transcendant par le fait que « tout est hiéroglyphique » (c'est nous qui soulignons). Le rôle du poète comme traducteur suggère l'imperfection potentielle du langage poétique ou son incapacité de communiquer complètement le type de transcendance qui est en jeu dans le divin, le diabolique ou même dans l'immanent.

Tandis que l'on pourrait voir cela comme un échec du langage poétique, c'est aussi la condition de sa possibilité qui lui permet en même

⁸ Ibid., p. 132.

⁹ Ibid., II, p. 133.

temps d'éviter la domination impliquée par une totalité. La pluralité d'interprétations permet à l'art de garder son caractère énigmatique, son altérité qui résiste à sa pleine assimilation par le poète ou ses lecteurs. A la lumière des commentaires de Baudelaire, il est difficile de ne pas voir une grande importance dans la référence à la « hiéroglyphe » dans *Le Crépuscule du soir*. Bien qu'il soit possible que l'usage du mot soit simplement ironique, pour augmenter l'effet comique, le contexte des premiers paragraphes et leur jeu avec le haut et le bas, le ciel et la ville, ainsi que le commentaire sur les domaines humain, divin et diabolique qui s'étendent à toute la réalité et non seulement au monde « poétique », suggèrent quelque chose de plus qu'une simple ironie. Le hiéroglyphe, pour le dire d'une autre façon, est le lieu de rencontre de la réalité expérientielle et de l'expérience linguistique ; le hiéroglyphe devient elle-même une sorte de hiéroglyphe, une invitation à chercher à voir ce qui demeure caché derrière le mot et la réalité qu'il cache. Le mot devient encore plus important étant donné que la référence au hiéroglyphe n'était pas présente dans la version antérieure de l'anecdote du poulet jeté. Le lanceur aux prises de la folie est dépeint comme capable de voir ce qui n'est peut-être pas vraiment présent dans le poulet quand il y voit « je ne sais quel insultant hiéroglyphe ». Ici, le fou est pareil au poète comme voyant, à propos duquel le sujet lyrique sait qu'il y voit quelque chose qu'il est incapable de préciser. Au lieu de contempler les nuages, il fixe son attention sur le monde immanent d'objets humbles et même comiques. Le sujet lyrique, ironiquement, qui est souvent représenté comme poète dans les poèmes en prose, est mis dans un rôle analogue à celui du public incapable de compréhension ; il regarde le voyant sans savoir exactement ce qu'il voit dans l'objet de la contemplation et le rejette par la suite comme fou.

Prendre l'épisode du poulet jeté si au sérieux risque peut-être de manquer l'absurdité comique de la scène, mais à la lumière du cadre dans lequel l'anecdote figure dans la version définitive du poème, l'on ne saurait pas y voir que du comique. La similarité à l'épisode du pot jeté dans *Le Mauvais vitrier* devrait suffire pour encourager une lecture plurivalente de la scène. Le fait même que nous pouvons poser ce genre de question à propos de cette scène dans son contexte plus large suggère la fluidité de la distinction entre la réalité immanente et transcendante telle qu'elle est construite dans ce poème : une simple parodie se moquerait de la notion de la transcendance en la transformation en un objet matériel « naturel »

jeté comme une confrontation à la tête du lecteur comme à celle du maître d'hôtel. Mais l'acte même de l'imaginer comme un hiéroglyphe suggère qu'on ne pourrait pas nier la possibilité d'un sens transcendant dans cet objet naturel qui a en commun avec le transcendant plus habituel le fait que nous ne saurions pas y avoir accès sans médiation. En reconfigurant le champ de significations possibles, l'objet matériel naturel devient le véhicule d'une transcendance immanente, un site où le poème force une relecture et une réinterprétation de l'immanence comme de la transcendance, du sérieux comme du comique, et nous invite à repenser le rôle du poète dans tout cela : le sujet lyrique est-il le poète, avec son jugement sommaire à propos de la folie de son ami ? Ou est-il plus plausible, comme nous l'avons suggéré, de voir l'ami comme la figure du poète, faisant un geste provocateur qui est mal compris comme fou par le sujet lyrique ? Celui-ci remarque de façon laconique que l'incident a gâché « les choses les plus succulentes » pour son ami, une expression qui, comme tant d'autres aspects de ce poème, joue avec le littéral et le figuré. A-t-il troqué son dîner contre rien, ou devrions-nous le considérer à la lumière de la question rhétorique posée à la fin du *Mauvais vitrier* : « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? »,¹⁰ une question qu'un lecteur du *Spleen de Paris* aurait déjà lu dans le recueil avant de tomber sur *Le Crépuscule du soir*.

Le fait que le poème n'offre pas une signification unique et transparente le met, malgré la réalité matérielle qui le gouverne, dans le domaine d'une certaine transcendance puisque le poème comme le transcendant résistent tous les deux aux efforts d'identifier des significations totalisantes au risque d'arriver tout simplement au faux. La liberté de l'espace de l'œuvre d'art tel que *Le Crépuscule du soir* le construit résiste à l'imposition de significations uniques et présente le sujet lyrique comme quelque chose de moins que le déterminateur de toute signification et perception mais quelque chose de plus que le quasi-agent passif au merci d'un espace étranger et hostile qui agit sur lui. Le poème a le potentiel d'actualiser la liberté de l'œuvre d'art, mais sans garantie qu'une telle liberté s'actualise en effet. L'ouverture à la possibilité de ce type d'échec est l'effet nécessaire d'une approche non-totalisante à l'œuvre d'art et aux questions qu'il inspire tout en restant muet au sujet de réponses définitives.

¹⁰ Ibid., I, p. 287.

Après les trois paragraphes centraux qui racontent les anecdotes, la voix lyrique revient dans les trois derniers paragraphes qui, comme les trois premiers, étaient un ajout tardif au poème. Les ajouts créent une forme symétrique du type ABA mais dans ce cas les scènes du milieu nous encouragent à lire le retour de la voix lyrique de manière différente dans le troisième tiers du poème, non pas comme une régression à un lyrisme romantique qui aurait pu être impliqué par les premières lignes de ce retour : « Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! ».¹¹ Le monde intérieur de la contemplation, potentiellement hermétique, se complique dans le paragraphe suivant par le renversement intrigant effectué par l'usage du verbe « imitent » :

Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les feux des candélabres qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie.¹²

Ici ce n'est pas le sujet lyrique qui imite la nature mais la scène naturelle (évoquée par la substitution d'objets fabriqués comme les candélabres et les draperies, évoqués métaphoriquement pour décrire des éléments du ciel naturel) qui imite la vie intérieure des êtres humains. Le monde naturel abandonne le rôle d'objet de connaissance passif pour remplir une des fonctions les plus importantes de l'art, à savoir l'imitation du monde phénoménal. Dans le contexte du poème, l'imitation des sentiments devient une vraie création de ces sentiments, qui dépendent du ciel crépusculaire qui les provoque mais seulement dans le domaine esthétique d'une imitation plutôt que d'un rapport de causation directe. Quand même, le sujet demeure comme celui qui donne la voix à cette série de substitutions et d'équivalences parmi le ciel crépusculaire, les objets d'un intérieur domestique et l'état « intérieur » (nécessairement métaphorique) du sujet humain. Le poème ne saurait nier la subjectivité ; il présente un contrepoint intéressant à ces poèmes qui peignent le choc imposé par le monde urbain tels que *A une passante*. Il nous invite à mettre en question le rapport médié et médiateur entre la nature, le monde bâti

¹¹ Ibid., I, p. 312.

¹² Ibid., I, p. 312.

et le sujet qui les constitue et qui est construit par eux en même temps. La scène n'est guère bucolique et la possibilité demeure que le sujet lyrique devienne fou, comme ses amis, ou qu'il adopte « l'inquiétude d'un malaise perpétuel »,¹³ mais l'inscription de l'imitation dans le poème réaligne le sujet dans un rapport dialectique aux mondes bâti et naturel. Il est vrai que la voix qui dit « Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre¹⁴ ! » ne peut pas être prise pour celle de l'innocence et de la distance par rapport à la réalité contemporaine en faveur d'un quelconque retour éternel du crépuscule, mais il est non moins vrai que le lyrisme n'est pas complètement discrédité dans ce poème. Bien que ce soit la nature qui imite ici, il faudrait sa perception par le sujet lyrique pour que l'imitation soit reconnue comme telle, car c'est par la médiation linguistique du sujet que l'imitation est créée.

Le dernier paragraphe compare le ciel à la robe d'une danseuse dont la gaze nous permet de voir non pas au-delà la robe mais à travers elle vers une autre partie de la robe elle-même :

On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit.¹⁵

La comparaison apparemment simple cache une multitude de couches complexes. Ce n'est pas que le ciel soit une robe ; on *dirait* plutôt une robe, ce qui renforce le statut de la métaphore qui résulte de l'imagination perceptuelle du sujet lyrique. La robe est transparente et elle ne l'est pas. Sa gaze, décrite comme transparente, ne l'est pas tout à fait et ce qu'elle permet au spectateur de voir n'est pas la danseuse mais l'intérieur de la robe. Nous n'allons jamais au-delà du tissu jusqu'au corps que l'habit couvre ; les « splendeurs » ne sont pas celles du corps qui dans d'autres poèmes de Baudelaire offre la possibilité de la transcendance. Ici, les splendeurs sont celles de la robe elle-même, un objet dont la transparence révèle une autre couche de l'objet lui-même plutôt que quelque chose au-delà ou même en-dessous.

¹³ Ibid., I, p. 312.

¹⁴ Ibid., I, p. 312.

¹⁵ Ibid., I, p. 312.

Si le ciel est comparable à la robe, ce que le ciel (ou les nuages) révélerait serait encore plus de ciel, une réécriture du transcendant comme immanent mais qui se transforme immédiatement en comparaison, cette fois-ci au passé qui est visible à travers le présent. Les associations métaphoriques continuent à se filer dans ce qui commence à ressembler à la série potentiellement infinie d'associations aux derniers vers du *Cygne* : « Je pense aux matelots oubliés dans une île,/ Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore ! ».¹⁶ La force métaphorique diminue petit à petit : du « on dirait... » l'on passe au « comme » comparatif aux étoiles qui « représentent » les fantasmes du sujet. Ce retour final à l'univers intérieur mental est marqué par une description de plus en plus prosaïque ; les apostrophes lyriques et les exclamations qui avaient marqué le début de cette dernière section disparaissent. Les étoiles représentent la pensée transcendante au lieu de l'inspirer, sans aucune suggestion d'un rapport vertical entre ce qui pourrait même être les fantasmes d'un fou, si nous nous rappelons le déséquilibre mental des deux amis évoqués dans la deuxième section du poème. Et pourtant ne pourrait-on pas dire que la prose lyrique se transcende à la fin du poème en transcendant le mensonge potentiel du rapport transcendantal entre le ciel et l'esprit pour mieux révéler la médiation qui s'opère toujours quand ce rapport est postulé ?

La façon dont le poème joue avec des objets naturels, des objets fabriqués et une subjectivité qui s'établit comme étant formée par ces objets tout en les formant en même temps nous permet de nous interroger sur ce qui se cache en pleine vue dans ce poème, comme le tissu caché de la robe qui est révélé par la gaze transparente de l'extérieur de la robe. Par la juxtaposition de ses espaces comme celle du lyrique et du prosaïque, le poème crée un jeu dynamique de ses éléments qui met en relief la nature dialectique du rapport déterminant et déterminé entre l'immanent et le transcendant. A la place de la dichotomie entre la contemplation des nuages et la comédie du sujet lyrique exhorté à manger sa soupe dans *La soupe et les nuages*, par exemple, la forme soigneusement construite mais désorientante du *Crépuscule du soir* refuse de démêler le ciel du poulet et le poète contemplateur du monde de l'action et de la souffrance qui est présente dans le poème. Le lyrisme auquel nous revenons à la fin ne sonne pas creux ; il lance plutôt un défi au lecteur pour qu'il révèle des significations toujours plus complexes dans ce lyrisme en montrant que

¹⁶ Ibid., I, p. 87.

toute approche dichotomisante à la poésie risque la totalisation et une chute dans le faux si l'on ne définit pas le lyrisme comme étant dans un rapport dialectique avec ce qui semble au premier abord s'y opposer. Si l'on n'est pas attentif au moment dialectique, l'on risque de manquer tout à fait la transcendance immanente et de retenir un modèle du lyrisme qui fait appel à un modèle antérieur du lyrisme ou à un refus cynique d'un rôle quelconque pour la poésie dans le monde moderne capitaliste aliéné.

Une subjectivité formée par une intériorité supposée pure, une contemplation sans référence au monde empirique, risque d'entrer dans le fantasme.

La réalité transformée en marchandise et même la nature comme marchandise, n'est jamais absente dans ce poème, comme on peut le voir en jetant encore une fois un œil à la scène du poulet jeté. La scène se déroule dans un restaurant, où l'objet vivant a été transformé en marchandise destinée aux bourgeois. Ce qui gêne l'ami à propos du poulet est le fait qu'il y avait vu une espèce d' « insultant hiéroglyphe ». Comme l'a noté Rob Halpern, Marx a écrit que la valeur économique « transforme tout produit du labeur en hiéroglyphe sociale ».¹⁷ Le crépuscule, nous souvenons-nous, avait « gât[é] les choses les plus succulentes » pour cet ami, comme si la lucidité du crépuscule avait rendu immangeable le repas préparé. Si, comme nous l'avons déjà suggéré, la référence au hiéroglyphe suggère une lecture de la scène selon laquelle la figure du poète n'est pas le sujet lyrique mais plutôt cet ami, une lecture plausible de cette scène suggérerait que le geste du poète est une révolte, un refus de la culture de la marchandise et des plaisirs supposés succulents en faveur d'une poétique de la négation qui risque d'être prise comme de la folie par le sujet lyrique en tant que représentant de l'opinion courante bourgeoise. Selon cette lecture, le sujet lyrique se retire de cette scène afin de cultiver l'intériorité depuis la paix de son espace domestique. L'espace de ce poème refuse de confirmer des lectures unilatérales du rôle du poète ; il nous interdit même de nous prononcer de façon définitive à propos de qui entre ces deux personnages doit être pris comme figure du poète. Le poème existe dans cet espace entre la raison et la folie, entre l'action « folle » dans le restaurant et une tentative, elle aussi suspecte, de s'y retirer. L'on ne saurait s'attendre dans ce poème à une conclusion

¹⁷ Cité dans Rob Halpern, « Baudelaire's 'Dark Zone': The *Poème en Prose* as Social Hieroglyph ; or The Beginning and the End of Commodity Aesthetics » in *Modernist Cultures* 4 (2009), 1-23, p. 3. C'est nous qui traduisons.

didactique telle que l'on peut les lire dans certains poèmes de Baudelaire (dont *L'Albatros*, notamment). La force d'un poème comme *Le Crépuscule du soir* réside dans le fait qu'elle dépend d'un modèle de la poésie qui la réduit au niveau de la marchandise en même temps qu'elle transcende ce même modèle. Elle y dépend comme la dissonance dépend du système d'harmonie et par conséquent de la consonance pour être perçue comme dissonance. *Le Crépuscule du soir* accomplit la négation de ce qui n'a jamais été et construit une poésie dissonante non pas pour rejeter tout à fait l'entreprise poétique mais plutôt pour y révéler un potentiel qui a toujours été présent mais caché dans la poésie des générations d'avant Baudelaire, la dissonance qui est, comme l'aurait dit Theodor Adorno, théoricien du style tardif, la vérité de l'harmonie.¹⁸

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 22/7/2022

Publicado: 22/8/2022

¹⁸ « La dissonance est vérité de l'harmonie ». Theodor Adorno, *Theorie esthétique*. Trad. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974), p. 150.