

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

310

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

RIVISTA EUROPEA

fondata da Enea Balmas

diretta da Giovanni Dotoli

XXVII

2002



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMIII

de Murat dans la deuxième partie de son étude. La perspective de lecture va «de l'ensemble au détail» (p. 9): on passe de la présentation du genre des poèmes en prose, à celle du recueil des *Illuminations* et puis à l'analyse typologique des poèmes. L'auteur repère dans le recueil des cycles, une disposition d'ensemble, un encadrement (p. 260 sq.). Son analyse s'arrête sur des problèmes de ponctuation (p. 333 sq.), de grammaire (p. 367 sq.), de rythme, de sons. Rien n'est laissé de côté. «Le poème en prose rimbaldien exerce une sorte de pression sur la langue» (p. 400): Rimbaud épuise la langue, il l'utilise en exploitant toutes ses possibilités, en la poussant au bout de ses ressources, en recherchant le nouveau et en même temps, la perfection formelle de l'ancien.

Cette étude de Michel Murat fait l'expérience de cette dichotomie, puis finalement elle exprime et rejoint une osmose. La rigueur formelle de l'analyse de Murat filtre la production du poète rebelle et moderne: ce qui paraissait blasphématoire révèle au contraire le niveau de maîtrise formelle et de tradition qu'il y a dans la poésie de Rimbaud: il arriva à combiner de manière personnelle et originale des éléments appartenant à la tradition. Après 1875, quand il décida d'arrêter sa carrière, il avait épuisé les lectures possibles pour ce qui est de la poésie: «nous n'avons aucune idée de ce que Rimbaud aurait entrepris s'il avait continué sa carrière littéraire», nous dit Murat (p. 466). Peut-être le charme de ce poète réside-t-il justement dans cette question sans réponse, dans ce mystère.

En conclusion, une étude passionnante, prenante, claire, qu'il faut lire pour avancer sur le chemin de la compréhension de l'œuvre de Rimbaud.

CONCETTA CAVALLINI

PIERRE BRUNEL, *Baudelaire et le "puits des magies". Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, Paris, Corti, 2003, 254 p.

Ce n'est pas de l'univers baudelairien d'harmonies et de correspondances, ni des résonances du savoir occulte, que Pierre Brunel a tiré inspiration pour le titre de cet ouvrage: créature organisée en vers, en images, en sons, en odeurs, issu de la fusion des connaissances débordantes de l'Œuvre baudelairienne avec les ouvrages de Rimbaud, avec les évolutions de la poésie française et étrangère chevauchant les siècles et les courants, cadencé par les résonances profondes des musiciens du XIX^e et du XX^e siècle accordées aux visions déclenchées par le tracé du mot et de l'âme. Comme l'explique l'auteur dans l'avant-propos, ce titre surgit du réverbère du «soleil multiplié sur les grèves» d'*Une saison en enfer* placé sous le signe du jeu de transformations et de métaphores résultant d'une opération magique: «l'aurore qui a succédé à la nuit c'est le seul vrai 'puits des magies'» (p. 12).

Les kaléidoscopiques connaissances de source ancienne de Pierre Brunel ont créé un système parfaitement soudé, densément axé autour de la figure de Baudelaire et de l'œuvre totale, dans le désir de poursuivre les réflexions ailleurs amorcées sur *Les Fleurs du Mal* et de les élargir en pratiquant une analyse «mythocritique et en montrant comment du gouffre baudelairien, décrit par Benjamin Fondane, jaillissent des trésors, venus d'un 'puits des magies'».

De quelle manière a-t-on donné à la parole baudelairienne liée à la musique, à la narration, à la représentation dramatique une interprétation de type magique? Quels

sont les rapports chronologiques, quelles sont les divergences et les similitudes entre le phénomène 'poésie' et le phénomène 'magie'? Ce sont des problèmes de genèse.

Cette poésie est une technique qui saisit partout des 'magies', mot employé au pluriel par le poète – d'où le titre de cet essai: la fascination et la beauté d'un thème lié à l'évidence suprême de la synthèse humaine-divine expriment, au point de vue du lyrisme figuratif, la fertilité en tant que possibilité d'une vie 'supérieure'. Le *vates* est poète et prophète qui recourt aussi au «Poison», pour vivre l'expérience du «fabuleux» (p. 17) dépassant les limites et s'affilier à une tradition littéraire érudite. Dans le même faisceau d'expériences vécues en opérant ainsi "sur la matière", le poète assimile l'aventure décrite dans le *Poème du haschisch* à l'envoûtement empoisonnant qui découle des yeux verts de la femme aimée.

Si on remonte l'évolution des sociétés, on parvient à un point où il est impossible de diviser l'inspiration lyrique de la magie, du mythe, de la religion: on rencontre une série de thèmes qui mettent en évidence la puissance attribuée à la parole narrant l'origine des choses et le surgissement, – à travers la lutte – de l'ordre cosmique. Les textes baudelairiens pourraient engendrer une «analyse thématique infinie» (p. 17) tournant autour de quelques motifs dominants dans l'œuvre du poète: le spécialiste les a parcourus dans l'architecture bâtie par l'esprit et par l'expérience du créateur, les a lus pour leurs valeurs, pour leur inspiration tendue vers la réalisation épique: en réalité, à travers l'exercice rituel, le poète veut assurer les conditions essentielles pour l'existence d'un organisme qui le dépasse et vers lequel tend le cosmos.

L'esprit créateur est nourri de la foi dans une réalité qui donne la vie, moulé par le rythme du mythe ancien connu le long du «Voyage» sacré. Dans le premier chapitre, *NEKULAI*, Brunel souligne, dans *Les Fleurs du Mal*, la présence d'une évocation des morts, d'une *nekuia* odysseenne qui se renouvelle cycliquement dans le rituel poétique et qu'il sent tout le long de ses essais. Le rapport avec les défunts ou avec les aïeux mythiques est presque constamment obtenu à travers des états d'hallucination et des images illusoire, mais d'une intensité éperdue. Ces visions font croire à l'initié, au mage futur ou véritable, de voyager par des voies bizarres sous terre ou dans le ciel. Les expériences visionnaires ne naissent jamais ex novo dans le sujet, au contraire elles se forment grâce à une longue tradition antérieure, puisque «la vraie magie est celle du *carmen* de ce que Baudelaire appelle, avant Paul Valéry, le *charme*» (p. 18), la forme rythmée de l'expression qui amène par degrés à sa relation avec la peinture. Il a décrit Delacroix tout pénétré «d'ardente passion» (p. 19), d'une pulsion volcanique qui constitue le ton fondamental de son génie de peintre: il lui a donné un sens particulièrement physique du rapport avec la composition, un épanchement décrit dans le *Salon de 1859* qu'il fortifie pour connoter l'unicité de l'inspiration créatrice.

Le caractère de la poésie de Baudelaire cède aussi à la suggestion de la *basse continue*, à la possession exercée, par exemple, par les *Préludes* de Frédéric Chopin: «Baudelaire sait bien que tout, en art, dépend d'une clef et que la création poétique, comme l'écriture musicale, est une question de modulation» (p. 20). L'expérience vécue par la musique conduit l'artiste à des enthousiasmes extrêmes, à des déplacements conceptuels et sensoriels manifestés à travers des «enharmonies» (p. 21) où son «intérieur» et son «extérieur» s'effacent et se confondent: s'éloignant ainsi de Chateaubriand ou de Musset, Baudelaire se déplace dans l'espace symbolique sonore réalisant cette «vaporisation du moi» souvent énoncée (p. 20) qu'on retrouve, par exemple, dans «Correspondances». Ce sonnet se dégage victorieusement sur les forces physiques qui écraseraient l'homme: délivré des liens de la pesanteur, il est libre de se faire conduire par

une «rêverie vague et abstraite» (p. 22), également nourri par la musique de Richard Wagner tant défendu par Baudelaire. Mis en condition de dépasser la barrière de l'existence ordinaire différenciant la subjectivité de l'objectivité, ce dynamisme de l'âme permet le souvenir «de l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts»; aucune médiation 'terrestre' n'est plus éprouvée lors de cette «Élévation» qui devient l'«enlèvement» éprouvé par Baudelaire lors des concerts donnés au Théâtre-Italien de Paris. Fin et recommencement d'une expérience de la souffrance vaincue par le 'hissement' du corps: Pierre Brunel rappelle l'expression de «patron dynamique», utilisée par Claudel à propos de Victor Hugo, rapprochant le début d'«Élévation» du prélude de l'acte I du *Lohengrin*: ce mouvement ascensionnel «appelle un système de relais semblable» tant aux groupes instrumentaux dans le prélude de Wagner qu'aux prépositions adverbiales rythmant le prélude du poème (p. 23). Pourtant, précise l'auteur, l'«artifice» de la *composition* est dépassé: citant Valéry, il souligne la qualité de la forme expressive de Baudelaire sentant parfois le classicisme et la pureté «résultat d'opérations infinies sur le langage»: le «point de perfection» propre à Baudelaire, Valéry croit l'avoir trouvé dans le sonnet sans titre *Je te donne ces vers* (p. 27), où la disposition des rimes est douée d'une force qui met en contact de différentes dimensions. La composition du poème charge l'homme de la capacité d'orienter le corps vers la connaissance des interdits qui en accroissent la puissance d'évocation. Ainsi que dans «Recueillement», les effets 'magiques' de la parole marchent guidés par le charme, par son chant et par l'enchantement qui déplace la limite du conceptuel et du spirituel: le mouvement peut aussi se circonscrire dans un espace limité intérieur, y accumuler du sens et trouver un moyen de se libérer volontairement dans la Volupté ou dans la Douleur. L'espoir est dans une 'sagesse' qui coule parcourant le labyrinthe du temps et de la mémoire: s'il est vrai que la métaphore exprime le procès d'idéation propre à une divinisation, à une valeur supérieure de connaissance-puissance esthétique, voilà qu'on peut expliquer le ton profondément religieux, énigmatique, obscur de «La Muse malade», dont Brunel rapporte aussi les remarques de Claude Pichois et de Mario Richter: le mal (p. 30) menace et attire comme un gouffre souterrain, dans un rituel magique lié à une musicalité affaiblie, dévalorisée par la perte des facultés soulignées au contraire par «l'accent tonique» (p. 32) et la vitalité de la poésie classique.

L'évocation du chant des Faunes de Mallarmé ou de Faulkner, l'usage rituel de leurs instruments fait circuler dans l'analyse du spécialiste la reconnaissance d'une «néromancie mythocritique» (p. 38) qui se lie à l'idée d'une Beauté dégagée de la peur. La Beauté peut bien être une nouvelle Gorgô au regard «divin» et aussi «infernale» qui pétrifie, qui empêche le parcours initiatique et la résurrection du héros. Mais il faut passer par la Mort, il faut l'énoncer, et Pierre Brunel cite le texte de 1953 d'Yves Bonnefoy ainsi que la série des «Spleen». À propos du quatrième «Spleen», rappelant l'analyse linguistique de Jakobson, Pierre Brunel retrouve «la nuée (néphèle) qui découvrirait le pays des Cimmériens, dernière étape avant le pays des morts dans l'*Odyssee*» (p. 42). L'apogée de la souffrance et la reconnaissance de l'échec deviennent l'impression visuelle d'une transformation douloureuse et asphyxiante, un «lac de sang» infernal, dantesque, à travers lequel il faut passer pour changer son destin.

Le procès de formation et d'enchaînement des idées est chargé d'une force qui permet d'entrer en contact immédiat avec les cosmos, d'agir directement sur lui. Dans le chapitre *TOUT UN MONDE LOINTAIN*, titre aussi du *Concerto pour violoncelle et orchestre* d'Henri Dutilleux créé par Mstislav Rostropovitch, la poésie se lie à la musique, à la

mimique, à l'opération magique rituelle: elle devient enchantement, drame, représentation qui réalise une 'présence'. «Au lieu de sacrifier à la virtuosité pure, le compositeur a cherché une continuité, assurée par des ponts, comme le thème d'accords entre certains mouvements, mais aussi par le chant de l'instrument» (p. 45). Le morceau *Lontano* part d'une vibration première, comme dans l'expérience baudelairienne de la musique. Claude Pichois le souligne bien: «la musique fait naître en Baudelaire des visions d'espace». Comme nous le rappelle Pierre Brunel, le poète écrira en 1861 «qu'aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur, matériels et spirituels» (p. 47).

La musique acquiert la fonction de libérer l'esprit des présences dangereuses et menaçantes, de dépasser les limites, d'atteindre l'extrémité de cet espace sonore entraînant un approfondissement du temps.

Comme dans le Prélude de *Lobengrin* la sollicitation musicale amène sur le 'seuil' d'une «grande rêverie», dans l'usage baudelairien de la comparaison et de l'analogie qui reproduisent la majesté des grands phénomènes de la nature. «Tout un monde lointain» est aussi le début du vers 7 de «La Chevelure», où le concert semble avoir suivi le même procédé d'organisation: les lieux se déploient et déclenchent la vision, la conversion de l'horizontal au vertical.

Le sens attribué à la vision onirique et extatique parvient à des hauteurs insoupçonnables au point de faire du rêve, de l'extase ou des hallucinations spontanées ou provoquées, une véritable institution. La nostalgie d'un passé évanoui ou une aspiration à un monde lointain crée une sur-réalité en dehors du temps, c'est-à-dire dans l'éternel présent du temps mythique. La cérémonie aussi dépend d'une révélation annulant la distance et l'absence. (p. 53) C'est encore le «Voyage» à être convoqué, sans déplacement du corps altéré par le frémissement des sens, l'intensité des sensations, des *vibrations*. On atteint la pleine suggestion enroulé dans la chevelure: pas besoin de *boire*, comme Rimbaud dans «Larme». La chevelure est source d'ivresse, à la fois l'océan et la houle: Henri Dutilleul est parti du mot 'houle' de ce poème pour le multiplier, et faire des «Houles», le titre du troisième mouvement de *Tout un monde lointain*. De par ces isotopies métaphoriques Brunel nous confirme que la mer «d'ébène» et des «Ténèbres» est un renvoi ultérieur à l'*Odyssee*: la houle est un océan d'où l'on peut sortir, un labyrinthe qu'on défie pour vaincre les affres de la mort «comme l'aventure d'Ulysse dans l'*Inferno* de Dante» ou dans ses reprises au XIX^e siècle, de Tennyson à Pascoli (p. 56).

L'«extase» proche des tortures de l'opium est une glorification de l'amour sensuel: le futur programmatique «je plongerai», note Brunel, creuse la place d'un abandon, d'une perte de maîtrise. C'est encore la *nekuia* de celui qui passe une nouvelle fois par l'expérience du gouffre. Le contact initiatique a lieu encore avec l'expérience de la drogue: Pierre Brunel retrace l'influence de Thomas De Quincey dans la volonté d'œuvrer et de suggérer se passant de la parole, créant la réalité par la faculté magique et poétique propre plutôt de l'évocation.

La «Dominante bleue» est une interrogation déclenchée par le «transfert d'épithètes» référés aux cheveux (p. 68): Baudelaire joue sur un 'bleu' qui peut être alternativement, ou simultanément, matière et couleur. L'image obtenue confirme la modernité du poète, hardiesse de la qualification propre déjà à Hugo et plutôt au Rimbaud de «Voyelles», de «Les Assis» ou de «Sensation». La véritable conquête de l'artiste réside moins dans la production d'images de contenance et d'emboîtements successifs, dans le glissement sensuel que la femme et son corps suscitent, que dans la fécondité litté-

raire symbolisée par la chevelure ouvrant au poète l'accès à un autre univers, image de tous les instants atteints dans l'abstraction temporelle, comme dans «Le Bateau ivre» ou dans «Vagabonds». Les apparences cachent une réalité supérieure qu'on peut retrouver ailleurs, comme l'écrit Salah Stétié, en arrière ou *en avant*, le *vorwärts* de Hölderlin: grâce à la direction indiquée par Nerval dans *Aurélia*, la femme est l'image médiatrice du pouvoir de l'imagination, «la reine des facultés» (p. 74), la véritable détentrice, chez Baudelaire, de modernité.

La charge émotionnelle propre du poète inspiré accompagne la poésie dans sa conquête de nouveaux instruments et de nouvelles alliances, comme dans «L'Invitation au voyage» en vers et plus encore en prose, celle du «luxe», et de l'«ordre», du «calme» et de la «volupté»: cet intérieur décrit par les cinq noms élogieux formule l'importance du nombre (voir *Mon cœur mis à nu*) s'imposant sur la multiplicité par l'art qui doit tout réduire à l'unité. «La musique part du nombre pour le transcender» (p. 83).

Analysant le «Oui» de «L'invitation», Brunel n'y voit pas l'affirmation brutale de Nietzsche, mais une greffe qui marque l'inspiration, qui exhorte à se réapproprier un patrimoine poétique antérieur: ces modèles sont encore De Quincey en littérature et Karl Maria von Weber en musique.

Un compositeur de génie comme Henri Duparc fera un chef-d'œuvre musical de «L'Invitation au voyage» moulant ses mélodies, alliant les contraires sur la partition baudelairienne. Selon le spécialiste, cet exemple est comparable seulement «à ce qui s'est passé pour *Le Roi des Aulnes* entre Goethe et Schubert» (p. 89) et plusieurs sont encore les exemples que Brunel énumère des tentatives de mettre en musique des poèmes de Baudelaire.

La source de l'angoisse baudelairienne reste «l'impasse où s'enferme le fugitif» (p. 95) en quête de ces pays lointains cherchés aussi par Henri Michaux dans ses douze poèmes en prose. «*Tout un monde lointain* devrait être un monde à venir, et même un monde au-delà de la mort» (p. 101): or le poète convoque des images mythiques, venues du plus loin du passé. Le monde, terrestre et marin, est imaginé dans la suite des temps comme semblable à celui d'aujourd'hui et à celui du passé. Bonnefoy et Séféris (p. 101): les deux poètes peuvent être réunis par une poétique de l'incarnation au cœur même d'une poétique de l'absence.

Dans le troisième chapitre, *LA MAGICIENNE*, Pierre Brunel fait le point sur l'actualité de José-Maria de Heredia mortifié par une analyse trop expéditive d'Alain Bousquet. Considéré comme le maître exclusif du sonnet, il a été formé, comme Hugo, aux lettres grecques et latines et encore comme Hugo il a aimé la poésie d'André Chénier. Son recueil de 1893 *Les Trophées* «n'illustre pas seulement cette forme fixe et facilement figée» (p. 103).

C'est le sonnet isolé «La Magicienne» à retenir l'attention de Brunel: cette création qui retrace *Phèdre* de Racine, mais au masculin, n'est pas exclusive d'érotisme et d'érudition. Claires sont les références à Apulée: dans l'*Apologie* il donne une définition de la magie, connue de longue date et déjà présente au V^e siècle avant J.-C. dans les *Histoires* d'Hérodote. Les lieux prouvent une évaluation magique du phénomène poétique: la présence de la Thessalie présentée par Apulée comme «un pays célèbre dans le monde entier par les incantations magiques dont il est le berceau» (p. 111) revient dans «Le Désir de peindre» des *Petits Poèmes en prose*.

Il existe des indices indiqués par Brunel qui font ressortir le thème de la femme inspiratrice, de la passante source de souffrance parce qu'elle est absente, comme la magicienne d'Heredia. Le rapprochement de «La Chevelure» avec «Le Voyage» s'impose: il y a quelque chose de magique dans la beauté de la disparue, dans ses yeux

noirs, dans sa toison, dans ses boucles. Leur ensorcellement et leur mouvement déclenchent une invitation au voyage. Baudelaire a conscience que l'exécution poétique appelle des moyens techniques qui tiennent du *carmen* au sens magique du terme; à la parole il reconnaît une faculté créatrice et destructrice. Par la parole on crée et on détruit, avec le mot on fixe un destin, le *fatum*.

Le verbe «contraignant» dans «Le Désir de peindre» rappelle l'épithète qui caractérisait la Circé dans «Le Voyage»: «tyrannique». Elle l'est par ses sortilèges, par sa manière de régner sur un environnement d'êtres humains réduits à l'état animal comme la créature homérique, par sa volonté de posséder un amant. Ce portrait de la femme, *fleur* malgré tout pour Brunel, est surtout celui d'une *maîtresse* qui veut conduire à la mort ses victimes. Très riches sont les références au monde classique traitant ces thèmes, d'Homère à La Fontaine.

Magie, sorcellerie: Baudelaire joue avec l'ambiguïté des termes et Brunel rappelle les commentateurs qui ont mis l'accent sur le terme de «sorcellerie» (p. 129); le poète est très précis dans sa dédicace à Gautier, chez qui pour lui il y a du félin. Il le définit le «parfait magicien» car il pratique «une espèce de sorcellerie évocatoire»: si, pour Baudelaire, le principe de la poésie est l'aspiration vers une Beauté supérieure, une des leçons de Gautier est d'associer son idée de verbe sacré au service d'une «immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels» (p. 131). A la parole on reconnaît une faculté créatrice et destructrice: c'est la doctrine du *verbe sacré*, du *logos*, une doctrine destinée à occuper, tout en changeant progressivement, une place d'importance fondamentale dans l'évolution de la pensée. C'est encore pour son inévitable pouvoir que le mot débouche de manière évidente sur les mythes qui racontent donc l'origine divine de la parole et du langage. Dans cet essai de Pierre Brunel, l'analyse des termes se précise, parvenant à une distinction entre magie et sorcellerie supportée par les définitions du Littré, le texte sur «L'Art philosophique» de Baudelaire publié posthume dans *L'Art romantique*.

Le sortilège est poursuivi aussi par Mallarmé: pour lui, comme pour Baudelaire, la description voile. L'allusion et la suggestion constituent, par rapport à elle, un progrès. Dans ces formes le poète y retrouve le pouvoir mimétique et son sens magique de 'rendre présentes' des situations dépendant de l'existence. A la prose magique il confie la tâche de rappeler la figure des sorcières de Thessalie, bien que la parole poétique soit née du silence, après la 'vaporisation' de la passante.

Dans *LE SERPENT QUI DANSE*, on revient au premier article de Baudelaire sur Gautier, à son respect de la régularité du poème ou, mieux, «à son avancée régulière» (p. 137). La représentation symbolique des mystères principaux et de toutes les actions chargées d'une puissance magique s'expriment dans le mouvement élastique et ondulé de la poésie lyrique: «tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît» le renvoyant au drame et au roman de mœurs. Ce mouvement ondulé est celui du serpent qui danse. Les magiciens, homme et femme, ont le pouvoir d'agir sur celui qui passe pour le plus froid des animaux. C'est là un des motifs mythiques correspondant à l'impossibilité de changer de peau, d'acquérir une sorte d'immortalité qui prend appui sur le renouvellement de la vie, que l'aspic figure, créature qui entre et sort de terre, s'encercle et enrôle hypnotiquement. Le chant d'Alphésibée dans les *Bucoliques* de Virgile reprend le mythe de l'origine de la mort: l'acte magique est avant tout un acte de domination, c'est celui de la «Circé tyrannique», de Médée. L'acte retenu par Baudelaire, dans un premier temps anime, donne vie. La comparaison se fait entre la démarche de la femme avec la danse d'un serpent atténuée par la formule au conditionnel «on dirait» (p. 141).

Les références de Brunel prennent en considération aussi le rapport de Baudelaire avec la poésie de Heine, qui avait publié en 1855 la traduction française d'une partie de ses productions lyriques; Nerval considérait son *Intermezzo lyrique* peut-être «l'œuvre la plus originale» (p. 146), scellée de l'amour cruel d'une femme aimée, passante, disparue, infidèle. La femme devient la chimère de l'homme, «comme dans le poème VI du Spleen de Paris» (p. 147), un démon, un monstre, un sphinx dans le «Prélude» de l'*Intermezzo*.

Que ce soit par apport métaphorique ou métonymique, la froideur de la femme, statue de pierre fascinante et dévoratrice relie et libère l'homme, toujours esclave des sens, proie du regard de Méduse: mais l'homme se révèle capable de transcender ce pouvoir magique. «Le passage au registre spirituel est possible» (p. 156), et cela se vérifie dans «Spleen et Idéal», où le sphinx cède la place à l'Ange gardien, à la Muse et à la Madone.

Dans la richesse thématique de cette forme, Brunel insère aussi le symbolisme du «Thyrse», poème du *Spleen de Paris*: cette figure et ce texte très intenses manifestent la création interrompue du langage, le relie aux exigences vitales et religieuses des sociétés. «Emblème sacerdotal», signe du sacré, autour de lui «se déploie toute une végétation» (p. 157), tout un monde qui découvre la vitalité intime liée aux mystères de la mort et de la naissance. Le spécialiste retrace les artistes qui se sont approchés de cette figure liée au thème du serpent ou de l'arabesque, ou qui ont des affinités détectées par Baudelaire, comme Brunel le fait chez Liszt, Thomas de Quincey, Proust, Valéry, duquel le critique dégage l'idée de métamorphose.

Sur la base des associations très fécondes dont la poétique baudelairienne se confirme un réservoir encore inépuisé, Pierre Brunel tient à opposer la *marche* à la *danse*: il y voit la différence qui *distingue*, «dans l'optique du dualisme bourgeois, l'inutilité de la *poésie* de l'inutilité de la *prose*» (p. 165): en marchant, la femme réalise et révèle l'*unité inconnue* du *mouvement*, va droit moralement, tandis qu'avec la danse, citant Mario Richter, elle unit «la perfidie [...] du serpent à l'indifférence infinie» (p. 166).

La lettre de Rimbaud à Paul Demény du 15 mai 1871 où il définit Baudelaire «le premier voyant» et où il parle de lui cette seule fois constitue le noyau du chapitre *BAUDELAIRE ET RIMBAUD SOUS LE SIGNE DE LA MAGIE*. «Cet hapax critique a valeur de signe» (p. 173). Aucun autre écrivain, souligne l'auteur, ne sera nommé dans «Alchimie du verbe». Il y a pour Baudelaire une exigence de *création* qu'on retrouvera dans les *Illuminations*. Rimbaud, dont Brunel, en spécialiste, parcourt l'évolution poétique, les explorations et les influences, accorde à Baudelaire non seulement le titre de «voyant», mais même celui de Dieu. Dans son hommage, Rimbaud différencie Baudelaire des «seconds romantiques», car sa poésie est *objective*, s'est affrontée au présent, mais très vite elle s'en est détournée se repliant sur le passé. Rimbaud est à la recherche de l'origine du langage, de son secret fondateur, sujet ancien des spéculations: «d'ailleurs fabuleux, où tous les problèmes se résolvent, n'est pas encore rejoint, mais l'ici funeste est abandonné» (p. 185). Révélateur et créateur à la fois, le poète passe de l'outil de communication aux images latentes du langage nouveau des «Voyelles».

Chez Baudelaire et Rimbaud il s'est créée une importante différence entre les «Alchimies» (p. 208), «de la douleur», chez le premier, et l'«Alchimie du verbe», chez le second.

Pour Jean-Pierre Richard le «divorce» de Rimbaud d'avec Baudelaire a lieu au

sein de la profondeur: Rimbaud refuse toutes les formes sensibles du profond. Ses «visions s'étalent sur un écran sans épaisseur» (p. 215).

Les *Illuminations* hésitent entre *paradis* et *parade*; parmi la somme de sollicitations contradictoires qui entourent ces textes, le mot *paradis* «avec de fortes résonances baudelairiennes» (p. 216) fait plonger dans ce «puits des magies» d'où il s'étend un large champ d'interprétations. Mais Rimbaud reste encore très éloigné de Baudelaire.

C'est la «voyance» le mot qui fait problème: André Guyaux ne l'aime pas et d'ailleurs, Rimbaud ne l'utilise que deux seules fois. Par la modalisation, le poète «se fait voyant» (p. 219): il souligne un acte de la volonté, une auto-transformation du poète entré en harmonie avec les forces éternelles.

OÛ?

En prenant comme prétexte l'expérience de voyage de Michel Leiris qui évoque, dans *Fibrilles*, le troisième volume de *La Règle du jeu*, les étapes d'un voyage sous le signe de l'assonance Bari-Paris, Pierre Brunel encercle la question du 'lieu'. Ou mieux, comme l'élabore Michel Leiris, la «question du lieu» (p. 226). L'auteur pose l'importance de l'«enracinement» et de la «mobilité» existentielles, qui ont troublé Leiris, en citant l'ancienne question d'Hamlet de l'«être ou ne pas être», en reformulant toutefois la donnée qui porte plutôt sur le «ou» de l'hésitation opposé à l'«où» scellé par la marque du lieu. Et «Partir» est aussi le thème fondateur d'une plaquette de Michel Deguy publiée en 2001, emporté à toute allure par le TGV apparemment sans but. «L'alternative resurgit, le *ou* sous le *où*» (p. 227).

Si Rimbaud, nous rappelle le spécialiste sur le tracé de Verlaine, avait aux pieds «des semelles de vent» et profitait de son «déracinement» à travers le Monde (p. 225), Baudelaire anhélaît de toute âme aller «N'importe où hors du monde», *Là, Là-bas* «enfer ou ciel qu'importe?». Il luttait, au contraire, entre l'intention et le désir du départ et le voyage subi, voulu par d'autres, comme par exemple l'embarquement forcé, échafaudé par le commandant Aupick et par son demi-frère: Jean Starobinski, remarque Pierre Brunel, a noté que Baudelaire manquerait d'«autonomie» consentant plutôt, malgré ses appels «emporte-moi» ou «enlève-moi», à une passivité, à «une volonté d'abandon, eux aussi modernes» dans leurs allusions aux techniques des transports (p. 228). «En fait, la poésie de Baudelaire s'élabora dans une sédentarité presque permanente», et s'il évoque la Chine, c'est en utilisant le mode pluriel du «nous» des voyageurs, sans jamais avoir eu le véritable désir de se laisser conduire dans ces lieux-là. Leiris, qui effectivement est allé en Chine, en est revenu avec la conviction que malgré ses déplacements, à Bari ou à Paris, il n'est rendu qu'à l'oscillation de son être, encore au même «jeu de pendule» semblable à celui de l'horloge baudelairienne: il s'est découvert «divisé entre deux durées»: le «temps de la vie» et le «temps du livre» (p. 229). Le passage à travers Leiris est nécessaire à Brunel pour visualiser la durée du «temps du livre» dédoublé en deux durées: «temps de l'auteur *ou* temps du lecteur» (p. 229).

Michel Butor, au contraire, a évoqué Mantoue et Ferrare dans *Le Génie du lieu*, volume publié en 1958 pour retourner le *sens* du voyage et du lieu.

Dans *OÛ*, sous-titré *Le Génie du lieu II*, Butor creuse lui aussi le portrait d'une ville de Paris hésitant entre l'infamie et le rêve: capitale détestée et pourtant aimée, pas autant que Giovanni Dotoli dans son recueil *Paris poème*, ce lieu urbain rapproche Baudelaire de Butor qui tisse en filigrane et l'épilogue des *Fleurs du Mal* et les vers des

«Tableaux parisiens». «Le *ou... ou...* s'insinue dans l'approche et dans la représentation» (p. 231), hésitation qui déclenche d'«innombrables rapports» tyrannisant et démultipliant l'âme du poète.

Cette ville va pourtant être «le lieu d'une transmutation alchimique», elle va impliquer une forme souple, elle met en œuvre l'esthétique passionnée et concertée d'une modernité urbaine qui deviendra, partant du vers, prose poétique. «Le point où se situe Baudelaire», précise Pierre Brunel, «est le point d'intersection entre la 'forme vieille' que Rimbaud lui a reproché de conserver dans les *Fleurs du Mal* et une 'idée nouvelle'» (p. 232): récupérant la leçon d'Aloysius Bertrand appliquée à la vie ancienne, Baudelaire voulait renouveler l'idée en substituant la forme qui lui donne *vie* et *mouvement*.

Soulignant «que le poète d'aujourd'hui se double non seulement d'un critique [...] mais d'un penseur», Brunel met encore en évidence combien la place occupée par Baudelaire dans la «réflexion contemporaine sur la poésie» (p. 233) soit extrêmement remarquable. En témoignent les ouvrages de Deguy, de Jean-Claude Renard, de Salah Stétié, d'Yves Bonnefoy réservés à ce sujet; la préface de Bonnefoy aux *Fleurs du Mal* écrite en 1953 et reprise dans *L'Improbable*, mais surtout les deux textes de Deguy sur Baudelaire, incident le noyau douloureux des affaires baudelairiennes: la pensée et la tension de «tout comprendre et dire» (p. 233).

«Cette réflexion est tournée vers l'avenir»: Bonnefoy s'intéresse au Breton qui «a ouvert et qui ouvre la voie au futur» (p. 233), car pour lui il a posé la question fondamentale qu'à ses débuts Bonnefoy posait à propos de Baudelaire: «celle de la vérité de parole, de la vérité de la poésie par rapport au lieu» (p. 234).

Poussé par le désir de partir dans «Le Voyage», il passe par le vers assoupli et par le poème en prose que Rimbaud reprenait dans «Barbare» et «Vagabonds» des *Illuminations*: le lieu se trouvera, peut-être, au terme d'une quête. «La formule, elle reste le *carmen* d'une parole magique, même si cette parole n'est plus la parole en vers contraints par la mesure et par la rime» (p. 234).

La poétique d'Alain Bousquet, de Jean Genet, de Deguy, de Philippe Jaccottet est filtrée par la mise au point mythocritique de l'auteur de l'ouvrage.

«Où va la poésie aujourd'hui?», se demande Pierre Brunel (p. 241). Il faudrait être oracle, comme l'écrivait Rimbaud dans *Une saison en enfer*: la poésie ne peut être qu'une création en cours que le livre fixe. Le lieu, en principe, ne bouge pas, et pourtant il est le support d'un mouvement, d'une opération du temps. Pour Claudel le vers est une direction, mais le sens que le vers est chargé d'exprimer c'est ce que Heidegger appelle le *site*, ou d'après Hölderlin l'*habitat*.

Aujourd'hui, la poésie connaît un mouvement de *reprise*: plus que la plongée dans l'Inconnu sur laquelle s'achève le recueil des *Fleurs du Mal* dans l'édition autorisée de 1861, ce qui marque c'est l'espoir fragile de la «Mort des artistes» qui concluait et ouvrait l'édition condamnée de 1857. Il faut adresser le regard vers le «positif», retrouver le goût et la vocation des liens culturels ouverts à tous, dans le Temps, bref et plein, «d'un sommet, d'un sonnet consolateur».

C'est un très beau livre que nous recommandons de lire, pour avancer dans les lectures possibles de la poésie de Baudelaire et de ses filiations, jusqu'à nos jours.

Densément construit, par les mailles d'un thème que l'auteur fouille profondément à travers les textes et les genres par le biais des voix de différents poètes, ce puits de magie offre de passionnantes expertises.

PAOLA SALERNI