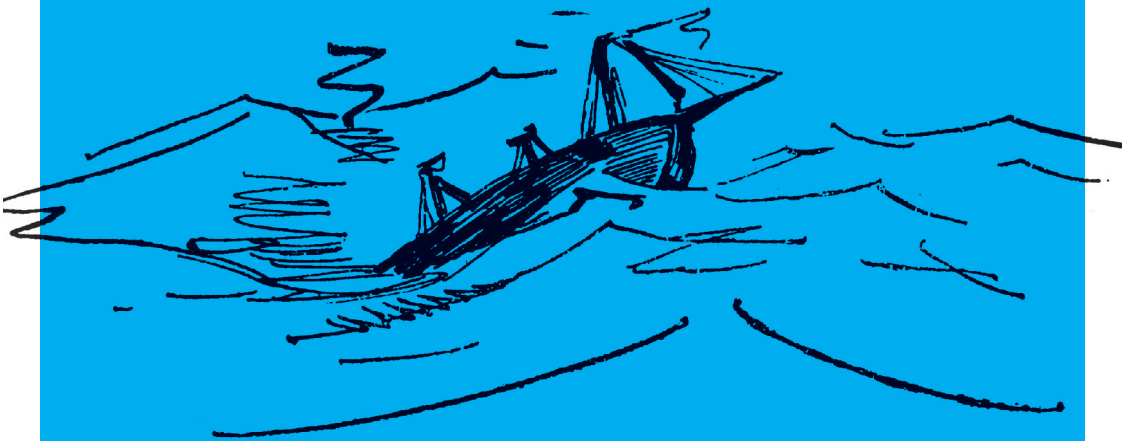


Marisa Verna &
Joëlle Gardes Tamine (éd.)

ENTRE LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE



Peter Lang

Le volume constitue les actes d'une journée d'étude organisée en 2011 à l'université de Paris-Sorbonne en hommage à Sergio Cigada (1933-2010). Suivant sa méthode analytique, qui est une véritable redéfinition an acte de la philologie, après les deux textes introductifs dus à Joëlle Gardes Tamine et à Marisa Verna, les auteurs des contributions s'intéressent aux questions « linguistiques », au sens large, issues du texte littéraire.

Ils ont fouillé de préférence le corpus de prédilection de Sergio Cigada : Charles Baudelaire, Rimbaud et les auteurs du Symbolisme (Jean Lorrain). Mais, en témoignage d'une méthode fructueuse, qui du détail s'ouvre à une perspective plus vaste, la poésie du XX^e siècle est loin d'être négligée (Saint-John Perse).

La critique littéraire ici proposée est donc fondée sur des faits de langue : une herméneutique ouverte, qui nécessite de la collaboration entre linguistique et littérature.

Joëlle Gardes Tamine est professeur émérite à Paris-Sorbonne. Spécialiste de rhétorique et poétique, elle a en particulier publié *Au cœur du langage, la métaphore*, 2011, et *Pour une nouvelle théorie des figures*, 2011.

Marisa Verna est Professeur de Littérature Française à l'Université Catholique de Milan. Spécialiste du théâtre symboliste (*L'opera teatrale di Joséphin Péladan*, 2000), elle s'intéresse aussi aux questions stylistiques (*Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, sous presse).

ENTRE LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE

Marisa Verna &
Joëlle Gardes Tamine (éd.)

ENTRE LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»

«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la «Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous <<http://dnb.d-nb.de>>.

Le volume a été financé par l'Université Catholique de Milan, dans le cadre de ses programmes de promotion et de diffusion de la recherche scientifique - année 2012.

ISBN 978-3-0343-1442-8 br.

ISBN 978-3-0351-0591-9 eBook

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2013

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Berne, Suisse

info@peterlang.com, www.peterlang.com

Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright.

Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition. Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms, ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

Imprimé en Suisse

Table des matières

Table des matières.....	5
Joëlle Gardes-Tamine, <i>Avant-propos</i>	7
Marisa Verna, « Introduction » à Sergio Cigada, <i>Études sur le Symbolisme</i> , Milano, Educatt, 2011.....	9
Joëlle Gardes-Tamine, <i>La philologie entre grammaire et littérature</i>	17
Davide Vago, <i>Couleur, lumière et fondu dans Le spleen de Paris</i>	31
Federica Locatelli, <i>Une certaine homologie des périphrases :</i> <i>Les Litanies de Satan de Charles Baudelaire</i>	49
Francesca Paraboschi, <i>Un exemple de « déstructuration psychique de l'intrigue réaliste » :</i> <i>Monsieur de Bougrelon de Jean Lorrain</i>	71
Maria Benedetta Collini, « <i>Les sœurs de charité</i> », <i>une réécriture rimbaldivienne de la pensée de Baudelaire ?</i>	93
André Guyaux, <i>Rimbaud et le point multiple</i>	109
Sara Lucia Giranzani, <i>L'hypotexte biblique dans l'œuvre de Rimbaud : un état des lieux</i>	135
Sylvain Dournel, <i>Vers une philologie du poème :</i> <i>l'exemple du Crusoé de Saint-John Perse</i>	157

Avant-propos

Il est rare qu'une journée d'étude tienne aussi bien ses promesses que celle qui a été organisée en l'honneur du Professeur Sergio Cigada. Elle a consolidé les liens entre la Sorbonne et l'Università Cattolica de Milan : la présence du Professeur son Recteur ainsi que celle du Professeur Olivier Soutet, directeur de l'UFR de langue française, était la preuve de l'intérêt que les deux institutions portaient à cette rencontre. Elle a donné la parole à plusieurs jeunes chercheurs qui ont témoigné de la vigueur d'une discipline que certains ont un peu vite enterrée, la philologie, et montré toute la fécondité des relations entre la linguistique et la littérature que certains d'entre les anciens, qui ont aussi apporté leur contribution, ont toujours eu à cœur de resserrer. Elle a surtout été l'occasion d'un hommage intellectuel mais aussi et avant tout humain, rendu au Professeur Sergio Cigada, dont les travaux ont nourri des générations de chercheurs, que ce soit dans le domaine de la synonymie, évoquée dans la matinée, ou de la stylistique, objet des communications de l'après-midi. C'est cette chaleur et, oserais-je dire, cette ferveur, sensible dans les interventions et les hommages de ses anciens élèves et collègues, qui a donné tout son prix à cette journée. Il est à espérer qu'elle sera visible dans les communications rassemblées dans ces actes, grâce à l'aide de Monsieur Davide Vago, qui les a mises en forme, que j'ai plaisir à remercier.

MARISA VERNA

« Introduction » à Sergio Cigada, *Études sur le Symbolisme*, Milano, Educatt, 2011

Ce texte constitue l'« Introduction » au volume présenté le 14 octobre 2011 à l'occasion d'une journée d'étude en l'honneur de Sergio Cigada dont on publie ici les actes.

Nous tentons d'y définir l'approche critique que Cigada avait élaborée dès sa jeunesse, et que nous avons reçue comme le don d'un Maître. Le don reçu a été, comme il se doit, remis dans les mains d'autres chercheurs plus jeunes, qui ont su le vivifier par de nouvelles études, comme en témoignent leurs communications.

Le volume, intitulé *Études sur le Symbolisme*, réunit, en traduction française, les essais et articles que Cigada a consacrés à la poésie symboliste : ce travail de transposition en une langue qu'il aimait passionnément avait été voulu et projeté par l'auteur pendant les deux dernières années de sa vie, et nous nous sommes donc bornée à accomplir un projet qui lui appartenait entièrement.

L'hommage ne saurait être complet, toutefois, sans les interventions de collègues illustres que Sergio Cigada avait connus et qu'il estimait comme chercheurs et comme professeurs : nous remercions donc ceux qui, parmi eux, ont voulu participer à cette journée avec des contributions fines et astucieuses, qui dessinent le juste cadre d'un tableau que nous espérons toujours vivant.

Nous remercions enfin, mais non en dernière, l'Université de la Sorbonne, qui a bien voulu nous accueillir pour cette journée d'étude : dans cette même université où le jeune étudiant Sergio Cigada avait été initié à l'amour de la langue et de la littérature françaises, la possibilité nous a été donnée d'en recueillir les fruits.

*

En 1960, âgé de vingt-sept ans, Sergio Cigada était déjà monté sur « l'hippogriffe des grandes questions » : à l'occasion d'une discussion sur la farce et la sotie au XV^e siècle, il avait proposé un 'manifeste' de critique littéraire qui nous servira ici de point de départ¹. Le jeune critique de littérature médiévale qu'il était alors niait qu'une distinction entre ces deux genres littéraires ait jamais existé ; il niait même que les genres littéraires existent tout court². Ces deux positions n'en faisaient à la vérité qu'une et se fondaient sur une conception précise, « interprétative et non didactique », du travail de la critique. Nous allons citer le passage *in extenso*, car l'hypothèse qui y est avancée a guidé tous les travaux présentés dans ce recueil :

De la conception classique-didactique de l'art est née, en effet, une conception didactique de la critique : soit d'une critique qui impose *ab externo* des principes intellectuels, dans les limites desquelles elle confine des œuvres historiquement situées. La critique qui veut établir des principes et des catégories intellectuelles, qu'elle sait absentes des conceptions des auteurs eux-mêmes, ne peut que représenter une prétention subjective de catégorisation, à laquelle il est partant toujours possible d'opposer un type différent de classification extrinsèque. Or nous nous refusons à une telle critique, que nous estimons rationaliste et moraliste, c'est-à-dire liée à des activités de l'esprit (logico-rationnelles ou pratiques et morales) qui ne sont pas le *propre* de l'art. Nous croyons au contraire en une critique fondée sur l'histoire et sur l'esthétique, une critique qui,

- 1 « La « Farce », la « Sotie » et la valeur pragmatique des genres littéraires médiévaux ». Titre original : « La « Farce », la « Sotie » ed il valore pragmatico dei generi letterari medievali », in *Discussioni e Comunicazioni, Studi Francesi*, XII, 1960, p. 487. La discussion portait sur un article de Lambert C. Porter, duquel Sergio Cigada avait rendu compte dans un numéro précédent de cette même revue, voir *Studi Francesi*, X, 1960, p. 123-24. L'article de Porter avait été publié dans *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXV, 1-2, 1959, p. 89-123, et concernait la différence entre « farce » et « sotie » au Moyen-Âge. Tout en appréciant la rigueur de travail de Porter, M. Cigada avait nié qu'une telle différence existe. Suite à la réaction de Porter, Sergio Cigada publia la réponse que nous citons ici. Toutes les citations se réfèrent à cette même page.
- 2 Les publications de Sergio Cigada sur la littérature du XV^e siècle sont nombreuses et remarquables. Nous renvoyons pour plus de précisions à la bibliographie en fin du volume *Études sur le Symbolisme*, Milano, Educatt, 2011.

en partant du concret textuel, ne vise pas à poser des schèmes généraux, qui n'existent que comme abstractions statistiques, mais poursuit au contraire les lois propres de l'œuvre singulière et l'évolution historique (des contenus et des techniques) qui lie une œuvre à l'autre dans le devenir propre de l'esprit.

Le texte littéraire, dans son existence singulière et historique, est le seul objet de la critique : en dégager les lois esthétiques internes est le travail de tout bon lecteur. Telle est la méthode – si banale, en apparence – qui a orienté l'auteur de ces études dans l'analyse de la littérature symboliste-décadente. Nous n'avons pas choisi au hasard de lier par un simple tiret deux définitions qui ont fait couler beaucoup d'encre : la distinction entre Symbolisme et Décadentisme nous ramène en effet à la distinction entre farce et sottise établie par certains critiques de la littérature du XV^e. Dès 1972, Sergio Cigada avait reposé la question – la distance temporelle et la différence entre les genres ne changeant rien au problème : genres et définitions n'existent que s'ils sont ancrés dans les textes, et dans l'*Introduction* à son édition des *Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette*³, il niait que ces deux « étiquettes » puissent renvoyer à deux mondes poétiques distincts :

Dans les *Déliquescences*, la terminologie oscille, mais si nous nous en tenons à la substance des faits, *il n'existe pas deux mondes lyriques*, mais une seule aire, complexe autant qu'on voudra, mais unitaire. Viendra la définition de Moréas, les partisans du terme « décadentisme » protesteront, ils se fabriqueront l'une ou l'autre opposition commode, par pure subtilité dialectique. Mais c'est de la logomachie, ce sont des schémas historiques *a posteriori* : en vérité, les ramifications extrêmement compliquées de la fortune de Baudelaire, filtrée ensuite par ses héritiers géniaux, couvrent entièrement les trois dernières décennies du XIX^e siècle, où « décadentisme » et « symbolisme » sont deux termes différents pour désigner un seul et même phénomène.⁴

Dans cette présentation de la célèbre parodie de Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, l'analyse des émergences textuelles ne néglige aucune dimension du fait littéraire : les thèmes, les styles, les

3 *Études sur le Symbolisme*, cit., p. 43-61.

4 *Ibid.*, p. 58.

doctrines, les techniques sont analysées minutieusement, sans que jamais le critique perde de vue l'ensemble du réseau, ni la réalité historique dans laquelle ces ensembles textuels se sont formés. Or cette réalité historique – cette « vie de café dont l'opuscule est en fin de compte un document, cet enchevêtrement de rapports immédiats, fondés sur la chronique »⁵ – intéresse le critique, qui s'y 'immerge' avec son filet, sans pour autant en devenir prisonnier. Si les auteurs sont souvent obligés de se ranger, de fonder des écoles et de se parer de titres plus ou moins nouveaux, les textes, eux, parlent. Et ils parlent la langue de Baudelaire.

Car dans l'étude de 1992 qui ouvre ce volume, Baudelaire est déclaré sans hésitations comme le fondateur du Symbolisme. Cette définition n'a rien d'une prise de position idéologique ou morale, et ne trouve son aliment, encore une fois, que dans les œuvres du poète. Il suffit de parcourir brièvement les pages de cet article pour se rendre compte que les affirmations qu'il contient sont toutes ponctuellement soutenues par des citations des textes, poétiques ou théoriques, de Baudelaire. Sans nier que certaines des conceptions identifiées dans l'œuvre baudelairienne soient déjà présentes antérieurement à la publication des *Fleurs du Mal*, le critique démontre à notre avis très nettement que c'est seulement à partir de Baudelaire que ces conceptions forment une esthétique cohérente et nouvelle. Si la « correspondance mystique entre différents aspects du cosmos » était en effet déjà présente en tant qu'élaboration intellectuelle avant lui,

le point fondamental est le bond qualitatif que Baudelaire impose à ce concept, en le transférant du niveau ontologique (ou, si l'on préfère, cosmologique), où il constitue une réflexion sur la nature de l'être d'origine essentiellement néoplatonicienne, au niveau esthétique : l'analogie universelle devient ainsi le fondement d'une doctrine esthétique suivant laquelle l'intuition de ces rapports (rendue possible par la faculté de l'esprit humain que Baudelaire appelle 'imagination') devient elle-même acte cognitif du transcendant, avec lequel l'esprit humain entre en un contact direct : transcendance inatteignable pour l'homme, si ce n'est mentalement, à travers l'imagination, organe de l'infini et créateur de l'objet esthétique.

5 *Ibid.*, p. 60.

De cette esthétique naît une rhétorique, car selon Cigada *la* rhétorique n'existe pas en tant que structure en soi – telle qu'elle est conçue par une vision classique, donc didactique, de la langue et de l'art – mais uniquement en relation aux cultures (et aux textes) qui déterminent sa valeur spécifique et individuelle, qui n'est jamais donnée une fois pour toutes.

Baudelaire théorise et pratique [d]es techniques d'agrégation textuelle (qui sont, pour ainsi dire, l'*application* du principe de l'analogie universelle et des correspondances) et à sa suite tout le Symbolisme tirera de ces techniques son empreinte stylistique propre.⁶

C'est dans cette esthétique que prend son essor l'œuvre de Rimbaud, radicalisation de la position baudelairienne, et dans laquelle le critique retrouve aussi l'enseignement de la poétique grecque : le langage de la synthèse universelle, qui sera le propre de l'invention poétique du Voyant, est rattaché pour la première fois, à notre connaissance, à la définition aristotélicienne de la tragédie comme « Vie harmonieuse »⁷. Le bilan critique constitué par cet essai, où sont examinés et ordonnés les principes qui fondent et théorisent la langue de l'Absolu, qui sera celle du Voyant (« la poésie comme synthèse unificatrice de l'hétérogène »)⁸, est suivi d'analyses méticuleuses, mais toujours foudroyantes, de textes de Rimbaud (*Adieu*, et *Le loup criait sous les feuilles*, dans *Une Saison en enfer*)⁹ ; de Mallarmé (*Autre éventail*)¹⁰ ; de Verlaine (Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ ; *Cortège* et *Marco*)¹¹.

La méthode « interprétative » annoncée en 1960 est ici appliquée à la micro-analyse des textes, sans que toutefois le critique ne se superpose jamais au principe créateur qui gère l'équilibre des produits artistiques. Les questions sans réponse restent ouvertes, et la conscience que l'opération de décryptage du sens n'est pas une simple

6 *Ibid.*, p. 22 et 26.

7 *Ibid.*, p. 64.

8 *Ibid.*, p. 88.

9 *Ibid.*, p. 103-10 et 111-28.

10 *Ibid.*, p. 129-40.

11 *Ibid.*, p. 141-48 et 149-57.

addition de signes n'abandonne jamais le lecteur. Comme il est dit magistralement dans l'étude sur *Adieu*, « [l]a vérité est qu'à certains sommets de l'art, l'artiste qui les réalise ne parvient lui-même qu'à travers le spasme de son ultime effort : il ne les domine pas comme une partie de dames mais il les soutient, dans un équilibre formel miraculeux et instable, entre les élans de l'esprit et la joyeuse déroute des choses. L'exégèse doit renoncer à aplanir les trajectoires divergentes : « plusieurs vies » vivent dans l'âme du jeune monstre – les impulsions désagrégeantes se chevauchent, s'alternent et s'additionnent rythmiquement, conduites vers leur solution, qui est la synthèse formelle et stylistique de ce prodigieux noyau de vie »¹².

On reconnaît le même type de réflexion dans l'article qui commente *Le loup criait sous les feuilles*, où l'hypotexte biblique de la troisième strophe du poème est relevé avec les soins scrupuleux d'un véritable philologue, lequel ne commet pas, justement, « l'erreur [...] de forcer les textes », en attribuant aux vers de Rimbaud un sens religieux que l'hypotexte expliciterait de manière univoque. Il n'empêche que les bons philologues doivent s'approprier des connaissances qui étaient celles des poètes qu'ils veulent interpréter, et que dans le cas de Rimbaud – mais la même remarque vaut pour tous les poètes symbolistes, comme il est d'ailleurs démontré dans l'article sur Verlaine – les textes sacrés ne sont pas inutiles au véritable critique.

L'examen du tissu verbal d'*Autre Eventail* de Mallarmé et de Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ de Verlaine part encore une fois de la constatation de leur enracinement dans l'esthétique baudelairienne, radicalisée ou interprétée selon des voies éthiques et stylistiques individuelles qui sont propres à chaque personnalité artistique, mais respectée dans sa charpente rhétorique et anthropologique fondamentale. Si pour Mallarmé l'Absolu est uniquement identifiable dans un acte verbal, et « le langage est l'instrument qui assure la médiation entre la réalité empirique, sensorielle, multiple, et l'Absolu en tant qu'absence de toute spécification concrète, indétermination suprême,

12 *Ibid.*, p. 131.

Néant »¹³, il reste que l'association thématique est pour lui l'instrument principal de cette médiation, ainsi que pour Verlaine, qui construit un système complexe d'associations entre l'image du Christ et celle du poisson dans un poème certes marginal, mais qui n'en démontre pas moins la maîtrise, la finesse, la conscience critique d'un poète qui se savait Symboliste, toute concession faite au néo-romantisme de sa veine mélancolique.

La finesse des lectures critiques réunies dans ce volume mériterait d'autres commentaires, mais l'opération finirait pas ressembler à une vertigineuse somme de gloses qui se superposent l'une à l'autre, et la voix des poètes deviendrait inaudible. Sergio Cigada aimait que les textes parlent d'eux-mêmes. Nous lui laissons donc la parole, pour que les poètes qu'il aimait tant puissent à leur tour nous parler.

*

Nous remercions tous les élèves de Sergio Cigada qui se sont consacrés à la bonne réussite de ce travail : Giuseppe Bernardelli, de l'Università Cattolica de Milan, Liana Nissim et Marco Modenesi, de l'Università degli Studi de Milan.

13 *Ibid.*, p. 129.

La philologie entre grammaire et littérature

Je voudrais ici présenter brièvement la façon dont je conçois la philologie, qui demeure à mes yeux une discipline essentielle, un pont entre la grammaire et la littérature qui représentent à la fois les deux piliers de ma formation et mes deux centres fondamentaux d'intérêt.

Je commencerai par rappeler quelques définitions. Celle de Zumthor dans l'*Encyclopédie Universalis* :

Dans son acception la plus générale, la philologie peut être considérée de trois points de vue : elle vise à saisir, dans leurs manifestations linguistiques, le génie propre d'un peuple ou d'une civilisation et leur évolution culturelle ; elle résulte de l'examen des textes que nous a légués la tradition en question ; elle embrasse non seulement la littérature, mais tout l'écrit. Dans la pratique, la philologie tend à se ramener à l'interprétation textuelle des documents.

et celle de Saussure :

La science qui s'est constituée autour des faits de langue est passée par trois phases successives avant de connaître quel est son véritable objet. [...] La grammaire [...] vise uniquement à donner des règles pour distinguer les formes correctes des formes incorrectes. Ensuite parut la philologie [...] qui veut avant tout fixer, interpréter, commenter les textes ; cette première étude l'amène à s'occuper aussi de l'histoire littéraire, des mœurs, des institutions, etc. Partout elle use de sa méthode propre, qui est la critique. Si elle s'occupe de questions linguistiques, c'est surtout pour comparer des textes de différentes époques, déterminer la langue particulière à chaque auteur, déchiffrer et expliquer des inscriptions rédigées dans une langue archaïque ou obscure.¹

1 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1984, p. 13-14.

On y voit plusieurs constantes : l'attention à l'écrit (que Saussure déplore d'ailleurs, en tenant du primat de la langue orale), et à la littérature, la méthode qui s'appuie sur les faits de langue pour construire des interprétations, lesquelles supposent la sortie des textes vers la culture. C'est ce à quoi je m'étais essayée en compagnie d'autres chercheurs dans le *Saint-John Perse sans masque. Lecture philologique de l'œuvre*. Nous nous proposons d'éclairer le texte souvent difficile du poète, en analysant son langage tout comme son insertion dans une époque et des mouvements littéraires :

Replacer Saint-John Perse dans son temps et parmi ses contemporains, scruter le détail de sa vie pour le retrouver parfois, transformé par l'écriture, dans ses textes, nous a permis de les éclairer. Après tout, il s'agit là d'une des tâches auxquelles ne rechigne pas toute analyse philologique digne de ce nom : l'étude des *realia*. Nous n'avons pas pour autant, bien au contraire, renoncé à l'étude des mots, grâce à laquelle nous avons établi le sens littéral de plus d'un passage obscur.²

Cette étude nous a permis de montrer la dimension spirituelle et éthique de l'œuvre, visible dès *Anabase*, où la conquête guerrière est à interpréter comme l'image d'une conquête de l'esprit sur les tentations de l'engourdissement, et le goût pour une réflexion métapoétique, explicite dans plus d'un recueil, *Anabase*, « Neiges », *Oiseaux*... J'y reviendrai. L'analyse précise des mots nous a montré, comme chez Hugo, une véritable métaphysique du langage. Au-delà de l'étude du texte lui-même, notre démarche nous a ainsi permis de replacer dans la temporalité de l'Histoire événementielle et littéraire et dans la maturation du processus d'écriture une œuvre qui se déclarait pourtant « toujours hors du temps et hors du lieu, comme frappée d'absolu ».

Pour ce commentaire, ainsi que pour la publication des correspondances du poète avec Jean Paulhan et Roger Caillois, je me suis formée à toutes les étapes du commentaire philologique : édition de textes, transcription de manuscrits, analyse lexicale, qui débouche

2 *Saint-John Perse sans masque. Lecture philologique de l'œuvre*, sous la direction de J. Gardes, numéro spécial de *La Licorne*, n° 77, 2006, p. 31-32.

souvent sur l'étude de domaines spécialisés comme l'ornithologie, la géologie, la botanique..., mise en relation avec l'histoire personnelle du poète et son époque, avant d'aborder la question si vaste de l'interprétation. Saint-John Perse a représenté pour moi un cas tout à fait particulier, parce que j'ai eu la chance d'avoir accès à ses manuscrits, à ses correspondances, aux livres annotés de sa bibliothèque et que j'ai pu me livrer, autrement que sur la base d'hypothèses hasardeuses, à un va-et-vient entre l'environnement du texte et le texte lui-même. J'ajoute que j'ai pu rencontrer plusieurs traducteurs de Saint-John Perse et discuter avec eux de leurs choix, qui concernent souvent un point d'interprétation, et que, plus récemment je me suis moi-même mise à la traduction de poèmes italiens. Or, cette activité me semble également relever de la philologie. Je crois donc être fondamentalement philologue. Simplement, les contraintes de l'enseignement, la facilité, font que le plus souvent, la philologie que je pratique se restreint, comme je l'ai dit plus haut, à une navigation qui va du détail grammatical du texte littéraire à une interprétation (une interprétation parmi d'autres) posée en fonction de questions rhétoriques.

La méthode

La méthode de Sergio Cigada, telle qu'elle est en particulier illustrée dans le volume édité par Marisa Verna³ est exemplaire. Le texte est replacé dans son environnement historique (événements, courants de pensée et en particulier courants littéraires...). Si l'on reprend les termes de l'opposition établie par le sémiologue Jean Molino⁴ entre

3 S. Cigada, *Études sur le symbolisme*, dir. G. Bernardelli et M. Verna, Milano, Educatt, 2011.

4 J. Molino, « Per una semiologia come teoria delle forme simboliche », *Materiali filosofici* [Milan], n° 15, 1985, p. 9-26 ; « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 1975, p. 37-72.

les trois niveaux de l'analyse, il s'agit de considérations situées au niveau poétique. Cette distinction prolonge une observation de Valéry dans son cours d'ouverture au Collège de France en 1945, selon laquelle il convient de distinguer le producteur, le produit, et le public. On trouvera une illustration très claire de ce type d'analyse dans les travaux du musicologue Jean-Jacques Nattiez⁵. Le niveau poétique est celui de la fabrication de l'objet, il intègre les circonstances historiques, biographiques, psychologiques, le champ des règles de la création littéraire, les intentions de l'auteur... Le niveau esthétique – le mot est emprunté à Valéry – envisage la réception de l'œuvre par un public particulier⁶. Quant au niveau « neutre », qu'il vaudrait mieux appeler simplement niveau de l'objet, car l'analyse ne peut jamais être neutre, c'est celui où ne sont analysés que les traits intrinsèques de l'œuvre. Nattiez en propose la définition suivante :

C'est un niveau d'analyse où on ne décide pas *a priori* si les résultats obtenus par une démarche explicite sont pertinents du point de vue esthétique ou poétique. Les outils utilisés pour la délimitation et la dénomination des phénomènes sont exploités systématiquement jusqu'à leurs ultimes conséquences, et ne sont remplacés que lorsque de nouvelles difficultés conduisent à en proposer de nouveaux. « Neutre » signifie à la fois que les dimensions poétiques et esthétiques de l'objet ont été neutralisées, et que l'on va jusqu'au bout d'une procédure donnée, indépendamment des résultats obtenus.⁷

En termes rhétoriques, on pourrait dire que l'on retrouve là d'une certaine façon les trois termes du trio *ethos-logos-pathos*. L'*ethos* est en effet situé du côté du locuteur, le *pathos*, du public et le *logos*, le texte fait de mots, est au centre. C'est un point, j'y reviendrai, où ma méthode diffère de celle de Sergio Cigada, car pour moi, s'il n'est pas premier dans l'ordre du réel, s'il résulte des intentions de l'orateur et de ses représentations, le *logos* est premier dans l'ordre de l'analyse, alors que pour lui, ce serait plutôt ce qui relève de l'*ethos*.

5 J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éd., 1987.

6 Ni Sergio Cigada, ni moi-même n'envisageons vraiment cet aspect là.

7 Nattiez, *op. cit.*, p. 36-37. Les italiques sont de son fait.

Un bon exemple de sa méthode est offert par l'analyse de « Le loup criait sous les feuilles » de Rimbaud⁸. Étant donné que l'on ne dispose que d'une seule version du texte, la première question qui se pose est celle de sa datation. C'est par elle que commence S. Cigada. Il s'appuie pour cela en particulier sur la thématique du poème, qui l'apparente aux autres textes consacrés aux thèmes de la faim et de la soif. À cette étude du « cadre philologique », attentive à l'ensemble du texte et à ses conditions d'écriture, succède une étude détaillée d'une partie du poème, la troisième strophe, analysée sémantiquement. L'interprétation du texte est en effet difficile, et il faut lui appliquer une « tentative d'exégèse »⁹. Quatre champs sémantiques « hétérogènes » sont mis en évidence : « l'invocation du sommeil ; les autels de Salomon et autres allusions vétéro-testamentaires, le bouillon et l'image de l'ébullition ; la rouille »¹⁰. L'interprétation, limitée, de cette strophe, est assurée par le lien de ces quatre données avec le livre du prophète Ézéchiél. Elle est portée par la connaissance de la culture classique et biblique de Rimbaud et la conviction que, faute de prendre cette culture en considération, la critique manque l'essentiel : « La conclusion de cette brève note est qu'une lecture approfondie de *Une saison en enfer* doit être filtrée par une connaissance approfondie des textes sacrés et de la terminologie liturgique chrétienne, sans quoi elle risque d'être fortement appauvrie »¹¹. En, somme, une méthode qui, partant de l'extérieur du texte, se referme sur son détail, puis s'ouvre à nouveau sur son extérieur.

La méthode que j'applique est inverse, mais peu importe, l'essentiel étant que les deux aspects, les structures du texte et son environnement soient également pris en compte. Elle s'appuie sur une conception du style comme accord ou désaccord des faits de langue

8 S. Cigada, « À propos de *Le loup criait sous les feuilles* d'Arthur Rimbaud », op. cit., p. 111-28.

9 *Ibid.*, p. 114.

10 *Ibid.*, p. 115.

11 *Ibid.*, p. 127.

entre eux, en fonction d'une perspective rhétorique, où figure évidemment l'extérieur, l'environnement du texte, qui leur donne leur sens.

Si l'on définit en effet le style comme la résultante de choix linguistiques successifs (conscients ou non, peu importe) par lesquels le locuteur s'engage dans une langue, le plus souvent sa langue maternelle, dans une époque, le plus souvent la sienne (mais il peut privilégier l'archaïsme ou l'innovation langue), dans un genre et dans un type d'écriture, il n'est évidemment pas constitué par la liste d'un ensemble de procédés :

Le style, ce n'est pas la caractérisation linguistique et grammaticale des unités inférieures à la proposition, mais aussi une organisation d'ensemble de tout le texte, et en définitive même, un style de pensée. Le choix, conscient ou non, d'une façon de parler, engage le contenu même de ce que l'on dira.¹²

Le style s'appuie sur des unités grammaticales, qui sont à considérer en priorité, mais c'est l'ensemble du texte qui les oriente et leur donne un sens : un passage doit s'opérer des micro aux macrostructures. C'est le niveau rhétorique qui éclaire l'enchaînement des unités et les articule avec l'extérieur du texte. Le *logos*, émanant d'un *ethos*, énonciateur responsable de ses propos, peut agir sur le *pathos* d'autrui à travers les représentations du monde de cet énonciateur. On peut ainsi poser trois plans d'analyse (distincts des trois niveaux dont il a été parlé plus haut) : le plan grammatical, celui des micro-unités inférieures à la phrase et de la phrase (ou unité textuelle), le plan stylistique, où certains de ces faits acquièrent une pertinence dans la série d'engagements dont il a été parlé, et le plan rhétorique, où ils s'articulent sur ce que l'on peut résumer par le terme d'« ontologie », laquelle comprend une situation et une représentation du monde, de soi (*ethos*) et des autres (*pathos*). Cela implique par exemple que l'étude du sens se fasse en plusieurs étapes, d'abord l'étude du signifié et de la construction du sens littéral de la phrase, dans le cadre de la grammaire et du style, puis l'étude de la signification, en fonction des associations propres à chacun, puis enfin du « message », selon les

12 J. Gardes Tamine, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 18.

termes de Michele Prandi¹³, ou de ce que Ricœur appelle l'intenté du discours. Pour trouver le contenu du message, il faut tirer des inférences de l'énoncé en fonction de la situation et déterminer quel est l'enjeu des paroles, ce qui est en question, selon les analyses du philosophe du langage et de la rhétorique Michel Meyer¹⁴.

Entre la grammaire et la rhétorique, le style est un intermédiaire, qui intègre la grammaire tout en étant lui-même intégré dans la rhétorique. La méthode que j'utilise fonctionne donc à l'inverse de celle de Sergio Cigada, puisqu'elle part du détail pour aller vers l'environnement, mais, comme la sienne, elle prend au sérieux le détail du texte et son insertion dans une question de culture. Pour le dire autrement, l'analyse du détail débouche sur une mise en série, à l'intérieur du texte avec les autres détails, et à l'extérieur avec d'autres textes, cette confrontation étant orientée par une interrogation, fondamentalement de nature rhétorique, même si elle est évidemment plus littéraire dans les textes. Se pose alors la question de la méthode d'interprétation, la philologie étant aussi et peut-être surtout au bout du compte une herméneutique.

Un exemple d'analyse philologique : *Chronique* de Saint-John Perse, chant v

Je proposerai à titre d'illustration rapide quelques remarques sur le chant v de *Chronique*, dernier recueil écrit par Saint-John Perse avant l'obtention en 1960 du prix Nobel, alors qu'il est déjà âgé de plus de soixante-dix ans, ce à quoi fait allusion la mention du grand âge, qui revient comme un refrain tout au long des chants. Bien loin de tenter

13 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

14 M. Meyer, *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008.

un véritable commentaire, à l'image de ceux de Sergio Cigada, quelques points simplement seront retenus, pour faire apparaître le chemin qui relie les différentes étapes de l'approche.

« Grand âge, nous voici. Rendez-vous pris, et de longtemps, avec cette heure de grand sens.

« Le soir descend, et nous ramène, avec nos prises de haute mer. Nulle dalle familiale où retentisse le pas d'homme. Nulle demeure à la ville ni cour pavée de roses de pierre sous les voûtes sonores.

« Il est temps de brûler nos vieilles coques chargées d'algues. La Croix du Sud est sur la Douane ; la frégate-aigle a regagné les îles ; l'aigle-harpie est dans la jungle, avec le singe et le serpent-devin. Et l'estuaire est immense sous la charge du ciel.

« Grand âge, vois nos prises : vaines sont-elles, et nos mains libres. La course est faite et n'est point faite ; la chose est dite et n'est point dite. Et nous rentrons chargés de nuit, sachant de naissance et de mort plus que n'enseigne le songe d'homme. Après l'orgueil, voici l'honneur, et cette clarté de l'âme florissante dans l'épée grande et bleue.

« Hors des légendes du sommeil toute cette immensité de l'être et ce foisonnement de l'être, toute cette passion d'être et tout ce pouvoir d'être, ah ! tout ce très grand souffle voyageur qu'à ses talons soulève, avec l'envol de ses longs plis – très grand profil en marche au carré de nos portes – le passage à grands pas de la Vierge nocturne ! »

Une fois de plus dans le poème, un bilan est proposé, au moment du rendez-vous ultime, « cette heure de grand sens ».

Plusieurs détails sont à noter, dans le premier moment de l'analyse. Sur le plan lexical d'abord, certains termes ou expressions méritent un éclaircissement :

- « brûler nos vieilles coques » : il s'agit probablement d'un renouvellement du cliché « brûler ses vaisseaux », qui apparaît d'ailleurs dans le chant III de « Étroits sont les vaisseaux » : « L'amour en mer brûle ses vaisseaux ».
- La Croix du Sud : il s'agit d'une constellation de l'hémisphère austral, également mentionnée dans le manuscrit 1 de « Étroits sont les vaisseaux » : « Et la Grande Ourse est sur la Douane ».
- Frégate-aigle : c'est un oiseau des tropiques qui vole loin des terres. Il apparaît dans Cohorte, selon toute vraisemblance rédigé à l'époque du retour en France : « pour d'autres la Frégate-Aigle » ou « Fregata Magnificens » : « le plus fiel apanagé de nos Seigneurs de mer : Connétable d'Empire et Prévôt d'Outre-mer, Pirate fait commodore et Commissaire des Îles, Condottiere de Dieu dans nos plus vieilles Marches et Provinces maritimes... ».
- L'aigle-harpie ou harpie : il s'agit d'une espèce d'aigle d'Amérique du Sud ; le serpent-devin est le boa constrictor, comme Saint-John Perse l'explique à un traducteur.
- L'âme florissante : l'expression n'est pas obscure, mais elle fait jeu de mot avec « lame », comme cela apparaissait au chant x d'*Anabase* : « celui qui voit son âme au reflet d'une lame ». L'homonymie « l'âme / lame », se justifie sémantiquement par le fait que l'âme est aussi vive que l'épée (« tout ce vif de l'âme » figure d'ailleurs au chant III).
- La Vierge nocturne : le poème est daté de septembre 1959, le signe du zodiaque alors en vigueur est précisément celui de la Vierge. (23 août / 23 septembre). On peut aussi penser que l'expression désigne Artémis, la lune, ou la mort et on ne peut pas ne pas penser au sonnet de Nerval dans les *Chimères*, où Artémis est associée à la mort : « C'est la mort – ou la morte... ».

On peut enfin relever le nombre élevé de termes à valeur négative, associés au vide, « vaines », ou à la destruction, « brûler », ou qui nient toute avancée, « ramène », « rentrons », « regagné ». Ils sont

soutenus par les négations syntaxiques, « n'est point faite », « nulle » est répété...

D'autres remarques pourraient naturellement être proposées, mais il ne s'agit ici que d'illustrer le cheminement de la méthode, et non d'analyser le texte.

Dans la deuxième étape, il convient d'interpréter le texte en fonction de questions. L'une d'entre elles pourrait consister par exemple en développant les suggestions de mise en série déjà évoquées, de s'interroger sur la pratique d'écriture de Saint-John Perse. On voit ainsi que des formules migrent, avec quelques variations d'un recueil à l'autre, et qu'ils ne sont pas nécessairement proches par le temps, comme le sont « Étroits sont les vaisseaux » et *Chronique*. L'association de « l'âme » et « lame » remonte ainsi à des poèmes anciens. On pourrait alors s'interroger sur la thématique constante dans l'œuvre. Dans la perspective d'une réflexion sur la genèse du poème, il faudrait aussi s'intéresser aux manuscrits, dont les corrections nombreuses sont révélatrices de choix profonds d'écriture. Le texte, alors, le *logos*, serait mis en relation avec l'*ethos* sur le plan poétique. On pourrait également prolonger la réflexion sur le rapport du poète aux mots : on voit en effet qu'il aime jouer avec eux pour leurs propriétés sémantiques. Pourquoi par exemple parler de serpent-devin, au lieu d'employer le terme technique, sinon parce que le mot de « devin » oriente vers un autre domaine que celui de la pure description de la faune. De même, le terme de Frégate-aigle n'est-il pas indifférent, puisque la présence du terme « frégate » est particulièrement adaptée au contexte maritime. La précision scientifique des termes n'est pas un obstacle à la poéticité du texte : tout en gardant leur sens technique, leur insertion dans le contexte les ouvre vers d'autres domaines, et permet ici la liaison des domaines, l'animal avec l'humain, l'air avec la mer... C'est le « monde entier des choses » qui entre en résonance.

Une autre question pourrait être posée, en liaison avec l'environnement. Au soir de sa vie, le poète fait le bilan de ce qu'elle a été. Un premier constat est celui de la vanité des possessions humaines, puisque la course (évidemment à comprendre ici, dans ce

contexte de mer, comme celle du corsaire), même si elle a été faite, n'a en définitive rien apporté. Seule demeure la connaissance, et l'honneur d'avoir été homme. Mis en série avec les autres chants, celui-ci dit à nouveau que le grand âge n'est pas synonyme d'abandon au doute et à toutes les forces délétères qui menaçaient déjà du temps lointain d'*Anabase*. La « passion d'être » n'a pas faibli, et la mort qui approche rapidement, si c'est bien elle qui est évoquée dans les derniers mots, n'entraîne ni crainte ni renoncement. Chaque chose, chaque animal est à sa place, et nous disparus, l'estuaire restera immense.

Cependant, les affirmations de Saint-John Perse autorisent encore un mode d'interprétation. Dans le discours qu'il prononce à Florence pour le VII^e centenaire de Dante, quelques années plus tard, le 20 avril 1965, il déclare que « toute poétique est une ontologie » et il rappelle le mode d'interprétation de l'œuvre explicité par Dante :

Sur les quatre plans d'évolution définis par Dante dans son *Convivio* : le littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique, l'œuvre impérieuse de la *Commedia* poursuit impérieusement son ascension méthodique, comme celle du héros lui-même, pèlerin d'amour et d'absolu. Elle s'élève, de cercle en cercle, jusqu'à cette abstraction finale d'une effusion de gloire au sein de la divinité : effusion encore toute d'intellect, car le cheminement spirituel du poète est, par sa nature même, étranger aux voies du mysticisme proprement dit.

La méthode d'interprétation décrite est celle de la théorie des quatre sens de l'exégèse biblique. On en retiendra la mention de l'interprétation allégorique¹⁵, qui, au XIX^e siècle revient sur le devant de la scène avec des poètes comme Baudelaire¹⁶, chez qui elle se nourrit des réflexions de penseurs contemporains sur l'analogie ou Mallarmé. Elle est également très présente chez un contemporain de Saint-John Perse, Segalen. Celui-ci, dans la *Stèle* « De la composition », après avoir critiqué la « description », qui « tue le

15 Sur l'allégorie, voir J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.

16 Voir P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.

geste », et la « comparaison », « faite pour les sots » – toutes deux sont trop explicites –, prône l'allégorie où « tous les possibles sont permis », et où, le temps d'un mot, s'ouvre « les Marches d'arrière-monde ». L'interprétation allégorique chez Mallarmé, Segalen, et Saint-John Perse se fait souvent en termes métaboétiques, ce qui est dit de l'éventail, de l'eau, de la conquête guerrière devant s'interpréter en termes de caractéristiques ou d'aventures de la poésie.

On peut donc penser que, dans *Chronique* comme ailleurs dans l'œuvre, une telle interprétation allégorique n'est pas à exclure : la dimension de la vie individuelle est à interpréter, comme le suggère d'ailleurs le texte, en termes d' « ontologie » (« car toute poétique est une ontologie », dit encore le discours *Pour Dante*). Il s'agit de dépasser ce qui est dit vers l'affirmation de l'existence de l'Être, qui, comme l'expliquera plus tard *Sécheresse*, se situe au ras du sol, non dans une quelconque transcendance (le poète, dit le discours est « étranger aux voies du mysticisme »), et c'est l'honneur de l'homme de participer à son « souffle ». Sens allégorique, sens moral : il faut alors conclure sur la dimension éthique de la poésie de Saint-John Perse.

Partie du détail, l'analyse s'est ouverte sur l'ensemble de l'œuvre, et sur son environnement. L'inverse aurait pu être fait, le tout est de contrôler les deux bouts de la chaîne, et de ne pas se bercer de l'illusion qu'il existe une interprétation définitive. Chacune dépend des questions que l'on pose au texte, et tout ce que l'on peut espérer, c'est d'éviter les dérives que dénonce Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*. C'est précisément à quoi sert en particulier l'étude du détail grammatical et du *logos*. Mais le philologue n'est-il pas justement l'ami du *logos* ?

Université Paris-Sorbonne

Références

- Sergio Cigada, *Études sur le symbolisme*, dir. Giuseppe Bernardelli et Marisa Verna, Milano, Educatt, 2011.
- Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [original italien 1990].
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1984.
- Joëlle Gardes Tamine, (sous la direction de), *Saint-John Perse sans masque. Lecture philologique de l'œuvre*, numéro spécial de *La Licorne*, n° 77, 2006.
- *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.
- Michel Meyer, *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008.
- Jean Molino, « Per una semiologia come teoria delle forme simboliche », *Materiali filosofici* [Milan], n° 15, 1985, p. 9-26.
- , « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 1975, p. 37-72.
- Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.
- Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

DAVIDE VAGO

Couleur, lumière et fondu dans *Le spleen de Paris*

Introduction

En poésie comme dans un roman, un thème comme celui des couleurs, ainsi que les effets lumineux ou de clair-obscur que l'on pourrait répertorier sous l'étiquette de para-chromatisme, n'entraîne pas qu'une simple analyse thématique, et ce pour au moins deux raisons. D'abord, pour un écrivain qui est aussi un critique d'art, la couleur provoque non seulement des questionnements relatifs à la technique picturale, mais aussi une réflexion plus élargie – à la limite, philosophique – sur les conditions de la perception et sur la définition de la couleur. Ensuite, dans la pratique de l'écriture, le chromatisme s'amalgame aux choix stylistiques de l'écrivain, souvent en les rehaussant : montrer des couleurs dans le texte signifie principalement choisir certains mots et les mettre dans un ordre déterminé.

On proposera d'abord quelques définitions de la couleur tirées des écrits sur l'art de Baudelaire, avant d'analyser le rôle du chromatisme et du para-chromatisme dans l'un de ses poèmes en prose.

Le chromatisme chez Baudelaire : harmonie, mélodie, contrepoint

La preuve que la réflexion sur la couleur, chez Baudelaire¹, est loin d'être anodine, est fournie par la section du *Salon de 1846* intitulée « De la couleur »².

Une analyse de quelques passages tirés de cette partie montrera que le langage utilisé est, à la fois, rigoureux et synthétique. On sait que la diffusion de la doctrine du chimiste Eugène Chevreul, auteur d'un texte fondamental sur le contraste simultané des couleurs où il expose sa théorie scientifique du chromatisme³, se faisait à l'époque par la médiation des revues : *L'Artiste* fait paraître en 1842 un compte-rendu du cours tenu par Chevreul à la manufacture des Gobelins ; encore plus circonstanciées, les six *Lettres sur la théorie des couleurs* (signature : C.E. Clerget, *ornemaniste*) parues en 1844 sur le *Bulletin de l'ami de l'art*. Un esprit subtil comme celui de Baudelaire ne pouvait que s'intéresser à un thème semblable, auquel une revue qu'il connaissait très bien dédiait un espace si large⁴.

- 1 Légende : Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol. (OC) ; *Id.*, *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol. (Corr.) ; *Trésor de la langue française*, version en ligne (TLF).
- 2 « De la couleur », *Salon de 1846*, OC, t. II, p. 422-26. Toutes les citations suivantes proviennent de cette édition.
- 3 *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Pitois-Levrault, 1839.
- 4 Voir sa lettre à Madame Aupick [16 novembre 1843], *Corr.*, t. I, p. 102. Baudelaire réfère à sa mère qu'il a eu un entretien avec Albert de La Fizelière, directeur de cette revue de 1843 à 1845. Il annonce aussi sa collaboration imminente à ce périodique, mais on ne trouve pas sa signature dans le *Bulletin*. Un autre article, paru dans le même *Bulletin*, traite des couleurs du point de vue chimique. A. Bobierre, « Chimie appliquée aux arts. Des Couleurs employées par les Anciens », *Bulletin de l'ami des arts*, 1844, p. 359-63.

Baudelaire recompose la doctrine de Chevreul au moyen d'une série d'images poétiques – on signalera par exemple l'expression « le rouge chante la gloire du vert » à propos du couple complémentaire rouge/vert ; il donne toutefois sa définition de la couleur en utilisant un lexique musical : puisque c'est la lumière du soleil qui produit les différentes teintes, au fur et à mesure que « l'astre du jour » parcourt son chemin illusoire dans le ciel, les tons se modifient. Le jour est alors indiqué comme une « grande symphonie [...] qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier » et, immédiatement après, on signale cette définition synthétique : « on trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint ».

On sait que, depuis le XVIII^e siècle, le mot « harmonie » se réfère en effet à la science des accords entendus verticalement, autrement dit dans leur sonorité globale, ainsi qu'à leurs enchaînements, par opposition au « contrepoint », qui envisage les rencontres de sons de manière horizontale, le contrepoint étant une technique de composition musicale qui consiste à écrire plusieurs mélodies superposées les unes aux autres et destinées à être entendues note contre note. À cet ensemble il faut ajouter la mélodie, notion très générale, qu'on pourrait définir comme une « ligne de sons successifs en hauteur et durée »⁵. L'utilisation de ces termes est cohérente avec le système de Chevreul, qui donna en premier un fondement scientifique – au moyen de données mesurables – aux ressemblances, ressenties depuis toujours, entre l'harmonie des teintes et la science des gammes musicales⁶.

- 5 Cette définition appartient à Edmond Costère. Pour des renseignements plus précis sur ces notions, voir *Dictionnaire de la musique*, éd. M. Vignal, Paris, Larousse, 2005.
- 6 Dans son essai sur Richard Wagner, Baudelaire fournit une explication claire à propos de cette analogie : « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées » (« Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *OC*, t. II, p. 784). L'analogie entre son et couleur renvoie évidemment à la théorie, beaucoup plus vaste chez Baudelaire, des correspondances, dérivée de Fourier et de Swedenborg.

Baudelaire n'est pas le premier à utiliser des métaphores musicales pour définir la couleur, vu que l'emploi de ces images pour parler de peinture remonte à Roger de Piles, auteur d'un *Dialogue sur le coloris*, ainsi qu'à la critique d'art de Diderot⁷.

Ce lien entre musique et couleur est très fort chez Baudelaire. Voici d'autres exemples. Dans *Le Poème du hachisch*, Baudelaire remarque encore que pour l'homme en état d'ivresse (une condition qui est en effet comparable à la propension de tout cerveau poétique) « les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée [...] se transforme en une vaste opération mathématique, où les nombres engendrent les nombres »⁸. De même, on se rappellera de la formulation lapidaire du *Salon de 1859* : « l'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique »⁹. Bref, les rapports mathématiques qui existent entre les notes peuvent être appliqués à l'échelle des couleurs.

On signalera encore deux traits saillants de ces pages dédiées à la couleur. D'abord, Baudelaire semble avoir compris le caractère 'structurel' de la doctrine de Chevreul, où les différentes nuances, en effet, n'existent que grâce à leur opposition mutuelle à l'intérieur du système¹⁰. Le poète écrit en effet que « la couleur est [...] l'accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l'opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d'une manière absolue : ils n'existent que relativement ». Ensuite, après avoir traité des

7 R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Langlois, 1699. Voir J. Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, J. Corti, 1945, p. 249-87 ; G. May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz, 1957, p. 100-06. Sur l'importance du lexique de la musique pour Baudelaire, voir J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, Paris, Nizet, 1975.

8 OC, t. I, p. 419.

9 OC, t. II, p. 625.

10 Il suffit de penser aux cercles chromatiques (de Chevreul et ensuite de Charles Henry) qui visualisent cet aspect de la doctrine des couleurs complémentaires. Charles Henry (1859-1926) est un savant, spécialiste de l'histoire des mathématiques, inventeur d'instruments utilisés dans les laboratoires de psychophysiologie et collaborateur de *La Revue Blanche*.

caractéristiques de l'authentique peintre coloriste, il rappelle que la mélodie d'un tableau est « un ensemble où tous les effets concourent à un effet général. Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond ».

Pour mieux comprendre cette dernière remarque, il faut se rappeler que lorsque Baudelaire pense au véritable coloriste, il se réfère à Delacroix¹¹. C'est lui le véritable chef de la peinture moderne ; du fait de son utilisation de la palette chromatique, il est « souvent, à son insu, un poète en peinture »¹². D'après Baudelaire, les tableaux de Delacroix laissent « toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance »¹³. De la mélodie de la palette à la poésie, de l'impression visuelle on arrive au souvenir profond : les mots de Baudelaire éveillent des résonances¹⁴. Mais on se rappelle aussi de l'ambivalence de Baudelaire face à Delacroix : à l'époque du *Peintre de la vie moderne*¹⁵, c'est Constantin Guys qui possédera « naturellement ce talent mystérieux du coloriste », vu que son génie se fait remarquer par l'« harmonie générale »¹⁶ de ses travaux. Peu

11 « Le romantisme et la couleur me conduisent droit à Eugène Delacroix » (« Eugène Delacroix », *Salon de 1846*, OC, t. II, p. 427). On se rappellera aussi de la lettre à Narcisse Ancelle du 6 février 1866 : dans une note, destinée au libraire Hippolyte Garnier à propos de la réédition de la totalité de ses œuvres, Baudelaire envisage l'édition d'un ouvrage intitulé « Quelques-uns de mes contemporains, artistes et poètes ». L'index qui suit ce titre est intéressant : « Le Dessin (Ingres). La couleur (Delacroix) ». L'identification de Delacroix avec la couleur ne pouvait être plus nette. Voir *Corr.*, t. II, p. 591.

12 OC, t. II, p. 432.

13 *Ibid.*, p. 433. Dans le poème *Les Phares*, Delacroix est défini au moyen des couleurs complémentaires (rouge et vert) : « Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, / Ombragé par un bois de sapins toujours vert » (v. 29-30).

14 Voir à ce propos l'un des projets de préface pour *Les Fleurs du mal* : « que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante » (OC, t. I, p. 183).

15 Baudelaire remit au *Constitutionnel* l'essai en août 1860 ; après des tentatives réitérées, auprès de plusieurs revues, c'est *Le Figaro* qui finalement le publia en novembre et décembre 1863.

16 OC, t. II, p. 700.

importe, au bout du compte : la théorie du chromatisme chez Baudelaire semble une constante, tout comme la supériorité du coloris sur le dessin dans sa critique d'art.

Avant de passer aux poèmes en prose, je voudrais signaler une possible analogie entre la définition de couleur analysée plus haut (« on trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint ») et la dédicace du recueil à Arsène Houssaye, dans laquelle Baudelaire parle de sa tentative d'écrire une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée »¹⁷. Avec toutes les précautions nécessaires, on pourrait mettre en parallèle le caractère heurté des couleurs de certains poèmes en prose avec le contrepoint signalé plus haut. Mais on trouve aussi dans le recueil des exemples d'harmonie ou de mélodie. Différentes sortes de chromatisme et d'effets para-chromatiques s'enchevêtrent en effet dans cette écriture qui, « sans rythme et sans rime », n'est pas dépourvue de certaines tournures stylistiques récurrentes chez Baudelaire.

Le chromatisme à l'œuvre : « Déjà ! »

Le spleen de Paris est une œuvre contradictoire, hétéroclite et ouverte. La discordance concerne non seulement la présence, mais aussi la fonction du chromatisme dans le recueil, surtout si on le compare avec *Les Fleurs du mal*. Infiniment moins glosé que celles-ci, *Le spleen de Paris* peut toutefois révéler des pistes intéressantes au moyen de l'analyse du chromatisme.

Du point de vue statistique les critiques ont déjà signalé que les petits poèmes semblent éviter d'indiquer directement des colorations déterminées, qui ne sont pas nombreuses en effet ; mais, en même temps, des indications chromatiques imprécises sont très souvent

17 « À Arsène Houssaye », *OC*, t. I, p. 275.

évoquées¹⁸. D'ailleurs certains textes, comme « La Belle Dorothée », se signalent pour la présence d'un chromatisme criard, voire excessif – tandis qu'un poème en prose comme « La Corde », dédié pourtant à Manet, ne présente aucune indication de couleur. C'est pourquoi on étudiera ici quelques exemples de para-chromatisme, c'est-à-dire non pas l'indication directe des couleurs mais l'allusion véhiculé par des tournures qui font allusion au fondu des lumières et des teintes.

Sergio Cigada a relevé la structure éminemment syntagmatique du texte poétique chez Baudelaire. Cet arrangement est le

véritable pivot de l'organisation textuelle résultant de la théorie poétique de la ré-agrégation du monde et de la pratique rhétorique, ou stylistique, qui en découle. Il s'agit d'une structure syntagmatique qui procède, presque obsessivement, par agrégation syntagmatique d'éléments psychologiques et d'éléments du paysage, d'abstrait et de concret [...].¹⁹

La périphrase est un phénomène typique de cette organisation, et ce procédé nous fournira une illustration privilégiée des phénomènes de para-chromatisme. D'une façon très générale, on définit périphrase une circonlocution par laquelle on remplace un mot simple par une expression plus complexe²⁰. Par sa nature, fondée sur l'agrégation, elle se rattacherait à la nature syntagmatique de la poésie chez Baudelaire. Néanmoins, la définition courante n'est pas utile à notre propos. Ce sera plutôt la formule qu'Albert Thibaudet applique à la périphrase chez Mallarmé qui nous viendra en aide. Le critique en parle en effet comme d'une « interférence d'analogies », où le terme

18 Voir par exemple, avec précaution quand même à cause de ses imprécisions répétées, l'essai de J.-B. Ratermanis, *Étude sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du mal et les Petits poèmes en prose : contribution à l'étude de la langue poétique du XIX^e siècle*, Bade, Éditions Art et Science, 1949. On rappellera aussi que l'un des titres possibles du recueil des poèmes en prose est « La lueur et la fumée ».

19 S. Cigada, « Charles Baudelaire. Anthropologie et poétique », *Études sur le Symbolisme*, dir. G. Bernardelli et M. Verna, Milano, Educatt, 2011, p. 33.

20 Voir J. Gardes-Tamine et M.-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2002 [2^e éd.].

propre est « rendu inutile par l'évocation de son Idée »²¹. Dans certains textes du *Spleen de Paris*, alors, des couleurs non citées directement – tout comme des effets chromatiques indéfinis – seront évoquées à l'aide de tournures périphrastiques complexes, où la construction syntaxique fait allusion au fondu des tons sans les nommer²².

Il suffit de prendre les premières phrases de « Le Port » : « Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser »²³. Nulle couleur n'est ici évoquée directement, mais on fait allusion à des effets chromatiques par l'utilisation de substantifs tels que « colorations » et « prisme », tandis que les adjectifs « changeantes » et « mobile », aussi bien que le terme « scintillement », renvoient au chatoiement de la lumière. On remarquera enfin que la phrase est bâtie sur l'accumulation des éléments par asyndète : le ciel, les nuages, la mer, les gens qui peuplent le port s'additionnent afin de renforcer l'évocation d'un chromatisme fluctuant. D'ailleurs, la couleur de la mer étant toujours indéfinie chez Baudelaire²⁴, les membres de la phrase s'entassent comme pour décrire ce qui reste, tout bien considéré, insaisissable. Évidemment, les teintes ne sont pas la seule allusion cachée dans la phrase en question : on trouve aussi, à côté du chromatisme, la rêverie du narrateur et son désir d'un non-fini qui échappe.

21 A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, Paris, Gallimard, 1930, p. 206.

22 Sur la périphrase, voir les renseignements bibliographiques dans l'essai d'A.-M. Prévot, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2003. Sur l'allusion, voir *L'Allusion dans la littérature*, éd. M. Murat, Paris, PUPS, 2000.

23 *OC*, t. I, p. 344.

24 L'indécision à propos de la teinte de la mer est déjà évoquée dans le *Salon de 1846* : « une immensité, bleue quelquefois et verte souvent, s'étend jusqu'aux confins du ciel : c'est la mer » (*OC*, t. II, p. 422).

On proposera alors l'analyse d'un poème en prose du *Spleen de Paris*, « Déjà ! »²⁵, afin de montrer, dans la pratique stylistique d'un texte, les enjeux multiples qu'une telle lecture peut fournir. Depuis longtemps les critiques ont signalé les analogies entre ce texte et « L'Homme et la mer », dans *Les Fleurs du mal*, ainsi que certains passages des journaux intimes de Baudelaire qui montrent son attachement profond à la mer²⁶. Le protagoniste de ce poème en prose, désireux d'infini, aime la mer à tel point que, même après un voyage interminable qui met l'équipage à dure épreuve, lorsque le navire touche à des rivages luxuriants, il ne peut que regretter la fin de son aventure parmi les vagues de l'océan.

En laissant de côté l'hypothèse d'un souvenir du voyage que Baudelaire accomplit dans l'océan Indien²⁷, ce poème en prose – dont la signification est plutôt évidente – n'est pas inintéressant. Il est formé en effet par des structures récurrentes. Considérons par exemple le début :

Cent fois déjà le soleil avait jailli, radieux ou attristé, de cette cuve immense de la mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir ; cent fois il s'était replongé, étincelant ou morose, dans son immense bain du soir. Depuis nombre de jours, nous pouvions contempler l'autre côté du firmament et déchiffrer l'alphabet céleste des antipodes.

Par sa syntaxe, le texte semble renvoyer au chant XXVI de l'*Enfer* de Dante, celui qui traite du vol insensé d'Ulysse et de ses compagnons. D'abord, la position initiale « cent fois » rappelle en effet, avec une amplification du nombre, les vers « cinque volte raccessò, e tante casso / Lo lume era di sotto dalla Luna » ; la traduction en français de Pier Angelo Fiorentino²⁸ fait malheureusement perdre le rythme de

25 OC, t. I, p. 337-38.

26 Voir par exemple *Petits Poèmes en prose*. Préfacés et annotés par E. Raynaud, Paris, Garnier, 1928, p. 182-83 ; *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, éd. Daniel-Rops, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952, p. 186.

27 Voir OC, t. I, p. 1342. Cette hypothèse nous semble peu fiable.

28 Pier Angelo Fiorentino (1809-1864), connu par Baudelaire et destinataire de deux billets reproduits dans sa *Correspondance*, a traduit la *Divine Comédie* de

l'original : « cinq fois l'éclat de la lune s'était rallumé et éteint sur le nouvel horizon ». Ensuite, « l'alphabet céleste des antipodes » propose une nouvelle version des vers de Dante « Tutte le stelle già dell'altro polo / vedea la notte [...] » (traduction française : « la nuit voyait déjà toutes les étoiles de l'autre pôle »). Enfin, les vers « Nè dolcezza di figlio, nè la pìeta / Del vecchio padre, nè 'l debito amore / Lo qual dovea Penelope far lieta » (« ni ma tendresse pour mon fils, ni la pitié envers mon vieux père, ni le saint amour qui devait rendre heureuse ma Pénélope ») semblent se prolonger – en se renversant toutefois dans une image négative – dans un passage successif du poème, lorsque le narrateur décrit les autres passagers « qui pensaient à leur foyer, qui regrettaient leurs femmes infidèles et maussades, et leur progéniture crierde »²⁹. Ulysse et le protagoniste du texte voyagent par mer avec des motivations différentes : la curiosité de l'Ulysse de Dante n'est pas l'appétit du voyageur ; toutefois, la mer est pour tous les deux un élément crucial – mais elle l'est aussi pour le protagoniste des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe.

En ce qui concerne le chromatisme du texte, il est facile de conclure que nulle teinte n'est explicitement citée, si l'on exclut le terme « verdure », appliqué à la végétation de la terre, qui renvoie au vert par son étymologie³⁰. Néanmoins, c'est par le parallélisme syntaxique que le texte fait allusion à des jeux chromatiques ou lumineux : au début du texte, le soleil est d'abord « radieux ou attristé » et ensuite « étincelant ou morose ». Il s'agit de la même

Dante. Les citations suivantes viennent de *L'Enfer de Dante Alighieri*, avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien, Paris, Hachette, 1862.

- 29 M. Richter a cité le même chant de l'*Enfer* pour commenter les « bêtes » (les *bruti* de Dante) évoquées dans « Le Voyage » (*Les Fleurs du mal*). Une référence semblable se trouve dans « Déjà ! » : « Tous étaient si affolés par l'image de la terre absente, qu'ils auraient, je crois, mangé de l'herbe avec plus d'enthousiasme que les bêtes ». Voir M. Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du mal : lecture intégrale*, Genève, Slatkine 2001, p.1594-95. Pour un rapprochement entre Dante et Baudelaire, voir aussi P. Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, PUPS, 2007, p. 27-42.
- 30 Étymologie : « couleur verte de la végétation » (TLF).

image, convoquée à l'aide de deux synonymes³¹ disposés en parallèle (*radieux/étincelant* et *attristé/morose*). L'utilisation de la synonymie ne fait que renforcer l'impression de monotonie de ce long voyage en bateau.

Lorsqu'on décrit la tristesse extravagante du protagoniste face à l'apparition du rivage à l'horizon, les jeux des reflets colorés, évoqués indirectement, se manifestent par une structure qui mêle le lexique de l'univers psychique et celui du monde naturel. À travers cette disposition (appelée *paysage d'âme*³²) qui favorise l'échange des attributs entre les deux réalités, le rendu chromatique du texte et la pratique stylistique se fondent de façon inextricable. Voici le passage concerné :

je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront !

On assiste encore une fois à un parallélisme, « de cette mer si monstrueusement séduisante / de cette mer si infiniment variée » où la position des termes *monstrueusement* et *infiniment* semble évoquer la hantise et la fascination de l'infini rendu palpable dans la mer.

L'échange (voire la confusion) des éléments se référant au paysage et aux données psychiques se fait à travers deux accumulations successives. Dans la première, le terme « jeux » ne renvoie qu'à la mer, alors que le substantif « allures » peut s'appliquer aux mouvements d'une personne ou à la direction que suit un navire par rapport à celle du vent ; de même, « colère » et « sourire », qui ne se réfèrent normalement qu'à une personne, sont ici reliés à l'océan. La conclusion est évidente dans la deuxième séquence : « humeurs »,

31 Voir S. Cigada, « Le concept de synonymie entre < langue > et < parole > », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 61, 2009, p. 13-29.

32 Voir S. Cigada, « Charles Baudelaire. Anthropologie et poétique », *Études sur le Symbolisme*, éd. cit.

« agonies » et « extases » passent du monde psychologique à l'univers indéfini de la mer ; le polyptote « les âmes qui *ont vécu*, qui *vivent* et qui *vivront* » ne fait que renforcer, par sa forme tripartite, l'effet de miroitement de l'âme humaine dans la nature. Le rythme de la phrase rappelle, enfin, celui des vagues de la mer. D'ailleurs, l'analogie entre la foule et la mer est l'une des clés du *Spleen de Paris* : le poète qui peut jouir de la foule prend, on le sait, « un bain de multitude »³³. Clignotants comme la lame de la mer, le chromatisme et les effets lumineux se montrent donc indirectement, émergeant aussi de la paronomase de la séquence *allures/colère/sourires/humeurs* : [yR]/[ɛR]/[iR]/[œR]³⁴.

Dans des pages qui éclairent l'idée d'infini et de non-fini à partir de l'obsession de Baudelaire pour le nombre (et pour l'innombrable, parce que chez le poète les contraires s'interpellent continuellement), Antoine Compagnon remarque que dans ce poème en prose « le soleil et la mer deviennent eux-mêmes une allégorie du nombre et de la répétition »³⁵. Mais le nombre, surtout à l'époque des « Tableaux parisiens » et du *Spleen de Paris*, peut basculer dans le gouffre de l'innombrable. La mer sans bords est donc ici appelée *monstrueuse* avec raison³⁶. Nous avons montré que l'océan non-fini est le protagoniste d'un paysage d'âme, marqué par un chromatisme vague qui s'exprime par des structures stylistiques fondées sur l'itération (phonétique et lexicale, le nombre *devenant* style), l'échange des propriétés, le parallélisme et l'analogie.

Et néanmoins, un détail du passage qu'on a analysé ouvre la voie à une autre dimension du poème en prose – probablement la plus importante. On se réfère au verbe « représenter » : la mer, écrit Baudelaire, « qui semble contenir en elle et *représenter* par ses jeux, ses allures, ses colères [...] » la destinée de l'homme. Par ce verbe, qui rend explicite l'échange entre les propriétés de la mer et les traits

33 « Les foules », *OC*, t. I, p. 291.

34 Je remercie Enrica Galazzi qui a porté ce dernier point à mon attention.

35 A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003, p. 89.

36 Compagnon parle de la « configuration inquiétante de l'étendue sans bords » (*ibid.*, p. 113).

psychiques de l'humanité, le narrateur découvre en effet son jeu et, tout en fournissant la clé herméneutique à l'intérieur de son propre texte, il accentue les fondements de sa construction poétique. Ce verbe semble l'indice du contre-chant qui gouverne ce texte : la voix du narrateur s'est frayée un chemin entre les mots du protagoniste, en marquant sa distance critique³⁷. Une autre trace du texte révèle cette distance, un phénomène qui compte parmi les traits les plus importants du *Spleen de Paris*. C'est l'italique des seuls mots prononcés par le protagoniste qui est censé quitter l'« incomparable beauté » de la mer : « et c'est pourquoi, quand chacun de mes compagnons dit : < Enfin ! > je ne pus crier que : < Déjà ! > ». L'italique est souvent utilisé pour établir une complicité avec le lecteur et souligner ainsi l'ambivalence d'une expression³⁸. Ici, l'italique crée un décalage au niveau de l'énonciation (entre le protagoniste et le je du narrateur) du moment que le voyage ne se termine pas : l'auteur sait qu'il faudrait continuer parce que l'âme inquiète ne se repose que « n'importe où [...] pourvu que ce soit hors de ce monde »³⁹.

D'ailleurs, on sait que la recherche du hiatus⁴⁰ est une constante chez Baudelaire, qui écrit dans *Fusées* que « l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la

37 « La richesse en harmoniques de cette poésie tient aussi à ce fait que, derrière l'expression formelle, existe tout un monde d'observations, de sensations et d'abstractions. Au cours de ces *Poèmes en prose* l'essayiste, le conteur, l'esthéticien, le critique interviennent » (« Introduction », *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, éd. Daniel-Rops, éd. cit., p. XXIII).

38 « L'italique est trop fréquente [*sic*] dans ces proses, pour ne pas participer d'une expressivité qui sollicite la connivence du lecteur, ainsi invité (ou contraint) à soupçonner l'ambiguïté derrière le sens obvie » (P. Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 130-31).

39 OC, t. I, p. 357.

40 C'est ce qu'Antoine Compagnon appelle la disproportion ou le *non-sequitur* dans *Les Fleurs du mal*, un concept qu'on pourrait adapter pour l'analyse du *Spleen de Paris*. Voir « Allégorie ou *non sequitur* », *Baudelaire devant l'innombrable*, éd. cit., p. 149-89.

caractéristique de la beauté »⁴¹. Et c'est à partir de ce hiatus, en reprenant l'analogie avec la musique, qu'on proposera la conclusion de cette analyse.

Conclusion

Dans une lettre adressée à Sainte-Beuve, Baudelaire décrit *Le spleen de Paris* à travers un terme musical : la rhapsodie⁴². Il est facile de comprendre pourquoi cette composition musicale à forme libre et à caractère contrasté⁴³ synthétise plusieurs aspects du recueil.

Dans « Déjà ! » la musique est citée deux fois, en référence à la terre où le bateau arrive. Les « musiques de la vie » arrivent au protagoniste et à ses compagnons comme un « murmure », qui semble apparemment « vague » ou « amoureux ». Apparemment – parce que le texte précise que cette musique chuchotée est faite en réalité de tous les « bruits, [l]es passions, [l]es commodités, [l]es fêtes » de la terre. Pour le protagoniste, elle résume alors les caractères opposés de la vie humaine dans ce monde : les chants de joie et les cris de douleur. La mélodie harmonieuse que Baudelaire attribuait au parfait coloriste dans son *Salon de 1846* semble donc céder sa place à l'acceptation du contrepoint, autrement dit à la superposition de mélodies contrastantes. Mais acceptation de la part de qui ? Dans ce poème en prose, le chromatisme indirect, source du fondu, devient une allégorie de la

41 OC, t. I, p. 656.

42 « J'ai tâché de me replonger dans *Le spleen de Paris* (poèmes en prose) ; car, ce n'était pas fini. Enfin, j'ai l'espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable » (Lettre à Sainte-Beuve [15 février 1866], *Corr.*, t. II, p. 583).

43 « Composition musicale de forme libre et de caractère contrasté, où l'inspiration semble tenir beaucoup plus de place que les règles académiques » (*Dictionnaire de la musique*, éd. cit., p. 1183).

distance⁴⁴ incurable, non tant entre le moi poétique et le monde, mais surtout entre le « je » du protagoniste et la voix du narrateur⁴⁵.

Université Catholique de Milan

Références

Œuvres de Charles Baudelaire

- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
- *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol.
- *Petits Poèmes en prose*. Préfacés et annotés par Ernest Raynaud, Paris, Garnier, 1928.
- *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, éd. Daniel-Rops, Paris, Société Les Belles Lettres, 1952.

- 44 « Pour lui, les dissonances qui ponctuent la musique de Beethoven [...] correspondent aux « glissements de l'ironie » en littérature », J. Loncke, *op. cit.*, p. 104.
- 45 Voir M. A. Evans, « Soubresaut or dissonance ? An aspect of the musicality of Baudelaire's *Petits poèmes en prose* », *The Modern Language Review*, vol. 83, n° 2, 1988, p. 314-21 ; J. A. Hiddleston, *Baudelaire and Le spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987 ; S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003 ; M. Scott, *Baudelaire's "Le spleen de Paris" : shifting perspectives*, Aldershot (Angleterre), Ashgate, 2005.

Études sur Baudelaire

- Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, PUPS, 2007.
- Sergio Cigada, *Études sur le Symbolisme*, dir. G. Bernardelli et M. Verna, Milano, Educatt, 2011.
- Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003.
- Margery A. Evans, « Soubresaut or dissonance ? An aspect of the musicality of Baudelaire's *Petits poèmes en prose* », *The Modern Language Review*, vol. 83, n° 2, 1988, p. 314-21.
- James Andrew Hiddleston, *Baudelaire and Le spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000.
- Joycelyne Loncke, *Baudelaire et la musique*, Paris, Nizet, 1975.
- Gita May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz, 1957.
- Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003.
- Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, J. Corti, 1945.
- Janis Bernhards Ratermanis, *Étude sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du mal et les Petits poèmes en prose : contribution à l'étude de la langue poétique du XIX^e siècle*, Bade, Éditions Art et Science, 1949.
- Mario Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du mal : lecture intégrale*, Genève, Slatkine 2001.
- Maria C. Scott, *Baudelaire's "Le spleen de Paris" : shifting perspectives*, Aldershot (Angleterre), Ashgate, 2005.

Autres ouvrages

- L'Allusion dans la littérature*, sous la direction de Michel Murat, Paris, PUPS, 2000.
- Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 2005.

- Adolphe Bobierre, « Chimie appliquée aux arts. Des Couleurs employées par les Anciens », *Bulletin de l'ami des arts*, 1844, p. 359-63.
- Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Pitois-Levrault, 1839.
- Sergio Cigada, « Le concept de synonymie entre < langue > et < parole > », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 61, 2009, p. 13-29.
- Dante, *L'Enfer*, traduction française de Pier Angelo Fiorentino, Paris, Hachette, 1862.
- Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2002 [2^e éd.].
- Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Langlois, 1699.
- Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, Paris, Gallimard, 1930.

Une certaine homologie des périphrases : *Les Litanies de Satan* de Charles Baudelaire

Au cours d'une intervention aux séminaires doctoraux de l'Université Catholique de Milan, il y a trois ans, Sergio Cigada a présenté ses dernières recherches concernant le concept de synonymie¹, proposées également au Colloque organisé sur le même sujet à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), en 2007. Focalisant l'attention sur la différence de fonctionnement entre « langue » et « parole », le critique a défini la synonymie comme le rapport de similarité sémantique obtenu par la médiation de deux signifiants divers et expliqué comment cette identité partielle de signification pouvait se réaliser entre des signes mono-verbaux, tout comme entre des signes multi-verbaux ou synthèmes. On appelle « synthème » une locution rigide ment lexicalisée, dépendant de la langue d'appartenance, aussi qu'une structure syntagmatique produite librement pendant l'acte de parole : il s'agit, dans ce dernier cas, d'une opération rhétorique à proprement parler, substituant une expression périphrastique² au terme

- 1 Voir S. Cigada et M. Verna (éd.), *La sinonimia tra « langue » e « parole » nei codici francese e italiano*, Actes du Colloque de l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 octobre 2007, Milano, Vita e Pensiero, 2008 ; M. G. Adamo et P. Radici Colace (éd.), *Synonymie et « differentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*, Actes du Colloque de Messina-Taormina, 6-8 octobre 2003, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006 ; S. Cigada, « Le concept de synonymie entre « langue » et « parole » », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 61, 2009, p. 13-30.
- 2 Si la synonymie est, pour simplifier, une relation lexicale entre les mots, la périphrase implique des assemblages de termes dans le discours : il s'agit d'une synonymie cognitive, d'une co-référence, qui trouve sa confirmation, sur le plan

mono-verbal avec une intention communicative spécifique. Suivant la définition classique offerte par César Chesneau Dumarsais, la périphrase ou circonlocution « [...] est un assemblage de mots qui expriment, en plusieurs paroles, ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot »³. Similairement, suivant la définition proposée par Pierre Fontanier, dans ses *Figures du Discours*, la figure de style par emphase consiste à exprimer « [...] d'une manière détournée et ordinairement fastueuse, une pensée qui pourrait être rendue d'une manière directe et en même temps simple et plus courte »⁴.

Analysant la valeur de la figure périphrastique, Sergio Cigada s'est demandé pour quelles raisons un poète peut-il choisir de forger une expression circonlocutive, au lieu de recourir au terme propre fourni par le code. Il a illustré son propos en montrant comment le procédé substitutif peut viser à obscurcir une expression qui ne convient pas au contexte ; il peut éviter la répétition, inacceptable pour la bonne conduite de la communication ; il peut introduire une certaine nuance d'ironie, comme dans le cas des célèbres « commodités de la conversation », les fauteuils des *Précieuses ridicules*. À ce propos, le critique a ajouté que, au-delà des fonctions de bienséance, d'ornement du discours, d'*obscuritas* à tout prix – qui ont concouru à développer la mauvaise réputation de la figure périphrastique – il existe d'autres intentions rhétoriques, souvent négligées, qui militent en faveur du recours au trope. En effet, lors de la réception de son Prix Nobel, Saint-John Perse, l'un des poètes qui a trouvé dans la figure l'une des principales ressources de son style⁵, a répondu aux détracteurs de son obscurité expressive (naissant du remplacement de termes propres, voire simples, par une structure

de l'expression, dans les associations paradigmatiques et, sur le plan du discours, dans les associations syntagmatiques.

3 C. C. Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, F. Douay-Soublin (éd.), Paris, Flammarion, 1988, p. 167.

4 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1971, p. 361.

5 Voir à ce propos J. Gardes Tamine, « La périphrase chez Saint-John Perse », in V. D. Le Flanchec et C. Stolz (éd.), *Styles, Genres 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 114-50.

syntagmatique complexe) que « [l'obscurité de la périphrase] ne tient pas à sa nature propre [...], mais à la nuit qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain »⁶. Suivant la réflexion de l'écrivain, la figure rhétorique de la périphrase semble participer au désir poétique d'explorer l'autre versant de la réalité contemplée, car elle a l'avantage de suggérer la différence du point de vue de l'artiste par rapport à l'objet, grâce à une formule linguistique plus expressive que l'étiquetage du mot courant. Le procédé substitutif de la périphrase s'avère ainsi nécessaire, soit parce que le mot exact n'existe pas, soit parce que le mot courant est devenu comme une vieille pièce de monnaie dont l'usage a détruit le caractère précieux, soit parce que la distance entre l'idée à exprimer et le sujet pensant est trop profonde pour qu'une expression dite courante puisse en contenir la valeur.

Nous avons ainsi choisi de réfléchir, dans l'étude présente, sur le poète qui, par excellence, s'est proposé de placer comme but ultime de sa poésie l'Inconnu – voire ce qu'il n'est pas donné à l'homme de connaître – et surtout celui qui s'est donné pour mission de le traduire en langage poétique : Charles Baudelaire. Ne s'agit-il pas de l'artiste qui s'est plongé dans le gouffre de l'expérience humaine pour trouver du « Nouveau », de celui qui, entreprenant un voyage périlleux, s'est engagé sur le terrain instable du langage pour parcourir « à rebours » le rapport du sujet à l'instrument expressif ? Trébuchant « sur les mots comme sur les pavés »⁷ – c'est ainsi que l'écrivain définit son expérience de poète dans *Le Soleil* – Charles Baudelaire a cherché à explorer les possibilités du langage poétique afin de trouver l'expression qui dise les « correspondances », les relations analogiques entretenant l'ici-bas à ce qui, « infiniment inconnu »,

6 Saint-John Perse, *Discours proféré lors de l'attribution du Prix Nobel en Suède* [1960], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 445-46.

7 Ch. Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 83. Dorénavant *O.C.*, I.

demeure au-delà des facultés cognitives humaines. Bien que la quête ait été incessante, l'aporie du rapport entre le sujet et la connaissance de l'objet au moyen du langage n'a pas été résolue. Le poète avoue qu'on ne pourra jamais dire, dans le sens de posséder, l'Infini ou l'Inconnu (les deux termes sont synonymes dans son esthétique). Il lui reste l'art de la suggestion : « Suggérer, voilà le rêve »⁸, comme l'écrira Stéphane Mallarmé quelques années après la publication des *Fleurs du Mal*.

Ce langage de la suggestion, évoquant ce qui est trop grand pour demeurer exactement dicible, Charles Baudelaire l'emprunte directement au rapport entre le fidèle et le divin dans le langage religieux : si l'on ne peut pas prononcer le nom de Dieu, tant sa grandeur échappe à la faculté cognitive humaine, on s'adresse à l'infiniment grand en l'appelant par des synthèmes périphrastiques, traduisant la tentative d'approche. Dans la liturgie chrétienne, il existe une formule d'invocation de Dieu, la litanie, dont l'espace textuel est saturé par une prolifération d'expressions circonlocutives, cherchant à traduire en paroles le mystère du rapport au divin. La litanie est définie comme une prière dialoguée qui fait alterner une longue suite d'invocations (définissant la Trinité, la Vierge ou la Sainteté) avec un bref refrain⁹. S'adressant aux figures sacrées, les fidèles cherchent à

8 S. Mallarmé, *Réponse à une enquête de Jules Huret*, in *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 700.

9 Du point de vue de la structure, le genre de la litanie présente des variantes formelles. On distingue trois sortes de litanies : la litanie sacerdotale, la litanie diaconale et la litanie chorale. Comme le remarque Isabelle Krzykowski, « la Litanie est donc *a priori* fondée sur l'alternance responsoriale (soliste / assemblée), mais repose parfois sur le mode antiphonique (alternance de deux chœurs) qui, bien que plutôt réservé aux *Psaumes*, se rapproche de la litanie en raison de l'évolution de l'antienne (il s'agit à l'origine de l'alternance de deux chœurs, puis le refrain qui interrompt le chant alterné des *Psaumes* est interprété par un soliste) », I. Krzykowski, « La litanie : une écriture sans fin de la fin », in I. Krzykowski et S. Thorel-Cailleteau (éd.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914)*, Paris, PUPS, 2002, p. 64. Dans l'ensemble des variations formelles, trois traits demeurent constants dans l'exploitation du

réduire la distance qui les sépare du sujet du culte par une série de suggestions du mystère divin : par exemple, pour exprimer la grâce indicible de la Vierge, pour suggérer le miracle de la Conception du Fils de Dieu, on appelle Marie « Dispensatrice de la paix », « Soutien des ministres du Seigneur », « Guide des consacrés », « Modèle des épouses », « Protectrice des familles ». Il en résulte que, d'un point de vue formel, la cohérence du genre textuel de la litanie prend appui sur la structure de la répétition et l'énumération des traits qualificatifs spécifiques d'un référent sacré¹⁰. Un nom propre, appartenant à la

genre liturgique : la présence de la formule de la prière, l'exploitation de la technique de la répétition et le procédé énumératif des qualités spécifiques de celui que l'on invoque, c'est-à-dire les trois caractères qui déterminent la composition baudelairienne du point de vue de la structure. Le poète montre, en effet, une volonté d'exactitude dans l'imitation formelle du texte religieux, afin de mener à bien la réussite du travestissement : par exemple, si dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1857, il qualifie d'« antienne » le dizain d'alexandrins à rimes plates qui ferment le poème avec le titre (l'antienne est prononcée avant et après la lecture des *Psaumes*, et non pas seulement à la conclusion), dans l'édition de 1861 il lui substitue le terme plus exact de « prière », témoignant d'une cohérence parfaite avec la tradition liturgique. Voir *O.C.*, I, p. 1085.

- 10 D'un point de vue formel et conceptuel, les périphrases contenues dans les *Litanies de Satan* évoquent la notion de « description définie ». Suivant la perspective de la logique (Russell, Stuart Mill, Frege et Kripke), on appelle « description définie » une séquence constituée par un substantif précédé d'un déterminant défini et suivie d'une qualification : elle est expliquée comme étant une expression de la forme « le *x* », dans laquelle « *x* » est représenté par un nom commun ou une locution nominale, décrivant la particularité d'un individu ou d'un objet déterminé. Du point de vue de la rhétorique, il s'agit d'une périphrase (une structure syntagmatique employée pour désigner une signification, s'appuyant sur le procédé de l'expansion, typique de la définition), visant à définir un certain objet ou un individu, en le décrivant à l'aide d'une propriété au lieu de le nommer directement. Voir B. Russell, *Logic and Knowledge*, London, Allen & Unwin, 1956, p. 243 ; *Écrits de logique philosophique*, Paris, PUF, 1989, p. 359-60 ; G. Frege, *Sens et Dénotation*, in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 116-17. Comme une série de descriptions définies, qui cherchent à découvrir l'identité d'un sujet connu par « acquaintance », les périphrases du poème baudelairien conduisent le lecteur à une nouvelle prise de conscience des confins sémantiques du nom propre « Satan », ceux que le poète établit sur la base d'un acte de re-nomination.

sphère religieuse, est remplacé par des structures reformulatives qui entretiennent avec lui un rapport de similarité sémantique, de synonymie : il s'agit de la figure rhétorique de la périphrase.

On pourrait affirmer qu'en poésie, il existe deux sortes de périphrases : la périphrase où un nom propre est donné ou sous-entendu ; la périphrase où ce qui est suggéré n'a pas de nom propre apte à contenir la signification¹¹. Si la litanie est la formule liturgique constituée d'une série de reformulations de ce qui est « propre » au divin, on peut admettre qu'elle se compose d'un ensemble de périphrases ayant un rapport entre elles, « une certaine homologie de périphrases »¹², 'rémunérant' le défaut et le vide sémantique du nom propre de ce que l'on méconnaît. Ce que l'on essaie de cibler, l'*homoion*, ne peut qu'être suggéré par des figures de circonlocution qui s'entrelacent sur le plan sémantique, créant une vision d'ensemble : il s'agit de la tentative de définition en poésie, de la volonté de nommer, traduisant un désir profond de découverte et de connaissance. La nomination passe, en effet, par un acte de pouvoir, par l'institution arbitraire ou justifiée d'une relation de sens entre un mot et un référent : dans la poétique baudelairienne, la connaissance de l'objet se réalise à travers un acte de dénomination (de dé-constitution de l'arbitraire linguistique), suivi d'un acte de re-

- 11 Similairement, la logique explique la différence entre les deux typologies de périphrases, en traitant des descriptions définies se référant à un nom propre, dont le référent est un sujet connu par acquaintance (par expérience directe), ou un sujet connu par description. Dans son usage attributif, la description définie est intentionnellement descriptive : elle met en lumière la nature du référent au moyen de propriétés qui le caractérisent ; dans son usage référentiel, elle n'a pas pour but la description, mais l'orientation du destinataire vers la compréhension de l'objet désigné, remplissant le vide sémantique laissé par l'a-référentialité du nom propre. Voir B. Russell, *Écrits de logique philosophique*, op. cit., chapitre 5.
- 12 Nous faisons référence aux réflexions proposées par Michel Deguy au cours d'un entretien avec J. M. Maulpoix. Voir J. M. Maulpoix, « Entretien avec Michel Deguy. À propos de l'hybridité », paru dans le numéro 66 de la revue *Nouveau recueil*. Voir également M. Deguy, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 155-70.

nomination (une nouvelle motivation du rapport référentiel), dans lequel se dévoile la vision poétique. Tout se passe comme si ‘le nom propre’ de ce que l’on méconnaît était contenu dans les tentatives de reformulation, dans les hésitations expressives autour de la cible cherchée que le poète agence syntaxiquement : le poème.

Suivant ces présupposés, on peut lire, dans les célèbres *Litanies de Satan*, une architecture rhétorique exemplaire de la volonté de re-définir, de re-nommer un référent, l’esprit du Mal, en détournant le sens originel de la prière¹³ (du latin *precaria*, c’est-à-dire « louange », « supplication », « intercession »), tout comme le langage et les stratégies expressives propres de la formule liturgique (entre lesquelles émerge la périphrase), pour des finalités esthétiques et herméneutiques. Comme on l’a déjà remarqué, l’acte baudelairien de nomination passe par une dénomination de l’existant, puis par une re-nomination motivée, traduisant la volonté de connaître l’objet *dans* et *à travers* le langage.

À l’intérieur d’une structure par elle-même significative, encadrée entre des formes poétiques des plus classiques, Charles Baudelaire développe le questionnement du nom propre « Satan », le dédicataire de la louange, suivant les significations attestées par leur usage dans le code biblique. Les figures structurant le tissu rhétorique des *Litanies* contenues dans les *Fleurs du Mal* semblent coopérer à la réalisation simultanée de deux niveaux de sens : la superposition du déjà connu (Satan comme l’adversaire mythique de Dieu dans la lutte dichotomique entre le Mal et le Bien) et l’apport sémantique du renvoi figuré, le « nouveau » (un Satan moins divin qu’humain, pourvu pour

13 Dans les *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire recourt souvent à la formule de la prière et, en la déplaçant du domaine de la religion sur la base d’exigences d’ordre esthétique, il témoigne de la valeur expressive qu’elle détient. Dans *Fusées*, la prière est en effet définie comme « une opération magique », à la manière du langage poétique : « La prière est une des grandes forces de la dynamique intellectuelle. Il y a là comme une *récurrence électrique* », *Fusées*, O.C., I, p. 659. Voir « De la langue et de l’écriture, prises comme *opérations magiques, sorcellerie évocatoire* », *ibid.*, p. 658. Nous soulignons.

cela des qualités christologiques, des caractères spécifiques du Dieu qui s'est fait homme). En particulier, les périphrases exploitées par le poète ont pour but de remettre en question les raisons étymologiques et la signification des noms propres 'synonymes' qui se réfèrent à Satan dans la source biblique : le Diable possède, en effet, différentes formes de nominations, toutes justifiées à leur tour, qui semblent nier la postulation même du nom propre, c'est-à-dire la marque linguistique de l'individualité (qui en tant que tel ne pourrait pas posséder de termes propres 'synonymes'). S'appuyant sur l'onomatistique polymorphe exhibée par la *Bible*, Charles Baudelaire reformule le nom propre du destinataire de la supplique à travers des structures périphrastiques (synonymiques dans l'acte de parole), entrelacées afin d'aboutir à une vision nouvelle de ce qu'il appelle « Satan » : ce dernier est défini comme l'Ange déchu (v. 1), le Prince de l'Exil (v. 4), le Père des Fils d'Ève exilés (v. 40), le Porteur de Lumière (v. 22, 40), le Testeur des péchés humains (v. 35, 41), l'Adversaire (v. 2, 5) et l'Accusateur de Dieu (v. 19, 20). À travers ces formulations successives, le poète évoque les traits qualificatifs du sujet de la prière, contenus dans l'étymologie du nom et dans son contexte d'utilisation dans l'hypotexte biblique : il prend appui sur les différents noms propres¹⁴ – Belzébut, Satan, Lucifer, le Diable – et

- 14 « Belzébut » vient du nom d'un dieu d'origine cananéenne, « Baal », souvent en rivalité avec Yahvé dans les textes hébreux, transformé en autant de démons, parmi lesquels Belzébut (ironiquement « Prince des mouches ») et « Belphégor ». Voir *Mt*, 10 ; 25, 12 ; 24-27, *Mc*, 3 ; 27, *Lc*, 11 ; 15-19. Nous faisons référence à l'édition de la Bible par Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990. Le nom « Satan » apparaît dans le Livre de Job (1 ; 6-11), dans le Livre de Zacharie (3 ; 1-2) et dans l'Apocalypse (12 ; 7-9) : il vient de « Šaytan », l'accusateur, l'adversaire. Selon la source biblique, il représente l'accusateur de Job et l'adversaire de Jésus, dans l'épisode de la tentation dans le désert (*Mc*, 1 ; 1-2) et dans le discours de la Cène, il prend la parole à travers Pierre (*Mc*, 8 ; 33). Le nom « Lucifer » désigne, selon l'étymologie latine, le « porteur de la lumière » (de *lux*, lucis et ferre) : une allusion paraît dans le Livre d'Ésaïe, à l'intérieur de la prophétie adressée à un roi de Babylone, raillé pour son excès d'orgueil (*Es*, 14 ; 12). À cause d'une erreur d'interprétation de la source, le nom de « Lucifer » est devenu la désignation propre de l'Esprit du Mal chrétien, tombant du ciel comme un ange déchu. Pour l'approfondissement

sur les reformulations périphrastiques récurrentes – « Prince des ténèbres » (*Ep*, 6 ; 12), « Prince des démons » (*Mt*, 3 ; 22, *Lc*, 11 ; 55), « Père du mensonge » (*Jn*, 8 ; 4), « Ange de l'abîme » (*Ap*, 9 ; 11), « Prince de ce monde » (*Jn*, 12 ; 31).

Cependant, le poète ne se contente pas de suggérer l'intertexte biblique et d'en exploiter les ressources linguistiques et expressives¹⁵ : se proposant « en parfait comédien, [de] façonner son esprit à tous les sophismes » et de créer « un pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur »¹⁶, Charles Baudelaire travaille les matériaux extrapolés du code sacré et de la tradition qui s'en est suivie¹⁷ pour ironiser sur la vague satanique¹⁸ mise en scène dans le

de la question, nous renvoyons à C. G. Dubois, « L'invention du mythe des anges rebelles », *L'Esprit du Temps*, 19, 2007, p. 31-50. Enfin, le nom commun « diable » (du grec *ho diabolos*, c'est-à-dire « le calomniateur ») est devenu une désignation propre à partir de son emploi dans l'Apocalypse (12 ; 9).

- 15 Pour l'approfondissement de la question du rapport de l'écriture baudelairienne avec la source biblique, nous renvoyons à l'article exhaustif de L. Nissim, « Forme del meraviglioso cristiano nella lirica simbolista », in S. Cigada et M. Verna (éd.), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 171-96.

- 16 *Note de Charles Baudelaire à la section « Révolte », O.C.*, I, p. 1075-76.

- 17 Superposant la prophétie biblique de l'astre brillant référée au Roi de Babylone (*Es*, 14 ; 12) aux discours de Jésus qui dit que Satan tombe du ciel comme un « éclair » (*Lc*, 10 ; 18), on a développé la tradition mythologique de Satan comme ange déchu : en réalité, elle n'est nullement évoquée dans la source biblique. Voir à ce propos C. G. Dubois, « L'invention du mythe des anges rebelles », *L'Esprit du Temps*, op. cit., p. 31-50. Dans ses réflexions sur la figure satanique dans l'esthétique baudelairienne, Pierre Bénichou remarque l'influence de la mythologie de l'ange déchu, la définissant à juste titre comme une légende inventée, n'existant nulle part dans la *Bible* mais fabriquée « à un certain moment, au début du christianisme, sur certaines bribes de textes canoniques qui parlent d'un ange qui tombe », P. Bénichou, « Le Satan de Baudelaire », in A. Guyaux et B. Marchal (éd.), *Les Fleurs du Mal*. Actes du colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003, Paris, PUPS, 2003, p. 9. Charles Baudelaire s'est nourri de cette légende et l'utilise avec toute la connaissance de l'imaginaire de Satan venu de la tradition ; il en fait explicitement mention dans son commentaire aux peintures d'Eugène Delacroix à l'église de Saint Sulpice. Voir C. Baudelaire, *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*,

panorama artistique du XIX^e siècle. Sa figure de Satan est définie comme celle d'un dieu, qui semble devoir la lettre majuscule moins à son origine surnaturelle qu'à sa position au début du vers, tant il apparaît comme « toujours vaincu »¹⁹ et « trahi par le sort » (v. 2-5). À la différence du Dieu omnipotent, le Satan baudelairien est celui qui « pour consoler l'homme frêle qui souffre » ne peut que lui apprendre « à mêler le salpêtre et le soufre » (v. 31-32), rappelant davantage le magicien du *Pantagruel* de Rabelais²⁰ qu'un dieu véritable doué de pouvoirs infinis. D'ailleurs, il semble ne compter parmi ses complices que Crésus (v. 34-35), le seul à porter la marque de son œuvre : s'il est

Œuvres complètes, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 729-31. Dorénavant *O.C.*, II.

- 18 Comme l'a relevé Isabelle Krzywkowski, la poésie du XIX^e siècle exploite largement le genre de la litanie, soit afin de réaliser une ré-adaptation blasphématoire, soit dans l'intention de la détourner du contexte religieux pour en faire un genre poétique, sans aucune volonté sacrilège. En ce qui concerne la première intention, le retournement irrévérencieux trouve son inspiration dans l'imaginaire miltonien, à partir duquel s'est développée la vague des représentations littéraires de l'ange révolté, exaspérant la fascination pour le sadisme, pour le macabre, l'intérêt pour la magie noire et ses rites : toute une imagerie par rapport à laquelle maints écrits témoignent que Charles Baudelaire a pris ses distances. Dans le cas spécifique, il met l'accent sur l'intention rhétorique de sa *Révolte*, ajoutant une note introductive (*O.C.*, I, p. 1075-76), alléguant le but purement artistique de son œuvre. De plus, il définit l'école satanique romantique comme une production de « grossières extravagances et exagérations », *De l'Essence du rire*, *O.C.*, II, p. 531.
- 19 « Et qui vaincu, toujours te redresses plus fort », *Les Litanies de Satan*, *O.C.*, I, p. 124, v. 5. Par le contre-rejet de la virgule et par la césure médiane du vers, l'adverbe « toujours » semble se référer plus au participe « vaincu », qu'au verbe suivant, marquant la défaite constitutive de celui qui est « l'ange déchu ». Claude Pichois, dans ses notes sur le texte, remarque que l'ambiguïté du vers pourrait être confirmée par un placard de 1847, où l'adverbe précédait le participe passé : « Et qui *toujours vaincu* te redresses plus fort », *O.C.*, I, p. 1084. Nous soulignons.
- 20 Voir Rabelais, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962, chapitre VIII, p. 259. Dans ce passage de l'œuvre, le géant Gargantua se réfère à la poudre à canon, le résultat d'un mélange de salpêtre, de charbon et de soufre, qu'il qualifie d'invention de Méphistophélès.

vrai que la figure mythique représente par antonomase le riche avide, il est vrai aussi que le sort n'a pas réservé un avenir de splendeur à ce roi de Lydie – condamné à souffrir de la mort de son fils et de la perte de son empire.

Le sarcasme qui soutient les différentes invocations trouve sa confirmation dans la nature même du sujet de la prière : comment ne pas mettre en œuvre la stratégie de l'ironie dans un poème dédié à Satan, si le rire²¹ est qualifié proprement comme un attribut satanique, la manifestation d'une présumée supériorité, d'un orgueil incontrôlable ? De plus, comment ne pas recourir au rire absolu²² dans la représentation de l'Ange déchu, si le rire est intimement lié à « l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale »²³ ? Si le rire est conforme à l'imaginaire de l'Ange tombé du ciel, il faut ajouter qu'il est aussi propre à la caractérisation de l'individu humain²⁴, lui même déchiré entre le désir d'élévation (postulation angélique) et l'attrance du gouffre (postulation satanique). L'homme, ou « Satan en herbe »²⁵ comme le qualifie Charles Baudelaire, se caractérise essentiellement par la contradiction, manifestant également les signes « d'une grandeur infinie et d'une misère infinie » : c'est singulièrement « du choc perpétuel » entre ces « deux infinis » que « se dégage le rire »²⁶. Suivant la définition offerte par le poète dans *l'Essence du rire*, le Satan, destinataire des *Litanies*, est détourné de l'imaginaire biblique de la représentation du mal pour s'approcher de plus en plus des limites de la condition de l'homme qui le prie. En

21 Pour la compréhension du sarcasme suggéré par *Les Litanies de Satan*, nous faisons référence à l'essai sur *l'Essence du rire*, O.C., II, p. 526 et 534. L'argumentation baudelairienne rappelle celle qui structure la *Philosophie du rire* de Scudo, datée de 1840. Voir P. Scudo, *Philosophie du rire*, Paris, Poirée, 1840, p. 180, 190 et 192.

22 *Ibid.*, p. 535-36.

23 *Ibid.*, p. 528.

24 « Le rire est satanique, il est donc profondément humain », *ibid.*, p. 532.

25 « Ce rire convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des Satans en herbe », *ibid.*, p. 534.

26 *Ibid.*, p. 532.

effet, après avoir avili la fausse divinité de Satan, après l'avoir rapproché de la finitude humaine, soumise pareillement à l'épreuve du déchirement entre orgueil et dégradation, le poète complique l'imaginaire du poème, orientant le nom propre vers une nouvelle référentialité, dégagée de la manipulation du langage poétique. Entrelaçant l'isotopie de l'humanisation à celle de la divinité, Baudelaire insère, subrepticement à travers les expressions périphrastiques et métaphoriques, des allusions à la figure du Christ, le Dieu qui s'est fait homme. S'appuyant toujours sur l'hypotexte sacré, le poète exploite l'ambiguïté de certaines expressions employées dans la source biblique pour se référer à Jésus, et qui rappellent, étymologiquement, la nomination du Diable : dans la *Deuxième Épître de saint Pierre* (2Pi, 1 ; 19) et dans l'*Apocalypse*, le Christ est défini comme « l'étoile du matin » (Ap, 22 ; 16), voire comme le porteur de la lumière, c'est-à-dire 'Luci-fer'. Similairement, la réversibilité ambiguë des expressions périphrastiques coopère au fonctionnement de la rhétorique profonde du texte baudelairien : comment ne pas voir dans le « Guérisseur familial des angoisses humaines » (v. 8), dans celui qui enseigne « Par l'amour le goût du Paradis » (v. 10-11) aux lépreux et aux parias maudits, une référence aux miracles du Fils de Dieu, dont les *Évangiles* offrent la révélation ? Les références sont multiples : le Satan baudelairien est défini comme celui qui insuffle l'inspiration au Paradis par l'amour (et non pas la haine), de manière similaire au Christ crucifié qui promet au voleur la jouissance éternelle²⁷ ; il est aussi celui qui « De la Mort engendra[s] l'Espérance » (v. 13-14), comme le Fils de Dieu est celui qui, par son sacrifice a sauvé l'humanité de la faute originelle. On lit encore dans « La large main [qui] cache les précipices / Au somnambule errant au bord des édifices »²⁸ (v. 25-26) le symbole de la miséricorde de Dieu

27 Voir Lc, 23 ; 40-43.

28 Dans ses notes sur le poème, Claude Pichois rappelle que la référence aux pécheurs, et en particulier aux ivrognes auxquels est destiné l'amour sans condition de Dieu, se réfère à un dicton, déjà attesté à l'époque de Marguerite de Navarre. Dans sa trente-huitième nouvelle, on lit : « N'avez-vous pas oy dire, dist Geburon, que Dieu ayde toujours aux folz, aux amoureux et aux

qui pardonne sans conditions aux pécheurs et les éloigne des tentations. On est conduit, par l'image métaphorique du « Bâton des exilés » (v. 40-41), à se souvenir de la verge de Moïse, ouvrant le fleuve au peuple d'Israël dans l'*Exode* (*Ex*, 17 ; 1-6). Enfin, on retrouve dans la figure de la « Lampe des inventeurs » ou dans la périphrase « Confesseur des pendus et des conspirateurs » (v. 39-40) l'allusion à la structure reformulative des *Litanies au Nom de Jésus*, où le Fils de Dieu est invoqué comme la « Lumière des Confesseurs ».

Si dans l'écriture biblique Satan est qualifié de « menteur » et de « Père du mensonge » (*Jn*, 8 ; 44), le langage apte à l'exprimer en poésie trompe lui-même son lecteur : Charles Baudelaire accorde le blasphème au langage liturgique, il fait en sorte que la structure de la litanie suggère l'invocation d'un rite de magie noire, que tous les distiques, ayant la même formule syntaxique, se répondent avec le parallélisme de l'anaphore, implorant Satan dans le temps même où ils le déplorent ; ainsi, le poète crée une communion entre Dieu et Satan, les deux pôles de l'opposition chrétienne. En effet, dans le poème des *Fleurs du Mal*, au lieu d'apparaître contradictoires, les deux figures sont perçues, paradoxalement, comme complémentaires²⁹, sortant de la dichotomie éthique pour entrer dans une métaphysique propre à la poésie, affirmée avec force dans la prière finale : celle-ci offre l'image d'un espace se situant entre les lieux bibliques du Ciel et de l'Enfer³⁰

ivrognes ? », M. de Navarre, *L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960, p. 272. Voir *O.C.*, I, p. 1085.

29 Jérôme Thélot a affirmé que, dans la poétique baudelairienne, « il n'y a pas de différence entre la postulation vers Dieu et celle vers Satan. Il n'y a pas même < deux > postulats, mais un seul désir. Il n'y a pas d'opposition entre Dieu et Satan, mais un seul sacré et seulement l'ambivalence du sacré », J. Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 437-38.

30 Ces vers représentent le travestissement conclusif de l'hypotexte biblique : ils reformulent le passage du *Livre d'Esaië*, décrivant « l'astre brillant tombé du Ciel » que la tradition a associé à Lucifer. Voir *Es*, 14 ; 12-15. Le passage du poème baudelairien contient, d'ailleurs, une allusion implicite ultérieure à la source sacrée : il s'agit de la référence contenue dans l'arbre de la science (v. 49), au-dessous duquel Satan s'asseyait, et qui rappelle l'Arbre de la

(v. 46-49). Les deux dimensions, mises en évidence par la position en contre-rejet, n'apparaissent plus comme constitutivement et éternellement séparées à cause de leur valeur théologique : les temps verbaux – le passé simple de « Tu régnas » ; le présent historique de « Tu rêves » – et les indicateurs spatiaux – « Dans les hauteurs / Du Ciel » ; « Dans les profondeurs / De l'Enfer » – font percevoir que la dimension appropriée au Satan de la louange est une seule et unique dimension s'épandant en largeur et s'étendant en hauteur. Il s'agit de la dimension où se joue l'expérience du chercheur de l'Infini, de l'homme baudelairien.

Comme l'a relevé Antoine Adam, « [...] il est tout à fait impertinent de prononcer, à propos du chef-d'œuvre de Baudelaire, les mots de blasphème et de contre-religion »³¹. Questionner le langage, avant d'interpréter l'œuvre poétique, permettrait de sortir d'erreurs d'interprétation et de comprendre la véritable intention baudelairienne : c'est-à-dire donner à voir, « mettre sous les yeux » comme disait Aristote, l'image poétique d'une condition moins divine qu'humaine, à travers la mystique d'une litanie. Milton a créé un Satan plus magnifique et digne d'adoration que Dieu ; Dante lui a conféré les traits épouvantables de l'animalité ; Goethe lui a attribué le masque d'un magicien civilisé. Qu'a fait Baudelaire par rapport à la tradition ? Il a exploité une structure par elle-même significative, une litanie, voire une invocation de ce qui est au-delà de la compréhension humaine ; il s'est appuyé sur le texte sacré qui, en premier, a transformé la dimension métaphysique en langage et en images intelligibles et a démontré « que l'affirmation du mal n'en est pas la criminelle approbation »³² ; il a soulevé l'ambiguïté par l'exploitation du langage sacré et grâce à ce dernier il a cherché à la résoudre ; il a répété et reformulé, au moyen de la périphrase, l'*homoion* « Satan »,

connaissance du bien et du mal planté par Dieu dans le jardin de l'Eden (Gen, 2 ; 9, 3 ; 1-5).

31 Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, A. Adam (éd.), Paris, Garnier, 1961, p. 349.

32 *Article justificatif de Frédéric Dulamon au Procès des Fleurs du Mal*, O.C., I, p. 1189.

jusqu'à lui conférer une signification nouvelle : il l'a transformé, créant à la fois l'image poétique et le « nom propre » de la sensation d'ennui qui déchire l'âme humaine.

Les *Écritures* vétéro-testamentaires racontent que la connaissance du nom de Dieu, même s'il demeure imprononçable, témoigne de l'instauration d'un rapport intime, du principe de la connaissance du divin³³. Similairement, l'écriture poétique montre que la découverte du mal qui fascine l'individu humain, à la mesure même de la tension vers l'Idéal, passe par la volonté de lui 'donner un nom' en poésie, par la connaissance, au niveau linguistique, d'un nom qui par lui-même évoque la grandeur³⁴, aussi bien que l'attirance vers le gouffre. Le spleen, ou l'ennui, nommés « Satan » à partir de la dédicace *Au Lecteur*³⁵, plus qu'un mal ontologique, deviennent l'expression poétique de l'un des deux pôles de la tension éthique qui caractérise l'homme baudelairien. L'attirance exercée par l'Idéal fait que celui qui le recherche semble lui vouer son âme : en fait, il ne cesse jamais de faire appel à la tension opposée, rendant la prière paradoxalement indissociable du blasphème.

Le poète sait jongler avec les mots, même avec ces mots-là qui appartiennent au code biblique : il sait comment prier Satan et, en même temps, affirmer qu'on ne peut pas prier le mal, qu'on peut seulement louer la conscience du mal, c'est-à-dire la voie vers la

- 33 Dans les théophanies de Job ou de Moïse, il apparaît comme évident que le nom de Dieu est inconnaissable, car sa possession l'est davantage : Dieu refuse de donner son Nom ou donne un nom énigmatique, voire périphrastique. Voir *Gen*, 32 ; 27-29 ; *Ex*, 3 ; 13-14.
- 34 Nous sommes consciente de la valeur que Charles Baudelaire attribue au paradigme esthétique de la grandeur, l'une des idées-clefs de sa poétique, comme il l'avoue dans le *Salon de 1859*, *O.C.*, II, p. 646.
- 35 Dans la dédicace *Au Lecteur*, on relève l'évocation explicite du nom propre de l'esprit du mal dans l'éthique chrétienne, lequel, par le développement textuel, s'enrichit de connotations qui le détournent de la valeur théologique, pour l'approcher de la valeur que le poète lui confère dans son anthropologie, devenant en conclusion l'Ennui. Voir *Au Lecteur*, *O.C.*, I, p. 5-6.

délivrance, vers la maîtrise, vers la création³⁶ : « cet enfer qui s'ouvre à son cœur, l'homme prend plaisir à se l'expliquer, donc à l'attester en lui-même »³⁷. Le Satan que le poète invoque à travers des *Litanies* – une prière chorale transformée en supplique solipsiste – « n'est point extérieur à l'homme, c'est la loi de sa chute personnifiée »³⁸. Satan comme Dieu apparaissent, dans le poème baudelairien, moins comme les pôles de la dichotomie éthique chrétienne³⁹, que comme les noms propres de ce qui est au-delà de la condition humaine, de ce que l'homme prométhéen projette *out of this world* et qu'il cherche à rejoindre dans son désir insatiable d'Infini. Charles Baudelaire n'a jamais dédié d'hymnes solennels à la splendeur humaine : au contraire, « [...] il a installé, dans la conscience de l'homme moderne, l'image de la sensibilité double, attirée par ses contraires (< je suis la plaie et le couteau >) et l'extrême de ses contraires »⁴⁰, celui d'un « fidèle » priant à la fois Satan et Dieu.

*

36 Comme Charles Baudelaire le déclare dans *Le Mauvais Moine*, la conscience et la connaissance du mal constituent l'ascèse quotidienne du poète, le poussant à la création de l'œuvre poétique : il consiste à « donc faire / Du spectacle vivant de [sa] triste misère / Le travail de [ses] mains et l'amour de [ses] yeux », *Le Mauvais Moine*, O.C., I, p. 16, v. 12-14.

37 P. Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p. 108.

38 *Ibidem*.

39 Comme Sergio Cigada l'a mis en lumière, dans l'univers poétique des *Fleurs du Mal*, « l'indifférence éthique (la double postulation) est justifiée en fonction de ce bien suprême qu'est la perception de l'Absolu, de l'Infini. [...] Le problème métaphysique, la conquête d'un degré d'existence absolu, anéantit complètement le problème éthique », S. Cigada, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme*, Milano, Educatt, 2011, p. 16 et 35. En effet, Baudelaire souligne maintes fois, et également dans ses réflexions critiques, la séparation nette entre la poésie et la morale, en raison de leur objet et de leur but. Voir *Études sur Poe*, O.C., II, p. 333.

40 É. Benveniste, *Baudelaire*, C. Laplantine (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 66.

Le nom propre « Satan », invoqué d'une manière obsédante à travers la dévotion d'une prière, est la clé interprétative de la dimension travestie du texte baudelairien, qui joue avec les sources intertextuelles bibliques, cite sans citer, établit la juste distance entre le texte canonique et le discours poétique pour exprimer une éthique qui lui est propre : il souligne la dimension métatextuelle du poème des *Fleurs du Mal* qui, mimant le psaume, la litanie, la prière, manifeste son propre système de valeurs. La subversion du sacré chrétien, la manipulation de l'imaginaire biblique apparaissent comme pertinentes à Charles Baudelaire pour la représentation de sa propre métaphysique, pourvue « [d'] une hiérarchie de valeurs et [d'] une dynamique psychique différentes de celles qui caractérisent ce que nous pourrions appeler la « pensée chrétienne » »⁴¹, comme l'affirme Sergio Cigada, dans ses réflexions concernant l'anthropologie et la poétique des *Fleurs du Mal*.

Dans les *Litanies de Satan*, la figuration biblique de l'esprit du mal s'inscrit, en effet, dans l'architecture rhétorique du poème, évoquant l'idéal et la déchéance, le désir de s'élever égal à l'attraction de l'abîme, l'insuffisance et la misère de la condition existante et l'aspiration ardente à la dépasser, pour faire de ces valeurs les traits spécifiques du catéchisme esthétique de l'homme baudelairien. Étalant le nom propre du mal chrétien dans l'oxymoron du titre, le poète l'apprend à nouveau, le transformant en autant de périphrases possibles, le décrivant, tournant autour de lui, l'approchant par l'écriture. Le tissu rhétorique du poème – sa rhétorique profonde⁴² –

41 S. Cigada, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme*, op. cit., p. 35.

42 L'idée de rhétorique profonde est expliquée par Charles Baudelaire dans le quatrième *Projet de Préface* (O.C., I, p. 185). Il s'agit de l'organisation cohérente dans l'expression du message poétique, au niveau macrotextuel. En ce qui concerne la dimension microtextuelle, Baudelaire distingue entre la « fausse rhétorique » et la « vraie rhétorique » : la première consiste dans l'éloquence à tout prix, que le poète relègue au statut de maniérisme formel. Voir *Notes diverses sur l'Art philosophique*, O.C., II, p. 607. En revanche, la seconde conçoit les rimes, les prosodies, les figures du style comme « une collection de

concourt à dissiper la signification ordinaire, guidant le lecteur vers une nouvelle définition, que la périphrase, entre toutes les figures, se propose de suggérer. Comme l'a écrit Michel Deguy, tout se passe comme si la périphrase était « [...] une opération < apophasique > qui choisit (soustrait ; nie) les prédicats qui ne conviennent pas à la manœuvre, à l'opération de suggestion ou définition, ou évocation, ou nomination dont il s'agit »⁴³.

La périphrase apparaît comme l'un de ces instruments aptes à réaliser l'ambition du langage poétique symboliste, celle qui a été mise en lumière par Stéphane Mallarmé dans sa *Réponse à une enquête de Jules Huret* et qui s'applique, exemplairement, à l'architecture rhétorique des *Litanies de Satan* baudelairiennes :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.⁴⁴

Université Catholique de Milan

règles réclamées par l'organisation de l'être spirituel », *Salon de 1859, O.C.*, II, p. 627.

43 M. Deguy, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique*, op. cit., p. 163.

44 S. Mallarmé, *Réponse à une enquête de Jules Huret*, in *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 700.

Références bibliographiques

Œuvres littéraires

- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol.
—, *Les Fleurs du Mal*, Antoine Adam (éd.), Paris, Garnier, 1961.
Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, vol. II.
Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960.
Rabelais, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962.
Saint-John Perse, *Discours proféré lors de l'attribution du Prix Nobel en Suède* [1960], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Études littéraires

- Paul Bénichou, « Le Satan de Baudelaire », in André Guyaux et Bertrand Marchal (éd.), *Les Fleurs du Mal*. Actes du Colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003, Paris, PUPS, 2003, p. 9-24.
Émile Benveniste, *Baudelaire*, Chloé Laplantine (éd.), Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
Sergio Cigada, « Charles Baudelaire : anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme*, Milano, Educatt, 2011, p. 1-42.
Claude Gilbert Dubois, « L'invention du mythe des anges rebelles », *L'Esprit du Temps*, 19, 2007, p. 31-50.
Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982.
Joëlle Gardes Tamine, « La périphrase chez Saint-John Perse », in Thérèse Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.), *Styles, Genres 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 114-50.
Isabelle Krzywkowski, « La Litanie : une écriture sans fin de la fin », in Isabelle Krzywkowski et Sylvie Thorel-Cailleteau (éd.),

Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration (1880-1914), Paris, PUPS, 2002, p. 63-90.

Liana Nissim, « Forme del meraviglioso cristiano nella lirica simbolista », in Sergio Cigada et Marisa Verna (éd.), *Simbolismo e naturalismo fra lingua e testo*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 171-96.

Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

Traité de rhétorique

César Chesneau Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Françoise Douay-Soubelin (éd.), Paris, Flammarion, 1988.

Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1971.

Études linguistiques et rhétoriques

Maria Gabriella Adamo et Paola Radici-Colace (éd.), *Synonymie et « differentiae » : théories et méthodologies de l'époque classique à l'époque moderne*, Actes du Colloque de Messina-Taormina, 6-8 octobre 2003, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.

Sergio Cigada, « Le concept de synonymie entre « langue » et « parole » », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 61, 2009, p. 13-30.

Sergio Cigada et Marisa Verna, *La sinonimia tra « langue » e « parole » nei codici francese e italiano*, Actes du Colloque de l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 octobre 2007, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

Michel Deguy, « Phrase, périphrase, paraphrase », in *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 155-70.

Ouvrages philosophiques

Gottlob Frege, *Sens et Dénotation*, in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.

Bertrand Russell, *Logic and Knowledge*, London, Allen & Unwin, 1956.

—, *Écrits de logique philosophique*, Paris, PUF, 1989.

Paul Scudo, *Philosophie du rire*, Paris, Poirée, 1840.

FRANCESCA PARABOSCHI

Un exemple de « déstructuration psychique de l'intrigue réaliste » : *Monsieur de Bougrelon* de Jean Lorrain

Amsterdam n'était plus Amsterdam sans M. de Bougrelon. Il était la raison d'être de ce décor hivernal et falot des canaux gelés et de logis aux pignons *noirs et blancs* ; il en était la gaieté et la fantaisie ; et c'est à travers l'outrance de ses imaginations héroïques que nous avons aimé la monotonie de ses rues et la laideur vraiment hostile de ses habitants.¹

Introduction

Monsieur de Bougrelon, que Jean Lorrain publie en 1897 chez Borel, a été l'objet de travaux critiques le plus souvent centrés sur le personnage éponyme du roman (censé assurer la cohérence à cet ouvrage si singulier²), tandis que des questions bien plus significatives

- 1 J. Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, Paris, Passage du Marais, 1993, p. 72, c'est moi qui souligne ; dorénavant les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à cette édition.
- 2 Guy Ducrey remarque à ce propos : « tant d'hétéroclitisme obéit-il à quelque principe d'organisation ? À celui, souple et permissif, de la collection :

concernant la structure et les enjeux esthétiques du texte ont souvent été négligées³. Pour ma part, je voudrais proposer une analyse nouvelle de cette œuvre, à partir de suggestions épistémologiques de Sergio Cigada. Sergio Cigada, on le sait, a consacré une bonne partie de ses recherches à l'étude de la littérature française du XIX^e siècle ; il a édité un ouvrage capital, synthétique et détaillé à la fois, incontournable pour tous ceux qui désirent approcher l'œuvre de Flaubert : *Il pensiero estetico di Gustave Flaubert*. Le titre, dans sa simplicité, montre la maîtrise incomparable du critique, dans sa définition non seulement des procédés stylistiques du réalisme, mais aussi des implications linguistiques, littéraires, syntaxiques, lexicales, historiques et philosophiques de la complexe et très élaborée *Weltanschauung* flaubertienne. En ce qui concerne plus de près mon champ d'analyse, Sergio Cigada, dans son essai « Cultura simbolista e cultura naturalista », remarque :

le roman symboliste [...] s'enracine nécessairement dans des structures narratives de marque réaliste et objective, [mais les] contenus psychologiques sont radicalement anti-naturalistes : [...] [le] héros [...] a la tendance à vivre dans l'espace subjectif de son imaginaire, en tant qu'expérience de la transcendance. De cette antinomie, de cette contradiction intime, trois conséquences narratives principales découlent [...] : la création de nouveaux *topoi* narratifs [...], la débâcle de la diégèse [...], la déstructuration de la machine réaliste ; à savoir la crise des séquences chronologiques, l'intériorisation dans le texte narratif d'un débat critique-idéologique [...],

collection de souvenirs dans la mémoire du héros, collection d'accessoires dans son vêtement bigarré, collection d'objets dans les musées. De l'un à l'autre, selon le fil sinueux de la pensée associative, l'écriture vagabonde en apparente liberté » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, dans G. Ducrey (dir.), *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, 1999, p. 99.

- 3 Léon-François Hoffmann, entre autres jugements très peu élogieux, affirme tout simplement que « le roman de Jean Lorrain est essentiellement anecdotique » ; L.-F. Hoffmann, « Albert Camus et Jean Lorrain. Une source de « La chute » : « Monsieur de Bougrelon » », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 69, 1969, p. 100.

l'insertion dans un même ouvrage d'objets narratifs différents et de machines narratives superposées.⁴

Application de la grille interprétative de Sergio Cigada à *Monsieur de Bougrelon*

Structure, thèmes et personnages

Sur la base de ces indications précieuses, je me propose de montrer comment dans ce roman à la structure réaliste, l'univers psychique de Monsieur de Bougrelon arrive à s'imposer sur celui du narrateur, ce qui provoque une transfiguration de la réalité fictionnelle en « vision d'art » (p. 78)⁵. L'ouvrage semble s'insérer dans la tradition du roman enchâssé⁶, avec un narrateur de premier niveau, qui jouit du respect et

- 4 S. Cigada, « Cultura simbolista e cultura naturalista », dans S. Cigada et M. Verna (dir.), *Simbolismo e naturalismo : un confronto*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 113-14 ; c'est moi qui traduis.
- 5 Sophie Spadonis remarque que « Lorrain [...] fait de l'hallucination un principe d'écriture » ; S. Spadonis, « De « paraphrase » en « hallucination », réflexions sur l'ekphrasis chez Jean Lorrain », dans P. Auraix-Jonchière (dir.), *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 207.
- 6 Il suffit de rappeler l'homme de qualité qui, dans *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, introduit la tragique histoire du Chevalier des Grieux ; le vieillard qui évoque l'idylle au dénouement funeste de Paul et Virginie dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre ; l'archéologue qui dans *Carmen* de Mérimée écoute l'histoire troublante du militaire basque, coupable d'un crime passionnel. Lorrain aime avoir recours à la structure du conte emboîté ; je fais référence par exemple à *Monsieur de Phocas* ou à *Hélie, garçon d'Hôtel* et aux *Noronsoff*, mais aussi aux recueils de nouvelles où les aventures les plus insolites et inquiétantes sont enchâssées dans un cadre souvent mondain, comme *Histoires de masques*, *Le crime des riches*, *L'école des vieilles femmes*, etc. ; Gwenhaél Ponnaou souligne : « parmi ces éléments, auxquels se reconnaît la marque distinctive de Lorrain, figure en tout premier lieu la théâtralisation de l'histoire

de la considération du lecteur, et un deuxième narrateur, à un second niveau diégétique, qui raconte en analèpse une histoire digne d'être écoutée⁷. Mais dans ce roman⁸ tout est douteux : le lecteur ne découvre jamais ni le nom, ni l'âge, ni avec qui et pourquoi le narrateur visite Amsterdam. En ce qui concerne le narrateur au deuxième niveau, M. de Bougrelon s'avère le plus imprévisible des conteurs : ses souvenirs, qu'il évoque sans un ordre chronologique, sont des fragments anecdotiques à l'intérieur desquels les situations et les personnages n'ont aucune crédibilité. Ses soliloques s'avèrent des micro-récits indépendants, à l'allure de chroniques mondaines, inclines au détail scandaleux et sensationnel, où des composantes merveilleuses se mêlent à d'autres fantastiques. Le roman se construit par des oscillations continues entre le cadre du présent narratif et les flash-backs ; l'intrigue est pratiquement absente, basée sur un schéma narratif immuable : le narrateur-touriste décrit avec force détails la Hollande, Amsterdam et ses quartiers, ses rues, ses canaux, ses quais et ses bars, ayant soin de faire remarquer la sensation de constriction spleenétique qui dérive de l'humidité et de la monotonie du paysage ; il rend compte des accoutrements « imprévu[s] » (p. 32) de M. de Bougrelon au moment de ses apparitions subites ; il lui laisse la parole pour l'épanchement de ses aventures pendant qu'il mange, boit, visite des musées en sa compagnie ; il reste abasourdi et confondu lors des brusques sorties de scène du personnage ; il l'attend désorienté et découragé quand il ne se présente pas aux rendez-vous, jusqu'à la

racontée et d'emblée placée sous le signe d'un histrionisme narratif qui lui confère sa véritable spécificité. La parole du conteur [...] est constamment mise en scène » ; G. Ponnau, « Jean Lorrain, l'auteur-histrion : la fascination du vice et l'horreur du vide », *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial : *Jean Lorrain : vices en écriture*, n° 230, 1993, p. 106.

- 7 Franc Schuerwegen affirme que « les récits fantastiques du guide constituent le véritable sujet du roman qui, en conséquence, se termine lorsque de Bougrelon se tait » ; F. Schuerwegen, « Les visions du signifiants. Jean Lorrain et Monsieur de Bougrelon », *Romantiches Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 7, 1983, p. 435.
- 8 Guy Ducrey remarque que *Monsieur de Bougrelon* est : « à peine un roman, presque une nouvelle » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, cit., p. 90.

découverte finale que ce guide est musicien dans un bouge à matelots. Mais la brumeuse ville hollandaise aux « rues uniformément *blanches et noires* » (p. 15 ; c'est moi qui souligne) – ce décor bicolore et monotone, doué d'une valeur métaphorique sur laquelle je reviendrai, est censé donner plus d'éclat à l'élégance imprévisible et grotesque de M. de Bougreton⁹, à son exubérance et à sa verve – se ressent d'une première transfiguration au moment de l'entrée du personnage sur la scène diégétique. Après la description réaliste du Café Manchester, le narrateur a recours à des références métalittéraires et à un style d'écriture ostensiblement théâtral¹⁰ pour la présentation d'un personnage incroyable¹¹ :

C'est à ce moment-là qu'Il parut.

Il, Lui, la silhouette épique *de ce pays de brouillard, de cette ville de rêve*, le héros prestigieux de ce conte.

Il ouvrit la porte toute grande d'un seul coup, et, campé sur le seuil, attendit.

Quelle entrée ! L'homme qui se présente ainsi a surement du génie. (p. 18) [c'est moi qui souligne]

En tant que témoin oculaire, le narrateur veut garantir la véridicité de son conte et c'est sur cette revendication d'authenticité qu'il revient à la fin de son œuvre, quand il croit ne plus revoir M. de Bougreton :

- 9 Guillaume Pinson affirme : « le paysage chez Lorrain n'est pas seulement un révélateur ou un *exagérateur*, il fait aussi office d'embrayeur du récit » ; G. Pinson, « Jean Lorrain, paysagiste de la Riviera », *French Forum*, n° 30, vol. I, winter 2005, p. 72.
- 10 Je souligne aussi que la construction des séquences narratives s'apparente au texte théâtral : les descriptions minutieuses de l'allure du personnage et de ses tenues vestimentaires ressemblent à des indications scéniques, précédant les soliloques du héros.
- 11 Pierre Jourde remarque : « Monsieur de Bougreton est tout entier creusé par le doute qui défait la réalité de son personnage, et au de-là, tout sentiment de réalité » ; P. Jourde, *L'Alcool du Silence*, Paris, Champion, 1994, p. 251 ; le chapitre « Le romantisme en bocal » est une étude entièrement consacrée à *Monsieur de Bougreton*.

Personnage de mystère, il emportait avec lui l'énigme de sa vie en nous en laissant l'effarante obsession. C'eût été là la parfaite esthétique de cette histoire ; malheureusement, il n'y a d'esthétique parfaite que dans les aventures que l'on invente, et M. de Bougrelon n'est pas un personnage d'invention. (p. 102)

Pourtant, Lorrain parachève la mise en question de la mimésis du réel sur les deux plans diégétiques : d'un côté, le narrateur-touriste procède à une déformation de la réalité selon la sensibilité décadente, en évoquant un cadre objectif où paraît un personnage inclassable (« personnage de mystère » ; « énigme de sa vie » ; « effarante obsession ») ; d'un autre côté, M. de Bougrelon situe ses aventures dans un décor souvent peu vraisemblable où surgissent des héros pour le moins fantasques, dans des situations tout à fait improbables¹². Il en découle une trahison constante de l'horizon d'attente du destinataire (du touriste et du lecteur par conséquent) ; il suffit de faire référence à la dimension presque merveilleuse du duel entre M. de Mortimer (l'ami de M. de Bougrelon) et Lord Finghal : la balle fait ricochet sur la tête du premier et va tuer son adversaire. Certaines anecdotes se caractérisent par une suite d'exagérations, saturées de détails hyperboliques¹³ ; considérons l'épisode de l'Espagnole tatouée : à la prise de Puebla, elle subit le viol de quinze chefs d'insurgés, « fumant de rut et de carnage, et cela renversée sur les cinq cadavres encore tièdes » (p. 36) d'autres prétendants ; la dame se voue alors à une chasteté absolue mais mondaine : elle se fait incruster dans la peau quinze rubis, en souvenir de son outrage et exhibe le portrait de son

12 Christian Berg souligne à ce propos que « les textes de Lorrain dévoilent une facticité dans le tissu même de la réalité, qui se voit ainsi privée de toute idée d'authenticité ou de valeur pour s'affirmer comme le triomphe du faux, du factice, du leurre, du décor, du trompe-l'œil et du masque » ; C. Berg, « Le dîner des têtes. Jean Lorrain et la « Belle Époque » », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3, 1981, p. 13.

13 Charles Grivel remarque que « les narrateurs lorrainiens [sont] toujours en train de faire mieux et de montrer plus fort. Les récits qu'ils agencent sont faits pour gaver le lecteur par la surenchère – encore un pas de plus fait du côté de l'incroyable, encore un cran serré sur l'insupportable, encore un artifice plus voyant que celui qui vient de le précéder ! » ; Ch. Grivel, « Lorrain, l'art du faux », *Revue des Sciences Humaines*, n° 230, 1993, p. 70.

mari tatoué sur son sein gauche, chaque fois qu'elle se décollète pour un bal. Les aventures de M. de Bougrelon, dépourvues d'action dramatique, de connexion thématique ou chronologique, sont aussi déroutantes que son personnage, avec son élégance macabre, sa décrépitude peinte ; le héros est rapproché à une entité antinomique relevant en même temps du fantôme et du cadavre¹⁴ ; son âge est imprécisable, on est même en droit de supposer qu'il a beaucoup plus de cent ans¹⁵. Sa silhouette est à la fois « épique » (p. 18), « imprévue » (p. 90), « hallucinante » (p. 102), « effrayante » (p. 72). Le touriste-narrateur cherche à saisir ce personnage en employant systématiquement des périphrases, qui s'avèrent oxymoriques¹⁶ et

- 14 M. de Bougrelon semble faire partie du monde des vivants mais aussi du monde des morts : les détails hyperréalistes de sa caractérisation physique renvoient à l'image du cadavre, tandis que ses attitudes s'apparentent au comportement des fantômes : « un grand coup de chapeau, un redressement subit de tout son long buste : il avait disparu » (p. 29) ; « une preste pirouette de ce grand corps ankylosé » (p. 34) ; « comme un fantôme, vertigineux et macabre, cet homme extraordinaire pirouettait sur lui-même et, pfutt ! s'évaporait dans les ténèbres du grand quai désert... Cela tenait du prodige. On l'aurait cru tombé dans la nuit » (p. 69) ; « sur une imprévue pirouette, il tournait les talons et disparaissait, à croire qu'il était tombé dans le canal » (p. 101) ; « fantomatique et raide » (p. 104) ; « c'était M. de Bougrelon surgi brusquement derrière nous, on ne sait d'où et on ne sait comment, selon sa démoniaque habitude » (p. 75) ; « pays de fantômes en vérité, et dont l'héroïque ami de M. de Mortimer était bien un des spécimens illusoires avec sa silhouette de fantoche ... [...] d'ailleurs, où le retrouver ? M. de Bougrelon avait tout à fait négligé de nous laisser son adresse, et c'est là une coutume habituelle aux spectres, dont l'irréel gentilhomme avait bien, en effet, les imprévus jaillissements de l'ombre et les brusques disparitions... » (p. 89) ; « la maigreur de sa face de spectre » (p. 90).
- 15 M. de Bougrelon a des gestes « de l'ancienne cour » (p. 19), il s'exprime dans un « jargon de l'autre siècle » (p. 89), il dit avoir « vécu dans la compagnie de femmes idéales, [...] celles d'une société à jamais disparue » (p. 34, voir aussi p. 50), jeune, il a participé à une « fête de nuit » chez la princesse Wilhelmine, « une des dernières féerie du siècle [du XVIII^e siècle] » (p. 33).
- 16 Sergio Cigada souligne que « l'oxymore est l'une des formes de style les plus chères aux décadents », S. Cigada, « Introduction à *Les Délivrescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette* », dans S. Cigada, *Études sur le Symbolisme*, dir. G. Bernardelli et M. Verna, Milano, Educatt, 2011, p. 64.

contradictoires ; elles pivotent autour de trois termes : « vieux », « gentilhomme » et « guide ». M. de Bougreton est un « gentilhomme déchu » (p. 102), un « vieux beau » (p. 32, 61) un « vieux gentilhomme » (p. 31, 68, 104), un « vieux gentilhomme normand » (p. 31), un « vieux proscrit d'Avranches » (p. 68), mais aussi un « vieux galantin » (p. 53), un « vieux fou » (p. 76), un « vieux fantoche » (p. 19, 20, 32, 45, 49, 52, 76, 99), bref, un « irréel gentilhomme » (p. 86) : un « vieil épouvantail à mettre dans un champ pour effrayer les oiseaux » (p. 53) et en même temps un « pauvre vieux cadavre » (p. 54) ; le « cher et vieux guide » (p. 104), « cher homme » (p. 85) et « regretté guide » (p. 73), « prestigieux cicérone » (p. 73), « noble et majestueux guide » (p. 53), « homme extraordinaire » (p. 69), « dernier représentant d'une race illustre » (p. 32), « ce fils d'anciens pirates conquérants des trois îles » (p. 31) est aussi un « parfait charlatan » (p. 76), « un spectre bravache et paillard, corseté, maquillé et cravaté » (p. 21). L' « étrange compagnon » (p. 25) et « infatigable causeur » (p. 92) demeure un « personnage de mystère » (p. 102) ; « [ce] pitoyable amant des étoffes fanées, [ce] cavalier macabre et libertin » (p. 52), « ce loqueteux [est] un grand seigneur, ce fantoche représent[e] une race, ce maquillé [est] une âme » (p. 19). M. de Bougreton propose lui-même des autodéfinitions qui n'aident nullement à cerner son personnage :

Je suis une idée dans une époque où il n'y en a plus (p. 34). [...] Vieux dandy oublié dans un siècle de lucre et d'appétits grossiers, vieux fantoche réfugié au milieu des fantômes : voilà ce que je suis, Messieurs, en vérité. (p. 52)

Bien que témoin de cette histoire, le narrateur arrive lui-même à douter de l'existence réelle de M. de Bougreton :

M. de Bougreton était le produit de notre ennui, de cette atmosphère de brouillard et de quelques griseries de schiedam ; nous avons prêté un corps à nos songeries d'alcool, une âme aux suggestions des tableaux de musées, une voix aux mélancolies du quai du Prince-Henri et du Canal du Nord. (p. 89-90)

Procédés rhétoriques déréalisants

Le lecteur est donc constamment déstabilisé, au niveau thématique, par la vraisemblance douteuse des personnages et des situations, et, au niveau formel, par l'imprévisibilité de tout l'apparat rhétorique : un système de comparaisons et d'associations libres d'images (de la part du narrateur et de M. de Bougrelon) est mis en place, visant à bouleverser la mimésis de la réalité. Cette dernière est souvent évoquée à travers des tableaux de grands Maîtres¹⁷ : la prostituée Gudule est « un vrai Téniers » (p. 18), Barbara Van Mierris est « une femme de Rubens » (p. 57), « le clair-obscur d[u] bouge [est] presque une scène d'Holbein » (p. 21) et « l'héroïque silhouette de M. de Bougrelon [est] en vérité un Vernet » (p. 76). Les références au monde du spectacle et à un exotisme ahurissant jouent un rôle capital par exemple dans la description de la houppelande de M. de Bougrelon :

C'était tout ce que l'on voulait excepté une houppelande: la robe de chambre d'Argan, le caftan d'un chef de Caucase, la pelisse d'un juif de Varsovie, quelque chose d'innommable, d'extravagant, et cependant de déjà vu à la retraite de Russie, une épique défroque qui eût fait la fortune d'un premier rôle de drame sur une scène de boulevard. (p. 32)

Les rapprochements entre personnes-animaux-végétaux-nourriture produisent également un anti-effet de réel : la prostituée Déborah est « rouge comme un roast-beef et frisée comme un mouton » (p. 17), Gudule a « la chair des bras grenue et picotée, comme celle d'une dinde » (p. 18)¹⁸ ; toutefois, le dynamisme associatif de M. de

17 Pinson affirme : « que la vision soit un sens fondamental, et surtout que le pictural préside au narratif, on le voit dans la référence constante à la peinture chez Lorrain, et plus précisément dans la récurrence du motif du *cadre* : il y a chez Lorrain la recherche délibérée d'un *encadrement* du récit par le paysage, comme on encadre un tableau » ; G. Pinson, *art. cit.*, p. 73-74.

18 Joël Delançon souligne à ce propos : « l'humanité se dégrade en métaphores animales qui ne disent pas seulement la haine définitive de l'esthète contre son espèce, mais qui aboutissent à des créations difformes, hybrides et mutantes » ;

Bougrelon est si puissant qu'il débouche sur une dimension visionnaire et surprenante :

Des courges et des melons, voilà pour la silhouette ; et des teints d'aubergine, Messieurs [...]. Quant aux types rencontrés [...] ce sont des phoques : ils varient, Messieurs, entre le poisson sec et le veau marin. Kalverstraat leur principale artère, s'appelle rue des Veaux ; ils se sont rendu justice : ce sont des veaux, Messieurs. (p. 72)¹⁹

Les types rencontrés y sont d'apparences surhumaines : courges et melons [...]. Quant aux teints, ils sont d'aubergines. [...] Chaque peuple a d'ailleurs la couleur d'un fruit : l'Espagne a le ton de l'orange, la fiévreuse Italie est verte comme l'olive, et la femme de France a le rose duveté des pêches. J'ai toujours considéré, moi, la femme comme un fruit. Fi des fades comparaisons de fleurs : la fleur se cueille, le fruit se mange. (p. 56)

On eût voulu manger cette femme [Barbara] à la cuiller, comme un sorbet, Messieurs... Elle était savoureuse et glacée. [...] M. de Mortimer [...] affriolait ce lait d'amande parfumé au whisky (car lait d'amande et whisky, c'était là toute sa chair). (p. 57)

Je connais près d'ici certain cabaret de matelots où vous mangerez des huîtres de Zélande, blanches et grasses comme des filles. (p. 53)

M. de Bougrelon a ainsi le pouvoir de transfigurer le réel à l'aide de son imagination qui réélabore thèmes, motifs, figures (et formes) chères à la Décadence dans des visions syncrétiques, comme le montre la description des couvre-chefs des filles de l'île Marken :

Des antennes d'or pointant de dessous la coiffe en auréole, une coiffure épique, Messieurs, mi-japonaise et mi-flamande, et qui vous gonflera le foie de ravissement. Cornette de béguine et casque de Samouraï, ces pêcheuses de l'île Marken sont autant de petites Salomé avec leurs cotillons courts et leurs miroitants diadèmes. (p. 66)

J. Delançon, « Moreau contre Moro : la monstruosité picturale dans Monsieur de Phocas de Jean Lorrain », *La Licorne*, n° 35, 1995, p. 118.

19 Cette représentation peu flatteuse des Hollandais constituerait-elle une exagération visionnaire du portrait qu'offre Baudelaire de la fadeur des habitants de la *Pauvre Belgique* ?

La parole de M. de Bougreton transforme, donc, invente le réel ; elle est douée d'un pouvoir démiurgique, dont le personnage est d'ailleurs bien conscient : « ici il n'y a pas de natures mortes, car les natures mortes sont vivantes » (p. 76) ; « il n'y a pas d'objets en Hollande, il n'y a que des visions » (p. 77). Et c'est sa propre vision qu'il impose aux touristes : « les maisons de ce pays vous ont paru de verre ; elles sont de corne, Messieurs ! » (p. 22). Quand il les guide au « vestiaire du souvenir » (p. 47) – salles du musée consacrées aux costumes anciens – où les « vitrines [sont] pareilles à des sarcophages » (p. 49) et à « des blocs de glace » (p. 47), les élans mystico-transcendants du personnage semblent se matérialiser à travers une série d'associations stupéfiantes :

C'est au lupanar que je vous conduis [...], mais au lupanar des souvenirs. [...] Je vous conduis au vestiaire des Mortes. [...] C'est un boudoir de spectres. [...] Nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire, un oratoire quasi divin où les christes surgiront de leur cadre si nous savons les regarder ; et ils en surgiront d'autant plus qu'il n'y a rien dans ces cadres magiques, rien que nos regrets et nos pensées. (p. 45-46)

Le narrateur subit toute la puissance hallucinatoire de la parole de M. de Bougreton ; il est en effet à même de commenter :

« Le boudoir des Mortes : M. de Bougreton avait dit le mot juste. C'était un boudoir funèbre, pieux et coquet, troublant comme une alcôve, mais froid comme une sacristie » (p. 49).

L'univers psychique de M. de Bougreton et son caractère visionnaire finissent ainsi par s'imposer sur celui du narrateur ; ce dernier, en observant la vitrine d'un magasin de fourrures et d'articles de voyage, se laisse prendre par le « démon de l'analogie »²⁰ qu'a fait surgir son guide :

20 Guy Ducrey définit M. de Bougreton « un véritable démon : celui de l'analogie, de la relation inédite et incongrue » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougreton*, cit., p. 100.

Cet étalage *devenait une vision* déconcertante et tendre, une immédiate requête à d'intimes contacts, à des sournois attouchements. Une idée de nudité s'en détachait impérieuse ; les bouges entrebâillés du Ness suggestionnaient moins l'ivresse de la chair... Des fourrures, martre, vison et zibeline, jetées au travers des objets en aggravaient encore l'obscénité ; ombres soyeuses de mèches blondes et brunes ; longues, on eût dit des chevelures, rases, des toisons de sexes, touches perverses et discrètes posées sur ces peaux nues ; et toutes ces fourrures et tous ces cuirs fauves tentaient, caressaient, raccrochaient. (p. 75) [c'est moi qui souligne]

Mais les visions de M. de Bougreton constituent presque un dépassement de l'esthétique décadente : la contemplation d'un objet, dont la valeur artistique est improbable, suscite chez le personnage des considérations sur l'art pictural ; l'inconscient du héros émerge alors dans un enchevêtrement d'images à la cohérence douteuse, et quelque peu oniriques, qui semblent presque anticiper la sensibilité surréaliste (à un niveau thématique) et la technique du flux de conscience (à un niveau formel) :

Ici les conserves, Messieurs, ce sont de vraies visions d'art. Je sais des bocaux de chinois et d'abricots, Messieurs, qui font pâlir les Van Ostade. Rubens seul, mieux, seul Van Dyck peut lutter contre les roses de chair et luisants d'argent de certains flacons d'anchois ! Et les huîtres marinées, Messieurs, leur aspect loqueteux et blanchâtre, ces charpies en décomposition (on dirait des fœtus), quel poème ! Tous les *Sabbats* de Goya, ces flacons d'huîtres les contiennent. Ce sont des enfants mort-nés offerts par les sorcières à Mamouth, roi des démons. Je n'insisterai pas sur les phallophories suggestionnées par les bocaux d'asperges. Quel reliquaire de souvenirs pour une courtisane ! Et les cédrats donc, les rondes tours de verre où dorment empilés, tels des capitons, les rondeurs des cédrats ! Ah ! ces cédrats fermes, savoureux, parfumés, à la fois seins et pêches, fruit et chair, c'est dans le boudoir des Mortes, devant les corsages à jamais vides du musée des costumes qu'il faudrait les déguster un à un. (p. 77-78)

*Juxtaposition de machines narratives différentes
et jeu d'intertextualités*

Mais, ce qui met surtout en crise la formulation réaliste du récit est peut-être la texture romanesque ; tous les genres semblent se côtoyer : le roman enchâssé, le roman de mémoires, la chronique de voyage, la chronique mondaine ; on assiste en outre à l'insertion de poèmes, d'*ekphrasis* de tableaux. Les prétentions d'exactitude objective du roman réaliste se mêlent aux délectations de la prose décadente pour le merveilleux qui s'agence en fantastique :

Un Boudoir de Mortes, en vérité, mais des Mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces Mortes reviennent, oui, Messieurs, ces Mortes reviennent parce que je les aime, et elles m'obéissent parce qu'elles le savent : l'amour seul ressuscite les morts.

[...] M. de Bougrelon [...] laissait flotter un œil atone sur toutes ces vitrines, où tout à l'heure encore tant de folies et tant d'amours défuntes battaient des ailes et chuchotaient, ressuscitées pour lui. « Mille pardons de vous avoir alarmés avec ma syncope. J'y suis sujet quand Barbara me parle, et Barbara, j'aurais dû vous le dire, me parle toujours dans le boudoir des Mortes ». (p. 50, p. 53)

Comment définir ce passage où la parole est magique et produit un véritable enchantement, sans troubler l'esprit du narrateur ni celui du lecteur ? Le surnaturel est accepté au sein du réel, mais il serait impropre de parler de réalisme merveilleux ; la transe de M. de Bougrelon, qui entend les mots d'une femme défunte, confère au texte une nuance fantastique peu inquiétante, s'inscrivant plutôt dans un merveilleux très personnel. Mais une autre question s'impose : la phrase, « l'amour seul ressuscite les morts », ne ferait-elle pas allusion à l'incipit de *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam : « L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon : oui, son mystérieux pouvoir est illimité »²¹. Un jeu subtil d'intertextualités se dégage du roman de Lorrain, concernant la production littéraire de la fin du XIX^e siècle ;

21 Ph. A. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra, Contes Cruels*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 22.

Guy Ducrey, avec son habituelle finesse d'analyse, a déjà mis en relief les renvois à la poétique des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, « le démarquage d'un poème de Maeterlinck »²², les références à *Bruges-la-Morte* et au *Carillonneur* de Rodenbach ; pour ma part, il me semble possible de retrouver une nouvelle réécriture de Rodenbach, plus précisément de la thématique des *vies encloses* des ancêtres et des sœurs mortes dans les portraits, dans les miroirs des chambres closes :

« Nous voguions, de-ci, de-là, hors du siècle, non plus comme dans un musée, mais comme dans une chambre de malade, craignant presque d'éveiller des âmes dans les oripeaux exposés sous nos yeux » (p. 49).

Et dans la description des costumes au musée, comment ne pas reconnaître des suggestions stylistiques d'*À rebours* ? Je fais allusion par exemple à la psychologisation de l'adjectif attribué aux nuances des couleurs, qui semblent animées, dans un extrait où les allures de la prose s'agencent en rythmes et en sonorités plus spécifiquement poétiques :

C'était, bouffant encore à la place des seins, plaquant à la place des ventres, l'énigme irritante des corsages et des jupes. [...] Visions d'énormes gorges à la Jordaens et de hanches de maritorne dans des satins truités, écaillés, damasquinés comme des armures, semés de grenades à l'écorce entr'ouverte et de longs ananas ; puis c'étaient, à côté des verts réséda pâlisant jusqu'au soufre, les roses saumon, fleur de pêcher, encore atténués par la brume des gazes et des linons, toute la mélancolie d'agonie du dix-huitième siècle finissant, tendres bleus de lin et lilas douloureux, nuances comme poudrées d'iris en même temps que lavées par les larmes, bergerie de Trianon émigrées en ces froides Hollandes, rêvasseries sentimentales de Jean-Jacques exilées avec la noblesse de Versailles à la cour des princes d'Orange, touches discrètes et parfumées de l'élégance française réfugiée en ce pays pendant la révolution. (p. 48)

Encore, la caractérisation de l'Espagnole Tatouée semble une expansion d'un petit passage de l'*ekphrasis* du tableau de Moreau *L'Apparition* dans *À rebours* de Huysmans : en effet, si « les pierres

22 G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, cit., p. 102 ; voir tout le paragraphe « Le roman palimpseste ».

s'animent [...], piquent [Salomé] au cou [...] en traits incandescents [:] [...] points de feu, vermeils comme des charbons »²³, le personnage de Lorrain « portait saignant, autour de son cou, le souvenir de quinze violés » (p. 37).

Elle avait rapporté de Mexique les plus beaux bijoux ; mais d'un invraisemblable écrin, elle ne portait jamais que les rubis, *pierres sanglantes* sur une femme jadis ensanglantée, mais elle les portait comme un cilice ; et c'est là qu'éclatait la sauvagerie passionnée de son âme. *Elle portait ces rubis sans monture*, quinze rubis (car il y en avait quinze, en souvenir des quinze violateurs) et ces rubis attestatoires, *elle les avait incrustés dans la peau*. C'étaient quinze gouttes de sang qui perlaient translucides sur le nu de sa chair, *quinze gemmes braisillantes sur ses épaules trouées de quinze plaies, quinze cicatrices qui se rouvraient chaque fois qu'elle allait au bal*. [...] Elle torturait son corps en expiation ; sa parure lui devenait une souffrance. (p. 37) [c'est moi qui souligne]

Ce procédé stylistique, qui se rapproche d'un pastiche aux côtés involontairement parodiques (pour la surenchère hyperbolique des détails et l'effet de grotesque que les exagérations inévitablement produisent), constitue un coup de plus porté à la vraisemblance de la réalité fictionnelle.

L'écriture source de l'écriture

Ce jeu intellectuel et savant de réécriture de thèmes, de motifs et jusqu'à de passages précis de textes décadents contemporains au roman²⁴ montre que l'écriture dérive de l'écriture : l'écriture ne surgit

23 J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 147.

24 Guy Ducrey remarque : « le personnage de Lorrain, sans quitter ses allures aurevilliennes, s'approprie [...] une poétique symboliste, qu'il amalgame sans vergogne à ses propos. De même que son vêtement est constitué d'un assemblage hétéroclite de pièces rapportées, sa parole se donne comme un véritable manteau d'arlequin : elle est constituée d'une infinité de discours

plus de l'imitation du réel mais de l'imitation d'une réalité littéraire. L'écriture se nourrit d'elle-même en devenant autoréférentielle ; nombreux sont en effet les jeux de mots qui constituent d'autres anti-effets de réel. Il suffit de rappeler l'offre de M. de Bougrelon de faire visiter Amsterdam aux touristes : « Amsterdam, Rotterdam et tous les Dam du monde sont bâtis sur des gouffres, sur pilotis, songez à cela. C'est à travers ces pilotis que je veux vous piloter, Messieurs » (p. 21) ; à la fête masquée chez la princesse Wihelmine « c'était du patinage et surtout du badinage amoureux » (p. 33) ; le protestantisme « ce fut l'abolition des seins et des saintes » (p. 41), « ce fut aussi la mort du luxe et de la luxure » (p. 42)²⁵. Le *leit-motiv* du noir et blanc (les couleurs de l'encre et de la feuille) s'avère une allusion indirecte, mais quand-même assez évidente, à la pratique de l'écriture, puisqu'il semble refléter « le texte dans sa matérialité typographique »²⁶. Certains personnages²⁷, mais surtout le décor de la ville hollandaise se

littéraires, qui souvent sont contemporains immédiats du roman » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, cit., p. 103 ; voir aussi G. E. Bastard, « Jean Lorrain : *Monsieur de Bougrelon*. Chute du Dandy, fête du langage » (en particulier le paragraphe : « Jean Lorrain et le texte hétéroclite »), dans G. E. Bastard, M.-T. Federhofer (dir.), *Dilettant, Dandy und Décadent*, Hannover, Wehrhan, 2004 ; G. Ponnau, *art. cit.*, p. 114. Jean Lorrain a d'ailleurs été accusé de plagiat : H. Fleischmann, *Le Massacre d'une amazone*, Paris, Genonceaux, 1905 ; A. Guyaux, « Jean Lorrain et les *Illuminations* : la citation clandestine », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n° 24, 1980 ; L. Forestier, « Arthur Rimbaud et Jean Lorrain. À propos d'un plagiat », *De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre Olivier Walzer*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.

25 Guy Ducrey remarque que « la parole de ce spectre enchanteur n'est autre qu'une figure de la littérature elle-même » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, cit., p. 106.

26 F. Schuerwegen, *art. cit.*, p. 442.

27 « Cette Barbara vraiment Barbare » (p. 57-58), aux « mamelons de chair onctueuse comme du lait » (p. 57) a un serviteur éthiopien, noir donc, qui finit par lui dévorer un sein ; son ara, blanc, est également tué, étranglé par l'Africain ; blanche est la caniche dont les yeux rappellent ceux de Barbara, mais M. de Mortimer, l'incomparable ami de M. de Bougrelon, un jour « fut son nègre » (p. 68) : ne pouvant plus « supporter l'obsédante illusion de ses yeux, il égorg[e] l'infortunée caniche » (p. 68) ; c'est son manteau blanc, teint en noir en signe de deuil, que M. de Bougrelon porte comme un manchon.

ressentent de cette caractérisation bicolore ; relisons le paragraphe initial du roman :

Amsterdam, c'est toujours de l'eau et des maisons peintes en blanc et noir, tout en vitres, avec pignons sculptés et rideaux de guipure ; du noir, du blanc se dédoublant dans l'eau. Donc c'est toujours de l'eau, de l'eau morte, de l'eau moirée et de l'eau grise, des allées d'eau qui ne finissent plus, des canaux gardés par des logis pareils à des jeux de dominos énormes. (p. 13)

Ce cadre en noir et blanc qui se dédouble dans l'eau semble la réverbération de l'écriture qui se reflète en elle-même²⁸, tandis que les instances narratives se confondent en un jeu d'images et de miroirs : le narrateur, avec son ennui, ses tons ironiques, ses envolées lyriques, est un double assez évident de Lorrain écrivain, qui crée une projection de lui-même dans le personnage de M. de Bougreton²⁹ ; ce dernier

28 Guy Ducrey remarque : « tel est peut-être le dernier reflet de ce texte sur les reflets : il renvoie une image de la création littéraire » ; G. Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougreton*, cit., p. 106.

29 La caractérisation de M. de Bougreton s'avère une sorte de macabre caricature de Lorrain de la part de l'auteur lui-même ; de son origine normande, à l'exhibition d'anneaux à chaque doigt ; de l'habitude de se teindre les moustaches à son goût de se donner en spectacle. Je rappelle aussi que les dernières années de sa vie, Lorrain signe ses chroniques du pseudonyme de « cadavre ». Voir J. Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, p. 15. Marie-Françoise Melmoux affirme que « Bougreton le mythomane dresse un portrait de l'auteur en mystificateur » ; M.-F. Melmoux, « Fin-de-siècle, grand mardi gras de l'esprit » (sur Jean Lorrain), *Romantisme*, n° 75, 1992, p. 68. Jean-David Jumeau-Lafond souligne : « Lorrain, esthète et collectionneur, se représente lui-même dans le récit » ; J.-D. Jumeau-Lafond, « Jean Lorrain et le corps sans tête : la peur comme frisson esthétique », *Le frisson esthétique*, n° 1, 2006, p. 51 ; voir aussi G. Ponnau, *art. cit.*, p. 110 ; P. Glaudes, « Jean Lorrain : l'écrivain en costume de clown », *Revue des Sciences Humaines*, n° 230, cit., p. 148. Pour une étude approfondie sur les enjeux de l'identité-altérité-conscience chez Jean Lorrain, je renvoie à l'article de L. Nissim, « Il Narciso speculare di Jean Lorrain », dans E. Mosele (dir.), *Narciso allo specchio : dal mito al complesso*, Fasano, Schena, 1995.

s'avère le double de son ami M. de Mortimer³⁰, le parfait et impeccable dandy qu'il a été autrefois ou qu'il n'a peut-être jamais été mais qu'il a sans doute toujours désiré être³¹.

- 30 Un réseau d'indices textuels permet la superposition quasi complète des deux personnages : « Nous avons eu, durant vingt ans et plus, les mêmes femmes et les mêmes chevaux » (p. 26) ; « car Mortimer était normand, comme moi, Messieurs. Nous étions tous les deux de cette race de géants, blonds et forts, hardis à la conquête et hardis à l'amour, impérissables aventuriers dont le sang bleu fleurit encore dans les prairies de Londres, race immortelle dont l'irréfrénable esprit d'aventure a conquis à l'Angleterre les Indes et toutes les colonies » (p. 27-28) ; « éperdue nostalgie de mon âme, cette âme nostalgique et hautaine [...] M. de Mortimer l'avait aussi, cette âme. Notre amitié, Messieurs, fut une eucharistie : nous communions dans les mêmes admirations, et nous nous aimions dans les mêmes haines » (p. 39) ; « je fus épris durant deux ans de cette nymphe [la Primavera de Botticelli] à la face de goule, car c'est une goule et peut-être pis ! L'ambiguïté de son sexe nous tenait angoissés, fiévreux, exaspérés, M. de Mortimer et moi ; car nous eûmes toujours, mortes ou vivantes, les mêmes maîtresses » (p. 40) ; « son choix [de Barbara] serait tombé (elle nous l'avait dit) sur Mortimer ou moi, car elle nous goûtait fort l'un et l'autre » (p. 58) ; José Santos voit dans ce couple de personnages un véritable « dédoublement narcissique » ; J. Santos, *op. cit.*, p. 65.
- 31 L'admiration sans bornes que M. de Bougreton voue à M. de Mortimer semble refléter la vénération de Lorrain pour Barbey D'Aurevilly, qu'il considérerait comme son Maître. M. de Bougreton s'avère en dernière analyse comme l'image de Lorrain à la fin de sa vie s'inspirant de la figure de Barbey. Pierre Kyria (et tous les critiques sont d'accord sur ce point) affirme : « il est évident que l'inspirateur de ce dandy mystérieux [M. de Bougreton] n'est autre que Barbey d'Aurevilly. La silhouette, certains propos et certaines tournures de style, les tics d'élégance et jusqu'au nom de « Bougreton » qui est à rapprocher de Mme de Bouglon, l'égérie du Connétable, sont autant d'indices indiscutables » ; P. Kyria, *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973, p. 97. José Santos révèle : « Lorrain est bien l'enfant terrible de Barbey, et avant la mort du maître, on le voit qui le courtise, qui veut jouer au dandy comme lui, allant jusqu'à lui demander des détails sur sa fameuse huppelande afin de s'en faire tailler une sur le même modèle » ; J. Santos, *op. cit.*, p. 20.

Conclusion : *Monsieur de Bougrelon*, un roman très symboliste et en même temps avant-gardiste

Une fois la lecture terminée, dans l'esprit du lecteur demeure une impression d'émerveillement face à la floraison de l'univers intérieur de M. de Bougrelon : dernière, éclatante déclinaison de l'esthétique symboliste-décadente dans l'exigüité extrême du cadre narratif. Comme le souligne Sergio Cigada : « la matrice structurale [...] de ces chefs-d'œuvre [...] s'avère la déstructuration psychique de l'intrigue réaliste [...] et la réélaboration stylistique de la prose selon la leçon de la rhétorique symboliste »³².

L'érosion de l'action dramatique, la caractérisation si problématique des personnages et leur présence diégétique incertaine font de *Monsieur de Bougrelon* presque un modèle du roman du XX^e siècle. En particulier, certaines techniques stylistiques comme le flux de conscience et la libre association d'idées et d'images dans le magma de l'inconscient du personnage, se trouvent déjà, à l'état d'embryon, dans cette œuvre de 1897. Il suffit de rappeler l'âme d'Atala, le bocal contenant un ananas : « il rayonnait ce bocal, telle une monstrueuse émeraude où se serait figé un fruit à palmes d'or... cet ananas, Messieurs, c'était tout l'œil de Barbara et c'étaient aussi les profondeurs de la mer » (p. 81).

Sergio Cigada, avec sa capacité de dégager les lignes principales des transformations des mouvements et des genres littéraires au fil des siècles, avait en effet mis en relief que

la grande métamorphose des structures narratives, des contenus psychologiques, des inventions thématiques, qui préside à la prose de haute qualité du XX^e siècle s'enracine en profondeur dans la leçon esthétique et idéologique du Symbolisme et dans sa première reformulation narrative qui est le roman symboliste.³³

Università degli Studi di Milano

32 S. Cigada, « Cultura simbolista e cultura naturalista », cit., p. 114 ; c'est moi qui traduis.

33 *Ibid.*, p. 115 ; c'est moi qui traduis.

Bibliographie des ouvrages cités

Études de Sergio Cigada

« Cultura simbolista e cultura naturalista », dans Sergio Cigada, Marisa Verna (dir.), *Simbolismo e naturalismo : un confronto*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

Il pensiero estetico di Gustave Flaubert, dans *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie francese*, vol. III, Milano, Vita e Pensiero, 1961.

« Introduction à *Les Délivrescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette* », dans *Études sur le Symbolisme*, Giuseppe Bernardelli et Marisa Verna (éd.), Milano, Educatt, 2011.

Œuvres littéraires

Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1977.

Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Passage du Marais, 1993.

Philip Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Véra, Contes Cruels*, Paris, Le Livre de Poche, 1983.

Études sur Jean Lorrain

Guri Ellen Bastard, « Jean Lorrain : *Monsieur de Bougreton*. Chute du Dandy, fête du langage », dans Guri Ellen Bastard, Marie-Theres Federhofer (dir.), *Dilettant, Dandy und Décadent*, Hannover, Wehrhan, 2004.

Christian Berg, « Le dîner des têtes. Jean Lorrain et la « Belle Époque » », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3, 1981.

Joël Delançon, « Moreau contre Moro : la monstruosité picturale dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain », *La Licorne*, n° 35, 1995.

- Guy Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougreton*, dans Guy Ducrey (dir.), *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, 1999.
- Hector Fleischmann, *Le Massacre d'une amazone*, Paris, Genonceaux, 1905.
- Louis Forestier, « Arthur Rimbaud et Jean Lorrain. À propos d'un plagiat », *De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre Olivier Walzer*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985.
- Pierre Glaudes, « Jean Lorrain : l'écrivain en costume de clown », *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial : *Jean Lorrain : vices en écriture*, n° 230, 1993.
- Charles Grivel, « Lorrain, l'art du faux », *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial : *Jean Lorrain : vices en écriture*, n° 230, 1993.
- André Guyaux, « Jean Lorrain et les *Illuminations* : la citation clandestine », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n° 24, 1980.
- Léon-François Hoffmann, « Albert Camus et Jean Lorrain. Une source de « La chute » : « Monsieur de Bougreton » », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 69, 1969.
- Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence*, Paris, Champion, 1994.
- Jean-David Jumeau-Lafond, « Jean Lorrain et le corps sans tête : la peur comme *frisson esthétique* », *Le frisson esthétique*, n° 1, 2006.
- Pierre Kyria, *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973.
- Marie-Françoise Melmoux, « Fin-de-siècle, « grand mardi gras de l'esprit » (sur Jean Lorrain) », *Romantisme*, n° 75, 1992.
- Liana Nissim, « Il Narciso speculare di Jean Lorrain », dans Elio Mosele (dir.), *Narciso allo specchio : dal mito al complesso*, Fasano, Schena, 1995.
- Guillaume Pinson, « Jean Lorrain, paysagiste de la Riviera », *French Forum*, n° 30, vol. I, winter 2005.
- Gwenhaél Ponnau, « Jean Lorrain, l'auteur-histrion : la fascination du vice et l'horreur du vide », *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial : *Jean Lorrain : vices en écriture*, n° 230, 1993.

- José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995.
- Franc Schuerwegen, « Les visions du signifiants. Jean Lorrain et Monsieur de Bougreton », *Romantiches Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 7, 1983.
- Sophie Spadonis, « De « paraphrase » en « hallucination », réflexions sur l'ekphrasis chez Jean Lorrain », dans Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

« Les sœurs de charité », une réécriture rimbaldienne de la pensée de Baudelaire ?

Sergio Cigada, dont nous regrettons tous la gentillesse et la disponibilité, a affirmé dans plusieurs articles, avec la profondeur d'analyse qui lui est habituelle, que la vision du monde de Rimbaud dérive sans intermédiaires de la *Weltanschauung* baudelairienne¹. Le poème « Les sœurs de charité »² peut porter une ultérieure confirmation, si besoin il y avait, de la compréhension et assimilation, de la part de Rimbaud, de la conception métaphysique du poète des *Fleurs du mal* : dans ce texte, la filiation entre les deux poètes ne se borne pas, me semble-t-il, à des emprunts thématiques ou stylistiques, mais, bien plus en profondeur, elle embrasse la conception du rôle de l'homme (et du poète) dans ce monde.

« Les sœurs de charité » occupe une place mineure au sein de la critique rimbaldienne, et les jugements qu'on en donne sont d'habitude plutôt réservés : les commentaires du poème dans les nombreuses éditions des *Œuvres*, lorsqu'ils sont présents³, répètent les mêmes clichés : « Les sœurs de charité » serait une composition foncièrement misogyne, en contraste avec le souffle féministe de la *Lettre du voyant*, car écrite à la suite d'une cuisante déception amoureuse ; Suzanne Bernard affirme même qu'il s'agit d'une « pièce

- 1 S. Cigada, « Rimbaud de la *Lettre du voyant* au *Bateau ivre* », in *Études sur le Symbolisme*, G. Bernardelli et M. Verna (éd.), Milano, Educatt, 2011, p. 63-101.
- 2 A. Rimbaud, « Les sœurs de charité », in *Œuvres complètes*, A. Guyaux et A. Cervoni (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 134-35.
- 3 L'édition de la Pléiade de Rolland de Reneville et Mouquet ne proposait *aucun* commentaire.

[...] romantique »⁴. Heureusement la Pléiade éditée par André Guyaux a marqué un changement de point de vue en soulignant pour la première fois le *crescendo* de déceptions dans le poème⁵ ; Steve Murphy reconnaît tout de même qu'« on est loin sans doute d'avoir pour l'instant exploré suffisamment ce poème »⁶ et, à ma connaissance, rarissimes sont les articles qui le prennent en considération⁷.

« Les sœurs de charité » nous est parvenu uniquement à travers un manuscrit allographe de Verlaine : il fait partie de la liasse de feuilles appelée « Cahier » ou « Recueil Verlaine »⁸, qui regroupe plusieurs poèmes transcrits probablement entre septembre 1871 et février 1872 ; dans le manuscrit, le texte figure entre « Oraison du soir » et « Les Premières Communions », et au fond de la copie figure la date « juin 1871 »⁹ ; la première édition imprimée a paru dans la « Revue littéraire de Paris et de Champagne » en 1906. Je ne souhaite pas entrer dans la querelle éditoriale de Rimbaud, mais trois points me

- 4 S. Bernard, « Notes » à Arthur Rimbaud, « Les sœurs de charité », in *Œuvres*, S. Bernard (éd.), Paris, Garnier, 1968, p. 403.
- 5 A. Guyaux, « Notes » à Arthur Rimbaud, « Les sœurs de charité », in *Œuvres complètes*, A. Guyaux et A. Cervoni (éd.), *op. cit.*, p. 855-56.
- 6 S. Murphy, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Garnier, 2010, p. 205.
- 7 L'édition de la Pléiade d'André Guyaux n'indique aucun article spécifique pour ce poème ; l'article de Paul Martin est consacré à la lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871 (P. Martin, « « Les Sœurs de charité », origine d'un poncif », *Parade Sauvage*, n° 9, février 1994, p. 4-6) et l'essai de Bruno Claisse propose un rapport avec « Dévotion » (B. Claisse, « « Les Sœurs de charité » et la première partie de « Dévotion » », *Parade Sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 93-105).
- 8 Ms BNF Nafr 18895, f° 9 recto et verso : je renvoie sur ce point à A. Rimbaud, *Poésies*, S. Murphy (éd.), Paris, Champion, 1999.
- 9 Cette date a été mise en discussion par plusieurs critiques, et spécialement par Jacques Gengoux qui prétend anticiper la composition du poème entre la fin de 1870 et les quatre premiers mois de 1871 ; la datation de ce poème et le manque de date sur les autres textes de la liasse font que l'ordre des poésies de Rimbaud peut subir des variations importantes – et significatives pour le lecteur ! – dans les différentes éditions, qui souvent ne considèrent pas le « Recueil Verlaine » comme un *unicum*.

semblent dignes d'attention. Premièrement, le manuscrit qui nous est parvenu est une copie de Verlaine, mais il date d'une période de collaboration étroite entre les deux poètes ; il est donc peu probable qu'il ait été reconstitué à partir d'un souvenir du 'pauvre Lelian' : je crois qu'on est en droit de le considérer comme découlant de la volonté de son auteur. Deuxièmement, « Les sœurs de charité » ne figure dans aucune des lettres rimbaldiennes de l'époque, signe peut-être que le poète ne le considérait pas comme un des sommets de son art¹⁰ ; tout de même, il a été recueilli quelques mois plus tard parmi des textes que l'on croit destinés à la publication¹¹. Troisièmement, et surtout, le poème semble avoir été écrit à une date très proche de la *Lettre du voyant*, et il est fort probable que, lors de sa composition, Rimbaud était encore absorbé par ses réflexions théoriques exposées dans la célèbre missive.

Mais venons au texte :

- 1 Le jeune homme dont l'œil est brillant, la peau brune,
- 2 Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu,
- 3 Et qu'eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune
- 4 Adoré, dans la Perse un Génie inconnu,

- 5 Impétueux avec des douceurs virginales
- 6 Et noires, fier de ses premiers entêtements,
- 7 Pareil aux jeunes mers, pleurs de nuits estivales
- 8 Qui se retournent sur des lits de diamants ;

- 9 Le jeune homme, devant les laideurs de ce monde
- 10 Tressaille dans son cœur largement irrité

- 10 Il faut noter qu'à partir du mois de juin 1871 Rimbaud n'ajoute que rarement des poèmes à ses lettres ; selon le témoignage de Delahaye cité par Suzanne Bernard, « Le sœurs de charité » faisait partie d'une lettre envoyée à Verlaine.
- 11 Sur ces deux derniers points, je suis l'interprétation de Steve Murphy, qui considère le « Recueil Verlaine » comme un ensemble de textes copiés par Verlaine, mais avec l'accord de Rimbaud ; ce serait ce dernier qui aurait par la suite confié à Forain la liasse ; celle-ci, par des chemins différents, parviendra enfin aux premiers éditeurs. Pour plus de détails sur la question, je renvoie encore une fois aux commentaires de Murphy dans son édition critique.

11 Et plein de la blessure éternelle et profonde,
 12 Se prend à désirer sa sœur de charité.

 13 Mais, ô Femme, monceau d'entrailles, pitié douce,
 14 Tu n'es jamais la Sœur de charité, jamais,
 15 Ni regard noir, ni ventre où dort une ombre rousse
 16 Ni doigts légers, ni seins splendidement formés.

 17 Aveugle irréveillée aux immenses prunelles
 18 Tout notre embrassement n'est qu'une question :
 19 C'est toi qui pends à nous, porteuse de mamelles ;
 20 Nous te berçons, charmante et grave Passion.

 21 Tes haines, tes torpeurs fixes, tes défaillances
 22 Et les brutalités souffertes autrefois
 23 Tu nous rends tout, ô Nuit pourtant sans malveillances
 24 Comme un excès de sang épanché tous les mois.

 25 – Quand la femme, portée un instant, l'épouvante,
 26 Amour, appel de vie et chanson d'action
 27 Viennent la Muse verte et la Justice ardente
 28 Le déchirer de leur auguste obsession.

 29 Ah ! sans cesse altéré des splendeurs et des calmes,
 30 Délaisse des deux Sœurs implacables, geignant
 31 Avec tendresse après la science aux bras almes
 32 Il porte à la nature en fleur son front saignant

 33 Mais la noire alchimie et les saintes études
 34 Répugnent au blessé, sombre savant d'orgueil ;
 35 Il sent marcher sur lui d'atroces solitudes
 36 Alors, et toujours beau, sans dégoût du cercueil,

 37 Qu'il croie aux vastes fins, Rêves ou Promenades
 38 Immenses, à travers les nuits de Vérité,
 39 Et t'appelle en son âme et ses membres malades,
 40 Ô Mort mystérieuse, ô sœur de charité.

Juin 1871

Je n'espère pas être capable d'expliquer tous les passages du poème, et je dirai tout de suite que certains *loci* (le septième quatrain par exemple, d'extrême importance par ailleurs) demeurent un défi à la syntaxe et à la compréhension.

Le titre se réfère évidemment aux nonnes de la compagnie des 'Filles de la Charité' ou 'Sœurs de Saint Vincent de Paul', communément appelées 'Sœurs de Charité' ou 'Sœurs grises' : elles s'occupaient de l'éducation et de l'assistance aux orphelins et aux pauvres, mais elles travaillaient surtout dans les hôpitaux et sur les champs de guerre. Si plusieurs poèmes mineurs leur sont consacrés¹², rien ne permet d'affirmer – ou de nier – que Rimbaud connaissait ces textes : ce qui importe, c'est l'image des 'Sœurs de Charité' dans la société de l'époque, car elles sont unanimement considérées comme

- 12 Je citerai seulement les résultats d'une rapide enquête sur l'internet : L.-C. Boissière, *Aux Sœurs de Charité*, Pont-à-Mousson, Toussaint, 1855 ; J. Colle, *Aux deux Sœurs de charité de France. Visite faite à Amiens par Leurs Majestés Impériales (1867)*, Paris, A. Pilletet et fils aîné, 1867 ; H. Duval, « Huitième mélancolie, Les Sœurs de Charité », in *Mélancolies poétiques et religieuses*, Paris, A. Le Clère, 1833 ; L. Jaubert, « Les Sœurs de Charité », in *Impressions poétiques*, Clermont, F. Thibaud, 1857 ; J.-B. Fiterre, « Les Sœurs de Charité », in *Brises pyrénéennes, poésies diverses*, Bayonne, V.ve Lamaignère, 1859 ; P. Barbarin-Durivaud, *La Napoléonide, poème épique et historique*, Limoges, Chartras, 1861 (17^e chant, p. 266-68)... Il y a pourtant un poème qui était très connu, « Les deux Sœurs de Charité » de Béranger, qui suscita un certain scandale (P.-J. de Béranger, « Les deux Sœurs de Charité », in *Chansons* [1821], Paros, Perrotin, 1829, t. II, p. 9-12 ; plusieurs éditions se sont succédées, dont une édition 'populaire' chez le même éditeur en 1866). Dans ce poème, Béranger nous présente deux femmes qui plaident pour entrer au Paradis, la première étant une nonne de l'ordre de Saint Vincent de Paul et la deuxième une « beauté leste et bien mise / Qu'on regrettait à l'Opéra » (v. 7-8) : Saint Pierre, ayant écouté les récits de leurs vies si différentes, accueille les deux dames en disant que « la charité remplit [leurs] âmes » (v. 67). Les *Chansons* subirent un procès qui s'acharna aussi contre le texte qui nous concerne (voir P.-J. de Béranger, *Procès fait aux Chansons de P.-J. de Béranger*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1821, p. 87-89), et encore en 1860 les frères Goncourt s'en prenaient à l'injuste raillerie 'drolichonne' contre les 'Sœurs grises' (J. et E. de Goncourt, *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1888, vol. I, p. 353).

des ‘anges’, des consolatrices qui, ayant tout quitté, illuminent les derniers instants des mourants dans des lieux sombres et infectes. Elles incarnent l’aspect le plus pur, suave et désintéressé de la religion chrétienne, tout en étant aussi l’image d’une Église qui secourt l’Empire dans ses guerre d’expansion¹³ ; elles sont en même temps une reproduction édulcorée et christianisée des ‘Sœurs Filandières’, non plus les Parques de l’Antiquité, émissaires d’un destin aveugle, mais les charitables représentantes d’un Dieu des pauvres. L’aspect qui a peut-être activé le choix du titre est pourtant leur traditionnelle association avec la « Bonne Mort », opposée à la « Mauvaise Mort » depuis le Moyen Âge¹⁴ ; dans l’imaginaire chrétien populaire, le moment de la mort devient la dernière épreuve qui peut sauver ou perdre le fidèle : l’accompagnement et l’intercession des Sœurs de Charité permet, même aux plus démunis, d’atteindre une bonne mort, le rachat de leurs erreurs : la mort physique devient ainsi une promesse de résurrection spirituelle au royaume des bienheureux, en communion avec Dieu¹⁵.

Le poème, dix quatrains d’alexandrins, s’ouvre par la description d’un homme « de vingt ans » à la beauté exotique mais

- 13 En ce qui concerne le rôle des ‘Sœurs de charité’ et d’autres congrégations religieuses féminines en France au XIX^e siècle, voir C. Langlois, « Le catholicisme au féminin / Women and Catholicism », *Archives des Sciences sociales des Religions*, vol. 57, n° 1, janvier-mars 1984, p. 29-53.
- 14 La ‘bonne mort’ et son image dans la culture occidentale sont décrites dans Ph. Ariès, *Essai sur l’histoire de la mort en Occident : du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- 15 Les critiques ont souligné aussi un passage de la lettre que Rimbaud envoya à Demeny le 17 avril 1871 et qui confirme la présence de la figure de la sœur de charité dans le lexique du jeune poète : « Oui, vous êtes heureux, vous [Demeny venait de se marier]. Je vous dis cela, – et qu’il est des misérables qui, femme ou idée, ne trouveront pas la sœur de charité » (A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 17 avril 1871 », in *Œuvres complètes*, A. Guyaux, A. Cervoni (éd.), *op. cit.*, p. 338).

conventionnelle¹⁶, « le front cerclé de cuivre »¹⁷, qui aurait pu rendre hommage à un Génie s'il avait vécu « dans la Perse »¹⁸ : l'éloignement dans l'espace et dans le temps, uni à l'impossibilité de connaître cette entité adorée, se rattache à l'idéal baudelairien, qui se situe « *anywhere out of the world* » et se caractérise par l'« inconnu », comme l'a mis en évidence Sergio Cigada dans son essai consacré à Baudelaire¹⁹. Les contours d'un idéal inconnaissable semblent demeurer dans le quatrain suivant : si, sur un plan logique, la description se réfère au jeune homme, l'habileté de Rimbaud réside dans le recours à une ambiguïté grammaticale qui ouvre la possibilité, pour le moins théorique, d'attribuer les v. 5 à 8 au Génie ; cette subtile indétermination laisse soupçonner dans cette superposition embryonnaire une affirmation du célèbre « Je est un autre », là où le génie (au sens de 'faculté', et non plus de créature merveilleuse) serait l'« autre » caché dans le 'je'. Peut-on pressentir aussi dans ces vers la matrice de ce qui deviendra une des plus célèbres *Illuminations*, « Conte », dans laquelle « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince »²⁰ ? Quoi

- 16 Ce qui n'empêche pas Rimbaud d'avoir recours à des procédés stylistiques remarquables – et remarqués par tous les commentateurs – comme la double rime interne « brillant / vingt ans » et « peau / beau », et à des renvois intertextuels autant avec son œuvre (« Soleil et chair ») qu'avec celle de Baudelaire (« *J'aime le souvenir...* »), de Verlaine (« Prologue » aux *Poèmes saturniens*) et de certains auteurs romantiques (Vigny, Hugo).
- 17 Voir Baudelaire, lorsqu'il dit que Fancioulle « allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête » (dans « Une mort héroïque »).
- 18 La Perse, avec ses mages et ses génies, est un référent fondamental pour toute la production rimbalienne (le poète y voyait peut-être un antécédent de la Grèce) mais sa présence commence à s'affirmer à cette époque (voir « Les Mains de Jeanne Marie » où la ville persienne de Khengavar est citée) : Rimbaud aurait-il lu *Du génie des religions* de Quinet et/ou *La Bible de l'Humanité* de Michelet ? Ou bien ses sources sont ailleurs ? La question mériterait, me semble-t-il, un approfondissement.
- 19 S. Cigada, « Charles Baudelaire, anthropologie et poétique », in *Études sur le Symbolisme*, cit., p. 1-42.
- 20 A. Rimbaud, « Conte », *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, A. Guyaux et A. Cervoni (éd.), cit., p. 293.

qu'il en soit, le jeune homme (ou le génie ?) est doué de traits assez insolites : plus que l'impétuosité et la fierté, qui caractérisent le héros romantique traditionnel, ce sont les « douceurs virginales / Et noires » (v. 5-6) qui sont significatives, non seulement pour l'enjambement qui les met en relief, mais surtout pour le choix de termes qui unissent des traits coloriés et psychologiques : si en effet les « douceurs noires » laissent envisager une esquisse de synesthésie, l'ajout du terme « virginales » introduit une nuance psychologique qui se réverbère sur les valeurs morales que peut assumer la couleur noire, en faisant ainsi de la description une association thématique. Surtout, le sujet est comparé, de façon assez surprenante, à la mer, mieux, aux mers (pluriel), jeunes comme l'homme ; les v. 7 et 8 proposent une comparaison proche du paysage d'âme²¹, comparaison tout à fait insolite et aux résonances en même temps multiples et strictement rimbaldiennes, anticipant ces courts-circuits d'images qui deviendront le sceau de Rimbaud lorsqu'il souhaitera évoquer l'absolu. Comme le dit Sergio Cigada,

la structure syntagmatique du texte baudelairien, véritable point de constitution et d'organisation textuelle résultant de la théorie poétique de la ré-agrégation du monde [...] c'est la même technique que Rimbaud portera à des confins extrêmes d'écart/synthèse entre unités lexicales hétérogènes²².

L'image proposée ici esquisse un paysage d'eau et de pierreries proche de l'absolu décrit par Baudelaire dans le « Rêve parisien » ; mais, comme dans le « Rêve » baudelairien, l'Idéal entraperçu un instant se dissout face aux « laideurs de ce monde », face à la réalité qui fait son apparition dans le quatrain suivant : on est bien ici en présence du spleen tel qu'il est décrit dans *Les Fleurs du Mal*, comme le témoigne l'adjectif « irrité » du v. 10 qui est souvent, chez Rimbaud, la marque de son attitude devant le réel. Le jeune homme porte en lui une blessure définie par les adjectifs « éternelle et

21 Sergio Cigada a mis en valeur l'importance du paysage d'âme autant que de l'association thématique pour Baudelaire et les Symbolistes.

22 S. Cigada, « Charles Baudelaire, anthropologie et poétique », art. cit., p. 33-34.

profonde » : si le second terme nous renvoie au Vigny de la *Maison du Berger* évoqué par certains, le premier met plutôt en évidence le lien avec l'aspiration à l'Idéal postulé par Baudelaire : c'est pour essayer de guérir cette blessure inguérissable que le jeune homme cherche une sœur de charité.

Le premier objet sur lequel il s'arrête dans sa quête est la Femme, comme c'était le cas pour Baudelaire, dans « Chant d'automne » par exemple : « Tout aujourd'hui m'est amer [...] et pourtant [...] soyez [...] sœur, soyez la douceur éphémère »²³. Je suis d'accord avec Marcel Ruff lorsqu'il affirme qu'« il est surprenant qu'on ait vu de la misogynie dans ce poème émouvant où Rimbaud s'adresse à la femme en termes désolés, mais sans colère »²⁴. La femme décrite ici est une « aveugle irréveillée »²⁵ qui a souffert des « brutalités »²⁶ et qui restitue les fruits de son servage « sans malveillances », elle n'est pas volontairement méchante ; pourtant, avant d'être « pitié douce », elle se révèle « un monceau d'entrailles », un « ventre » dégoûtant : la femme, suivant la leçon baudelairienne²⁷, est intimement liée au cycle temporel de la nature, elle a une essence éminemment animale qui la relie à la contingence, au spleen²⁸. Même lorsqu'il essaye de transfigurer la femme en quelque chose de différent, Rimbaud l'appelle « Passion » ou « Nuit » (v. 20, 23), deux termes qui renvoient tant à la nature qu'à la thématique romantique : la femme se révèle incapable d'être comme la Cybèle de « Soleil et chair » dont les mamelles « versai[en]t dans les immensités / Le pur ruissellement de la vie

23 Ch. Baudelaire, « Chant d'automne », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. I, p. 57, v. 18, 21, 23.

24 M. Ruff, *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968, p. 57.

25 Dans la *Lettre du voyant* Rimbaud dit que les poètes qui ont écrit après les aèdes grecs ne sont « pas encore éveillé[s] » (A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344).

26 Ce qui rappelle « l'infini servage de la femme » de la *Lettre au voyant* (A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 347).

27 Leçon qui s'inspire à son tour d'une longue tradition philosophique, tout en la pliant à des conclusions personnelles.

28 S. Cigada, « Charles Baudelaire, anthropologie et poétique », art. cit.

infinie »²⁹ : à la « question » de l'être humain elle ne porte aucune réponse, au contraire, c'est la femme qui devient un « petit enfant »³⁰ attaché à l'homme.

Une fois constaté la vanité du rôle de la femme comme moyen pour sortir du spleen, le héros se tourne vers d'autres voies : comme je le disais auparavant, les v. 25-28 demeurent de compréhension littérale difficile ; il me semble clair que l'homme est déchiré (je dirais « blessé ») par l'obsession de la « Muse verte » et de la « Justice ardente », peut-être aussi de l'« Amour ». Le référent de la locution « appel de vie et chanson d'action » se maintient pourtant indéterminé : s'agit-il de l'Amour, ou bien de la Muse et de la Justice ? D'autres énigmes restent sans solution, comme l'identité de la Muse « verte » (qui serait l'absinthe, la nature ou la poésie, selon les lectures de différents commentateurs), ou l'idéal qui se cache derrière la Justice, qualifiée avec un adjectif, « ardente », qui est habituellement employé pour la charité. Je crois qu'il est impossible de donner une réponse définitive à ces questions. Je noterai pourtant que la formule « chanson d'action » renvoie à la définition de la Poésie dans la *Lettre du voyant*, dans laquelle Rimbaud affirme que « vers et lyres rythment l'Action »³¹ : Sergio Cigada a magistralement identifié l'emprunt aristotélicien de ce passage et son importance pour la vision du monde du poète³² ; l'expression me semble aussi faire écho au « Prologue » des *Poèmes saturniens* de Verlaine. Muse et Justice, et Amour peut-être, représentent pour Rimbaud un *unicum* qui aurait dû permettre d'atteindre l'Idéal³³ ; la centralité de ces vers est soulignée aussi par la

29 A. Rimbaud, « Soleil et chair », in *Œuvres complètes*, A. Guyaux et A. Cervoni (éd.), *op. cit.*, p. 38, v. 28-29.

30 *Id.*, « Soleil et chair », *op. cit.*, p. 38, v. 31.

31 *Id.*, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 343. C'est l'auteur qui souligne.

32 S. Cigada, « Rimbaud de la *Lettre du voyant* au *Bateau ivre* », art. cit.

33 Frédéric Eigeldinger affirme : « On a toujours constaté [...] que Rimbaud a toujours associé l'amour, la nature et la rénovation sociale, mais que cette association thématique varie de sens au fil du temps » (F. Eigeldinger, « Futur lyrique et futur épique dans les « Vers » de Rimbaud », in M. Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, p. 78) : je

reprise de la rime de la quatrième strophe, ce qui fait rimer en fin de comptes « question », « Passion », « action », « obsession », comme si ces quatre termes résumaient le parcours du poème – et du poète.

L'obsession qui déchire le héros est précisée au vers suivant : le jeune homme est « altéré des splendeurs et des calmes » : si l'évocation du « luxe, calme et volupté »³⁴ de l'ailleurs baudelairien est patent, la différence réside dans l'effet que cet idéal a sur l'homme, qui en est « altéré ». Rimbaud a ici recours à un terme polysémique qui renvoie à plusieurs significations : puisque dans le lexique musical 'altérer' signifie 'modifier', 'rendre autre', le chercheur d'idéal semble avoir été transformé en profondeur par l'harmonie entraperçue de l'absolu ; en même temps, il pourrait avoir subi une altération dans le sens de 'détérioration', ce qui me semble rappeler le « *dérèglement de tous les sens* » de la *Lettre du voyant*³⁵ ; enfin, comme le mot peut désigner une personne à la soif inépuisable, le héros aurait une nécessité vitale de retrouver cet ailleurs harmonieux, avec une esquisse du thème de la soif, thème qui reviendra incessamment dans la poésie rimbaldivienne³⁶.

Mais les « deux Sœurs implacables » ont abandonné l'homme ; il a beau regretter la science³⁷, il a beau s'adresser à la nature, sa blessure continue de saigner. La critique s'acharne à découvrir si les

ne considère pas que cette affirmation suffit pour justifier l'interprétation de la Muse verte en tant que Nature, quoique cela puisse demeurer une interprétation possible.

34 Ch. Baudelaire, « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 53-54, v. 14, 28, 42.

35 A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344. C'est l'auteur qui souligne.

36 Ce thème, on le sait, atteindra son sommet dans le poème « Comédie de la soif », écrit en mai 1872.

37 L'emploi de l'adjectif « alme » a donné lieu à un foisonnement de recherches quant aux sources de ce terme rare (on a évoqué Proudhon – qui parle de l'« alme nature » –, Verlaine – dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens* –, Rabelais...) : toutes ces sources sont possibles, mais sans oublier, me semble-t-il, l'expression « alma mater studiorum », c'est-à-dire la désignation courante des universités.

« deux Sœurs implacables » désignent la Muse et la Justice qui précèdent, ou bien la science et la nature qui suivent, ou encore l'alchimie et les études de la strophe suivante. Est-il vraiment important ? Je crois que, d'une part, Rimbaud explicite ici un emprunt baudelairien latent dans le titre, en renvoyant au poème « Les deux bonnes sœurs » des *Fleurs du mal*³⁸ ; d'autre part, tous ces couples représentent des 'sœurs de charité' qui, les unes après les autres, déçoivent le héros ; tous ces couples sont aussi composés d'oppositions de plus en plus évidentes, comme l'étaient la 'Débauche' et la 'Mort' chez Baudelaire : si entre Muse et Justice le contraste peut sembler moins fort, la science et la nature peuvent être presque aussi divergentes que la *noire* alchimie et les *saintes* études ; ils semblent indiquer une recherche qui dépasse l'opposition entre le haut et le bas, le bien et le mal, le Ciel et l'Enfer : on est probablement en présence de termes qui renvoient à la *double postulation*³⁹ de Baudelaire.

Parvenu au but de sa quête, le jeune homme n'a plus « le front cerclé de cuivre » comme dans son image idéale du v. 3, mais il a « le front saignant » (v. 32) à cause de sa plaie encore ouverte : tout en demeurant, comme dans les deux quatrains initiaux, sombre, orgueilleux et « toujours beau » (v. 36), il est devenu « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit »⁴⁰, il est prêt à devenir le grand Savant, statut que Sergio Cigada a démontré être lié pour Rimbaud à la connaissance absolue que donne la poésie⁴¹. Dans ce cadre, il me semble que les « atroces solitudes » du v. 35 ne se lient

38 Selon le « Robert historique », l'expression 'bonnes sœurs' pour désigner des religieuses, et plus précisément des sœurs de charité, était bien attestée dans la seconde moitié du XIX^e siècle : je remercie Mme Françoise Berlan pour avoir porté ce point à mon attention. Il faut aussi souligner que dans le poème de Baudelaire les deux bonnes sœurs sont caractérisées par leur stérilité et leur rapport privilégié avec le poète.

39 Mario Richter a mis en évidence toute l'importance que le dépassement de la dualité acquiert pour Rimbaud : voir M. Richter, *Viaggio nell'ignoto. Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Roma, la Nuova Italia Scientifica, 1993.

40 A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 344.

41 S. Cigada, « Rimbaud de la *Lettre du voyant* au *Bateau ivre* », art. cit.

pas à l'absence d'une femme, comme l'ont dit certains, mais au fait qu'il est *le premier* des voyants, qu'il ouvre la voie.

Il faut pourtant que le héros n'ait pas crainte de s'affaïsser pour parvenir à la limite ultime, au « rêve sans fin »⁴² et aux « Promenades / Immenses » (souligné par l'enjambement qui en allonge *ad libitum* le temps⁴³) : la nuit, qui était présente dans les premières strophes consacrées à l'idéal (« sous la lune », « pleurs de nuit estivales »), qui avait semblé réapparaître chez la Femme, reviendra, finalement plurielle et intimement liée à la Vérité. Malade dans le corps et dans l'âme après les 'énormes souffrances' qu'il a endurées, le Savant qui veut connaître l'absolu doit accepter la « Mort mystérieuse », la véritable 'sœur de charité' qui lui permet de renaître 'autre' dans un au-delà qui n'est plus le paradis chrétien, mais l'inconnu si souvent nommé dans la *Lettre du voyant*⁴⁴.

Néanmoins, ce n'est pas uniquement au niveau stylistique et thématique que se manifeste l'influence de Baudelaire dans ce poème : la structure de la composition, qui propose une tripartition à l'intérieur de laquelle les renvois et les répétitions esquissent une ébauche de circularité, ressent aussi de la leçon des *Fleurs du Mal*. « Les sœurs de charité » s'ouvre en effet par la description de l'idéal et de son antithèse, la réalité ; puis il présente la quête du héros vers l'absolu : à travers la femme d'abord, qui se révèle encore liée à la nature spleenétique, à travers d'autres chemins ensuite, Muse verte et Justice ardente, science et nature, alchimie et étude, dans un *crescendo* de plus en plus tragique ; enfin, on réalise que le seul moyen pour

42 Ch. Baudelaire, « Les Chats », *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 66, v. 11.

43 Sergio Cigada a souligné le rôle des enjambements dans *Le Bateau ivre* (S. Cigada, « Rimbaud de la *Lettre du voyant* au *Bateau ivre* », art. cit.) : il est significatif que deux enjambements sur trois dans « Les sœurs de charité » soient placés dans les passages qui décrivent l'Idéal.

44 Il est intéressant de noter que dans les livres du Moyen Âge qui décrivent et illustrent l'*Ars moriendi*, c'est-à-dire les moyens pour obtenir une « bonne mort », le moment du trépas devient « plutôt qu'une préparation longuement menée, une crispation, un éclairage extrêmement brutal sur le dernier instant, où tout se joue, se gagne ou se perd... » (M. Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 142).

parvenir à l'idéal est la « bonne mort », c'est-à-dire une mort qui serait au « fond de l'Inconnu »⁴⁵ évoqué par Baudelaire. Relisons les conclusions de Sergio Cigada quant à la « dynamique existentielle de l'homme, l'anthropologie de Baudelaire » :

Prise de conscience de la nature/Mal ; tentative de s'en évader vers l'Idéal en renversant les données par la création d'une anti-nature – échec de l'expérience, répétition de celle-ci à des degrés de tension et d'anormalité supérieures – névrose, terreur, folie et mort. [...] C'est le schéma formel des *Fleurs du Mal* : *Spleen et Idéal* (situation existentielle de l'homme), *Le Vin* (évasion dans l'artificiel), *Fleurs du Mal* (radicalisation de la poussée centrifuge, et perversion accentuée de celle-ci), *Révolte*, *La Mort*. [...] La Mort, débouché de l'existence humaine et Mer des Ténèbres, est [...] la tragique espérance anthropologique d'évasion hors de la réalité spleenétique dans le cosmos de l'harmonie – et le dernier mot des *Fleurs du mal*.⁴⁶

Rimbaud, pour lequel Baudelaire était le plus grand des poètes après les Grecs, a compris la structure des *Fleurs* (qui est aussi en bonne partie la structure du « Voyage ») et se l'est appropriée au point de la reproduire dans « Les sœurs de charité », en ponctuant aussi son texte de renvois au maître et à d'autres poètes, Verlaine en particulier⁴⁷. Mais Rimbaud a apporté ses propres intuitions et ses propres idéaux, il a introduit son étincelle de génie et des thèmes qui reviendront dans toute son œuvre : la charité, la Perse et le Génie, le lien entre Amour, Nature et Renouveau social, la « chanson d'action », la science, la soif, les Promenades, mais aussi un rapport ambigu au catholicisme dans le choix du titre. Le poète a donné une accélération fulgurante au parcours du héros, notamment dans les quatre dernières strophes ; enfin, aux v. 7-8 et 37-38, il nous offre des anticipations brèves mais éblouissantes de son « hermétisme visionnaire »⁴⁸ pour décrire l'absolu.

45 Ch. Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 134, v. 144.

46 S. Cigada, « Charles Baudelaire, anthropologie et poétique », art. cit., p. 41-42.

47 On sait que Verlaine aussi jouit d'une grande admiration dans la *Lettre du voyant*.

48 Voir S. Cigada, « Rimbaud de la *Lettre du voyant* au *Bateau ivre* », art. cit.

« Les sœurs de charité » n'est donc pas un texte misogyne ou romantique, au contraire : il est une réécriture de la *Weltanschauung* baudelairienne, parfaitement assimilée et réélaborée, hommage au maître et point de départ pour son dépassement.

Università degli Studi di Milano

Bibliographie sommaire

- Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- Sergio Cigada, *Études sur le Symbolisme*, Giuseppe Bernardelli et Marisa Verna (éd.), Milano, Educatt, 2011.
- Bruno Claisse, « « Les Sœurs de charité » et la première partie de « Dévotion » », *Parade Sauvage*, n° 5, juillet 1988, p. 93-105.
- Marc Eigeldinger (éd.), *Études sur les Poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979.
- Claude Langlois, « Le catholicisme au féminin / Women and Catholicism », *Archives des Sciences sociales des Religions*, vol. 57, n° 1, janvier-mars 1984, p. 29-53.
- Paul Martin, « « Les Sœurs de charité », origine d'un poncif », *Parade Sauvage*, n° 9, février 1994, p. 4-6.
- Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Garnier, 2010.
- Mario Richter, *Viaggio nell'ignoto. Rimbaud e la ricerca del nuovo*, Roma, la Nuova Italia Scientifica, 1993.
- Marcel Ruff, *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968.
- Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

Rimbaud et le point multiple

J'utilise cette formule : « le point multiple » pour désigner tous les cas où Rimbaud, dans un poème, en prose ou en vers, dans un texte narratif, sur une page manuscrite, multiplie le point, c'est-à-dire en met au moins deux, et souvent plus, jusqu'à couvrir une fin de ligne ou toute une ligne. Il convient de distinguer bien sûr les points de suspension, qui sont à proprement parler un signe de ponctuation, qui prolongent la phrase et lui appartiennent avec l'air de s'en éloigner ; et la ligne de points, qui signale traditionnellement une omission dans un texte, en vers surtout mais aussi en prose.

Rimbaud utilise ces deux conventions, qui sont des formes apprises ; il les a pratiquées dans le cadre scolaire, il les a trouvées dans les livres qu'il a lus. Mais il dit aussi dans la lettre « du voyant » que le poète est celui qui crée des formes nouvelles. Et il crée volontiers des formes nouvelles à partir de formes apprises. Comme il fait bouger le vers, la strophe, la phrase, le sonnet ou le poème en prose, il fait bouger les points de suspension et les lignes de points. Il faut cependant mesurer son originalité au fait, en l'occurrence, qu'il s'agit de formes convenues mais déjà flottantes : d'autres que lui ont eu l'occasion de les faire bouger.

Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse distingue trois signes : le point de suspension ; la ligne de points ou de pointillés, dite aussi ligne pointillée ; et un troisième signe, les points conducteurs ou points de conduite, familiers des tables des matières et qui servent à faire correspondre des signes situés aux deux bouts d'une ligne, pour renvoyer par exemple un titre de chapitre à une page. On pourrait penser que Rimbaud n'est pas concerné par cette troisième forme conventionnelle du point multiple. Il s'en rapproche peut-être dans quelques cas.

Dans *Un cœur sous une soutane*, dont le texte a la forme d'un journal, comportant des dates, les points de suspension, placés avant ou après une date, paraissent relier ce qui précède et ce qui suit la date, sur une ou deux lignes. Les suites de points y ont une fonction dont le sens n'est pas clair mais qui participe de l'esprit du texte, de l'ironie, de la parodie, et qui contribue à la conception du texte par la mise en page :

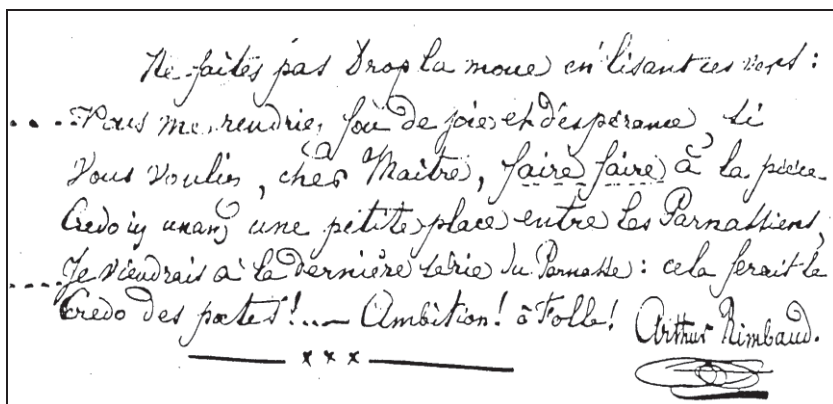
Des choses dans ma tête, Oh! Des choses!...
 4 mai Cenez hier, je
 n'y tenais plus : j'ai étendu comme
 l'ange Gabriel les ailes de mon cœur,
 le souffle de l'esprit saint a parcouru
 mon être ! J'ai pris ma lyre, et j'ai fredonné :

Les basques de mon habit noir volaient derrière
 moi, dans le vent, comme des oiseaux timides!..

 30 juin . Je dormais, je laisse à la muse
 divine le soin de bercer ma douleur; martyrs
 d'amour à dix huit ans, et, dans mon affliction,

Un cœur sous une soutane, extraits

Plus atypique encore, la lettre à Banville du 24 mai 1870, où quatre points apparaissent dans la marge, à deux reprises, suivant une disposition qu'il est délicat d'adapter à la version imprimée du texte, les règles de la mise en page dans un livre excluant souvent la présence de tels signes dans la marge. Les quatre points, en l'occurrence, coïncident avec les deux moments où Rimbaud évoque les poèmes qu'il adresse à Banville. Dans le premier cas, ils sont précédés de deux points (« en lisant ces vers : »). Banville est ainsi invité à se reporter aux poèmes joints à la lettre (« *Par les beaux soirs d'été* », *Ophélie* et *Credo in unam*...). Dans le second cas, le signe est plus allusif. Il semble figurer la « petite place entre les Parnassiens » que le jeune poète demande à Banville de lui réserver :



Lettre à Théodore de Banville, 24 mai 1870

On retrouve ce signe, quatre points placés dans la marge, dans *Un cœur sous une soutane*, ce qui laisse penser aussi que Rimbaud a ajouté, dans la lettre à Banville, comme dans *Un cœur sous une soutane*, des points de suspension qu'il avait oubliés en cours de rédaction ou de transcription ou qu'il a décidé d'ajouter en se relisant :

Un cœur sous une soutane.

— L'infamie d'un Séminariste —

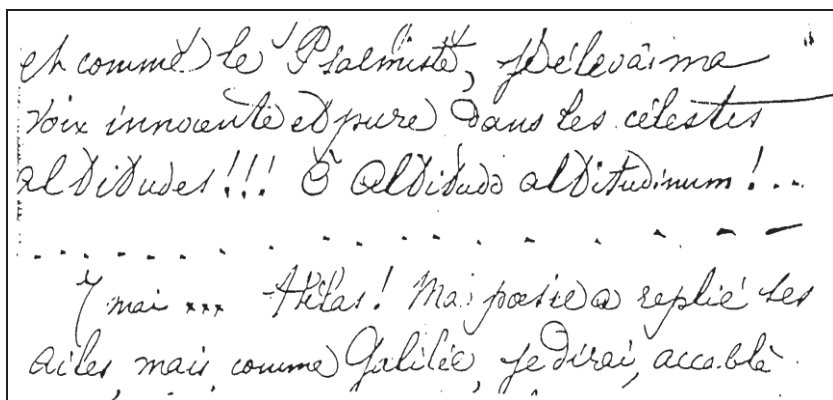
O Chimothna Labineth ! Aujourd'hui
que j'ai revêtu la robe sacrée, je suis ravi de
cette mission, qui me rendant refroidi et
dormant sous la soutane, qui t'en patte,
j'ai battu mon cœur de jeune homme sous
ma capote de séminariste ! - - -

1^{er} Mai 18^{me}.

Voici le printemps. Le plant de rigueur
L'abbé xxx Courcoune dans son pot de terre.
L'arbre de la cour a de petites pousses tendres
comme des gouttes vertes sur les branches ;
L'autre, pour en barbaud de l'étude, j'ai
vu à la fenêtre du second quelque chose comme
le champignon nasal du sup. Les bouliers
de bois sentent un peu ; et j'ai remarqué
que les élèves sortent fort souvent pour
dans la cour ; eux qui vivaient comme des
taupes, rentrées, enfoncées dans leur ventre
tendant leur face rouge vers le pôle, avec
une haleine épaissie et chaude comme celle
des vaches ! Ils restent fort longtemps
à l'air, maintenant, et, quand ils
redonnent, ricaneux, et referment l'isthme

Il faut préciser ici que nos trois points de suspension étaient plutôt quatre à l'époque de Rimbaud. Le *Dictionnaire raisonné des difficultés de la langue française* de Jean-Charles Delaveaux, revu en 1847 par Charles Marty-Laveaux, mentionne « quatre points »¹. La norme elle-même, vingt ans plus tard est peut-être en train de bouger.

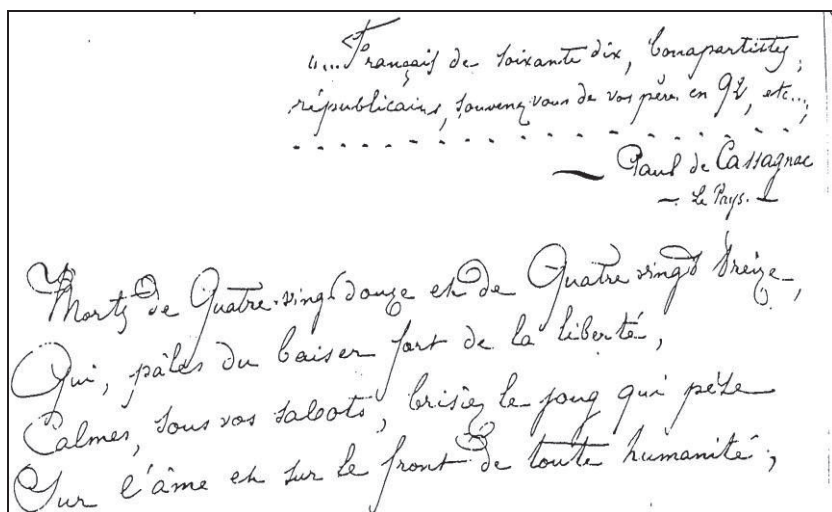
Sur une autre page d'*Un cœur sous une soutane*, une ligne de points parmi d'autres traduit l'un de ces moments où le texte s'absente. C'est une ligne de silence, ironique, après l'exclamation en latin : « Ô altitudo altitudinum !... » Elle figure l'extase muette, qui suit la prière. Pour mieux descendre des « altitudes » où s'élève la poésie, il faut laisser passer *le temps* :



Rimbaud utilise couramment, par ailleurs, la ligne de points selon le sens convenu, celui d'une omission. C'est l'usage de l'époque, un usage qui de nos jours se pratique encore par archaïsme typographique, notre usage actuel étant plutôt de placer trois points entre crochets, même dans le cas d'une omission dans un poème en vers. Dans « *Morts de quatre-vingt-douze et de quatre-vingt-treize* », un sonnet satirique, le jeune poète cite approximativement, de mémoire, un article publié dans *Le Pays*, où Paul de Cassagnac,

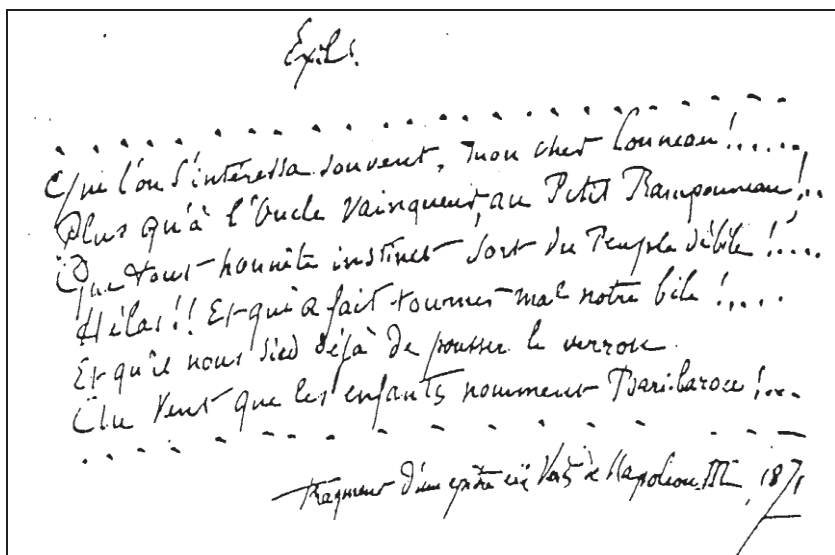
1 *Dictionnaire raisonné des difficultés de la langue française*, Hachette, 1847, p. 560.

monarchiste légitimiste, appelait à la réconciliation avec les bonapartistes et les républicains, – à l'union nationale en quelque sorte. Rimbaud place cette citation en épigraphe, ouvrant des guillemets qu'il oublie de refermer. L'apostrophe de Cassagnac aux « Français de soixante-dix » est précédée de trois points et suivie d'un « etc. » lui-même suivi de trois points et d'une ligne de points. Le satiriste cède la parole à l'adversaire, mais il laisse cette parole planer dans le vide. La ligne de points figure l'inconsistance d'un discours, sa banalité : la parole est interrompue parce que l'argument tourne à vide :



« Morts de Quatre-vingt-douze... », épigraphe et premier quatrain

Rimbaud a recours à nouveau à ces pointillés parodiques dans *Exil*, un poème de l'*Album zutique*, censé citer « une épître en vers de Napoléon III » ; on y voit avec quelle complaisance il multiplie les occurrences du point multiple, avant et après la citation supposée et à la fin de cinq des six vers de ce « fragment ». L'effet est le même que pour l'épigraphe de Paul de Cassagnac : laisser la parole de l'autre planer dans le vide :



Exil, dans l'Album zutique

Il existe une troisième occurrence antibonapartiste de la ligne de pointillés utilisée comme un instrument de la parodie. C'est dans l'Album zutique encore, dans un patchwork de citations dont David Ducoffre a montré qu'elles venaient de différents recueils de Louis Belmontet, polygraphe au service du Premier puis du Second Empire². On y observe la compétence du metteur en page, qui dispose des lignes de points au-dessus des citations et les « justifie », à gauche et à droite, par rapport au texte cité, signifiant que les vers qui manquent précèdent les vers cités. Solidaires des filets tracés entre les citations ou dans les espaces blancs à gauche ou à droite des citations, les lignes de pointillés contribuent à disposer les fragments dans une ordonnance à la fois rigoureuse et fantaisiste :

2 David Ducoffre, « Belmontet, cible zutique », *Histoires littéraires*, janvier-mars 2010, p. 59-78.

Hypotypose saturniennes, ex Belmontet.

—
Ciel est donc le mystère impénétrable et sombre ?
Pourquoi, sans projeter leur voile blanche, sombre
Ce jeune esquisse royal gré ?

Renversons la douleur de nos larmatoires. —

.....
— L'amour veut vivre aux dépens de sa santé,
L'amitié vit aux dépens de son frère.

.....
Le sceptre, qu'à peine on révoque,
N'est que la croix d'un grand calvaire
Sur le volcan des nations !

.....
Ch ! L'homme miséchant sur le mâle moustaïka. Belmontet,
archétype Parassien
222.

Rimbaud, dans ses premiers poèmes, utilise la ligne de points pour signifier l'omission dans son propre texte. On peut le déduire par hypothèse de la mise en page des *Étrennes des orphelins* tel que le poème est imprimé dans *La Revue pour tous*, le 2 janvier 1870. La rédaction de la revue avait demandé des coupures dans un message adressé à « M. Rim..., à Charleville » et imprimé dans la livraison du 26 décembre 1869 : « La pièce de vers que vous nous adressez n'est pas sans mérite et nous nous déciderions sans doute à l'imprimer, si

par d'habiles coupures, elle était réduite d'un tiers ». Rimbaud obtempère et fait apparaître ces coupures par des lignes de points :

IV

Ah ! c'était si charmant, ces mots dits tant de fois !
 – Mais comme il est changé, le logis d'autrefois :
 Un grand feu pétillait, clair, dans la cheminée,
⁹⁸ Toute la vieille chambre était illuminée ;
 Et les reflets vermeils, sortis du grand foyer,
 Sur les meubles vernis aimaient à tourner...
 – L'armoire était sans clefs !... sans clefs, la grande armoire !
 On regardait souvent sa porte brune et noire...
⁹⁹ Sans clefs !... c'était étrange !... on rêvait bien des fois
 Aux mystères dormant entre ses flancs de bois,
 Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
 Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure...
 – La chambre des parents est bien vide, aujourd'hui :
¹⁰⁰ Aucun reflet vermeil sous la porte n'a lui ;
 Il n'est point de parents, de foyer, de clefs prises :
 Partant, point de baisers, point de douces surprises !
 Oh ! que le jour de l'an sera triste pour eux !
 – Et, tout pensifs, tandis que de leurs grands yeux bleus
¹⁰¹ Silencieusement tombe une larme amère,
 Ils murmurent : « Quand donc reviendra notre mère ? »

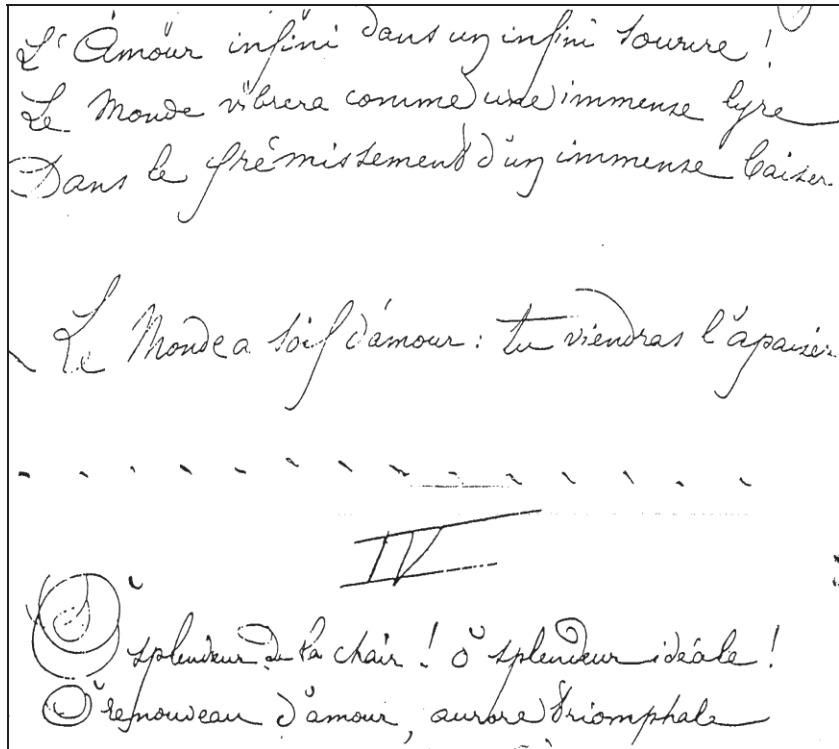
V

Maintenant, les petits sommeillent tristement :
 Vous diriez, à les voir, qu'ils pleurent en dormant,
 Tant leurs yeux sont gonflés et leur souffle pénible !
¹⁰² Les tout petits enfants ont le cœur si sensible !
 – Mais l'ange des berceaux vient essuyer leurs yeux,
 Et dans ce lourd sommeil met un rêve joyeux,
 Un rêve si joyeux, que leur lèvres mi-closes,
 Souriantes, semblait murmurer quelque chose...
¹⁰³ – Ils rêvent que, penchés sur leur petit bras rond,
 Doux geste du réveil, ils avancent le front,
 Et leur vague regard tout autour d'eux se pose...
 Ils se croient endormis dans un paradis rose...
 Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu...
¹⁰⁴ Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu ;
 La nature s'éveille et de rayons s'enivre...
 La terre, demi-nue, heureuse de revivre,
 A des frissons de joie aux baisers du soleil...
 Et dans le vieux logis tout est tiède et vermeil :
 La nature s'éveille et de rayons s'enivre...
 La terre, demi-nue, heureuse de revivre,
 A des frissons de joie aux baisers du soleil...
 Et dans le vieux logis tout est tiède et vermeil :
¹⁰⁵ Les sombres vêtements ne jonchent plus la terre,
 La bise sous le seuil a fini par se taire...
 On dirait qu'une fée a passé dans cela !...
 – Les enfants, tout joyeux, ont jeté deux cris... Là,
 Près du lit maternel, sous un beau rayon rose,
¹⁰⁶ Là, sur le grand tapis, resplendit quelque chose...
 Ce sont des médaillons argentés, noirs et blancs,
 De la nacre et du jais aux reflets scintillants ;
 Des petits cadres noirs, des couronnes de verre,
 Ayant trois mots gravés en or : « À NOTRE MÈRE » !

ARTHUR RIMBAUD.

« La Revue pour tous », 2 janvier 1870.

De même, lorsqu'en octobre 1870, à Douai, Rimbaud transcrit sous le titre *Soleil et chair* un poème qu'il avait envoyé à Banville sous le titre *Credo in unam* en mai, il saute tout un passage et figure cette omission par une ligne de pointillés :



Mais s'agit-il toujours, dans les autres cas de lignes de points, de véritables omissions ? Ne pourrait-il s'agir d'omissions fictives suggérant que le poète livre un texte qui pourrait être plus long ? Nous n'avons pas d'autographe des *Premières Communions*, mais trois copies de Verlaine. Le poème est divisé en parties, plus ou moins longues, numérotées en chiffres romains. Or dans l'une des copies, les parties VI et VII, composées respectivement de deux et d'un quatrains, se terminent par des lignes de points, comme pour signifier

que ces deux parties, qui sont courtes, disposent de strophes en réserve qui les conformeraient à la longueur des autres parties :

VI

Elle passa sa nuit sainte Dans les latrines.
Vers la chandelle, aux trous du toit coulait l'air blanc,
Et quelque vigne folle aux nœuds pourpres,
En face d'une cour voisine s'écrulant.

La lucarne faisait un cœur de leur rive
Dans la cour où les cieux bas plaquaient des vermes
Les vitres ; les parés prenant l'eau de l'égout
Souffraient l'ombre des murs bondés de noirs sours.

.

VII

Qui dira ces langueurs et ces pitres énormes,
Et ce qu'il lui viendra de haine, ô sales fous,
Avec le travail dur de forme encor les muscles
Quand la lèpre enfin mangera ce corps d'oux ?

.

Les Premières Communions, copie de Verlaine

De même, dans *Le Forgeron*, autre poème long, les lignes de points semblent indiquer que l'inspiration ne se limite pas à ce que le poète

donne à lire. À plusieurs moments, l'espace du poème s'ouvre à une ligne de points, placés à la fin d'une tirade par exemple. La distance interlinéaire fait clairement apparaître que la ligne de points appartient à ce qui précède, et non à ce qui suit :

- Nos deux représentants qui nous grondent crasseux!-
 Pour ne rien redouter, rien, que les Caïonnettes...,
 C'est très bien. Foin de leur Salpatrière à sonnettes!
 Nous en avons assez, là, de ces cerveaux plats
 Et de ces vendres dieux. Ah! ce sont là les plats
 Que tu nous sers, bourgeois, quand nous sommes fiers,
 Quand nous brisons déjà les sceptres et les crosses!...

.....

Il le prend par le bras, arrache le velours
 Des rideaux, et lui montre en bas les larges cours
 Où fourmille, où fourmille, où se lève la foule,
 La foule épouvantable avec des bruits de houle,

Le Forgeron

À une autre occasion, dans le même poème, Rimbaud intercale non pas une ligne mais deux lignes de points, comme pour figurer un distique fantôme qui concentrerait en lui les réserves d'alexandrins dont le poète sous-entend l'existence. Mais de part et d'autre de ces deux lignes de points apparaissent deux vers qui riment l'un avec l'autre, *doux* rimant avec *fous*. Que serait donc ce distique absent, placé entre deux vers qui riment, dans un poème à rimes plates ? Que signifient ces deux lignes de points ? Rimbaud, en l'occurrence, fait parler son héros, le forgeron, dont le discours reprend, avec réouverture des guillemets, aussitôt après :

Dans Paris ! Le pauvre venait devant nos vestes sales.
 Enfin ! Nous nous sentions Hommes ! Nous étions pâles
 Fiers, nous étions seuls de terribles espoirs :
 Et quand nous fûmes là, devant les boujons noirs,
 Agitant nos clairons et nos feuilles de chêne,
 Les piques à la main ; nous n'eûmes pas de haine,
 Nous nous sentions si forts, nous voulions être doux !

 « Et depuis ce jour là, nous sommes comme fous !
 Le bas des ouvriers a monté dans la rue,
 Et ces maudits s'en vont, foule toujours accrue
 De sombres revenants, aux portes des richards.
 Moi, je cours avec eux assommer les moucharafs :
 Et je vais dans Paris, noir, marteau sur l'épaule,

Jacques Damourette fait une observation qui pourrait s'adapter au cas de Rimbaud : « Parfois, ces groupes de points ne représentent pas des passages ayant réellement existé, mais c'est l'auteur lui-même qui présente une de ses œuvres, à dessein non complète, à l'état de fragment »³.

La ligne de points disparaît dans la dernière production en vers de Rimbaud, celle que l'on date du printemps et de l'été de 1872 et qui comprend surtout des poèmes courts. Mais elle n'est pas définitivement oubliée : on la retrouve dans un poème en prose des *Illuminations*, *Veillées III*, où elle figure le silence, le repos, l'intermède, le vide, l'absence, entre deux séquences de la « veillée », comme si les yeux se fermaient quelques instants. Le sens de cette

3 *Traité moderne de ponctuation*, Larousse, 1939, p. 105.

ligne de points, tout à la fin de l'œuvre de Rimbaud, n'est pas si éloigné du sens qu'il lui donnait, pour suggérer ironiquement l'extase, dans *Un cœur sous une soutane*.

III
~~Veillée~~

Les Lampes et les tapis de la veillée font le fruit
des vagues, la nuit, le long de la coque et autour
~~de la porte d'entrée~~
La mer de la veillée, telle que les vagues d'Anselme.
Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des tablés de
dentelle, trinite d'émeraude, où se peignent les
fourneaux de la veillée.
.....
de plaque du foyer noir, de réels soleils, de
grèves : ah ! puits des magies ; seule sur d'aurora,
cette fois.

Rimbaud aime placer les points de suspension et les lignes de points en contiguïté et en continuité, comme s'ils ne se distinguaient plus. Ainsi dans *Un cœur sous une soutane*, où les deux formes semblent contaminées l'une par l'autre. Ainsi dans *Les Remembrances du vieillard idiot*, dans l'*Album zutique*, – donc toujours dans un cadre parodique. Les *Remembrances*, comme les autres pastiches de Coppée, portent la double signature, mais le nom de l'auteur pastiché est inscrit en toutes lettres au bas du poème, en un « corps » normalisé par rapport au texte, alors que les initiales qui suivent, celles du véritable auteur, apparaissent dans un format démesuré, et l'on a observé, en effet, que dans cette imitation d'un autre type, l'imitateur se révélait autant qu'il décryptait son modèle. Que penser, dans ce contexte de communion perverse, des lignes de points et des points de suspension qui prolifèrent à la fin du poème ? À l'entrée « Point de

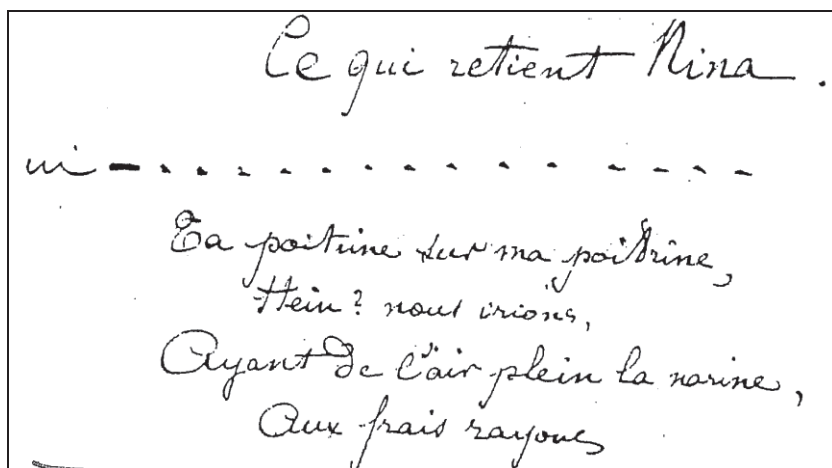
suspension », le *Grand Robert* cite Bachelard disant que les points de suspension « tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement » : ils « psychanalysent » le texte. Ainsi les « jeunes crimes » du « vieillard idiot » ne sont-ils pas explicites. Plus loin, à la question « Quoi savoir ? », c'est une ligne de points qui répond. Et le dernier vers s'étire en une longue suspension depuis le « Ô cette enfance ! » exclamatif et nostalgique – cette nostalgie de l'enfance que Rimbaud a plusieurs fois sollicitée dans son œuvre –, jusqu'à la pointe :

De charpie, et la Bible, et les lieux, et la courne,
La Sainte-Vierge et le crucifix...
Oh! personne
Ne fut si fréquemment troublé, comme à l'heure!
Et maintenant, que le pardon me soit donné:
Puisque les sens infects m'ont mis de leurs victimes,
Je me confesse de l'aveu des jeunes crimes!...
Puis! – qu'il me soit permis de parler au Seigneur!
Pourquoi la puberté tardive et le malheur
Du gland tenace et trop consulté? Pourquoi les ombres
Si fêlées au bas du ventre? et ces terreurs sans nom
Comblant toujours la joie ainsi qu'un gravier noir!
- Moi j'ai toujours été stupéfait. Quoi savoir?
Pardonné?...
Prenez la chancelière bleue,
Mon père.
O cette enfance! - - - - -
- et tirez nous la queue!

François Coppée.
A.R.

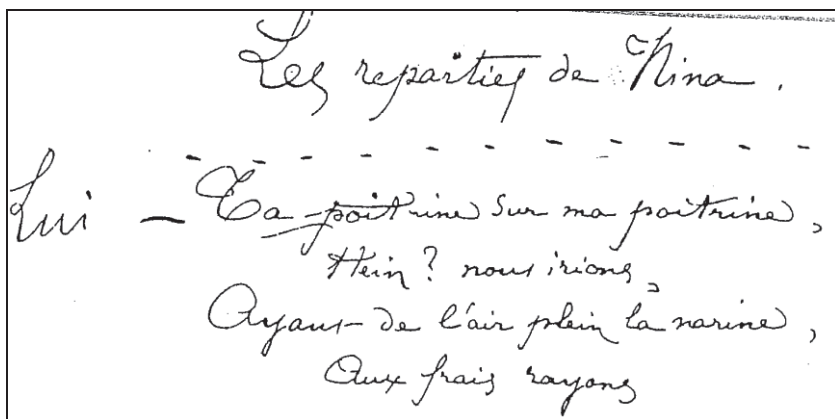
Les Remembrances du vieillard idiot, dans l'Album zutique

Un dernier cas de ligne de points mérite d'être signalé, tout au début d'un autre poème ironique, alternativement intitulé *Ce qui retient Nina* et *Les Reparties de Nina*. Nina ne dit rien ou presque rien. C'est *Lui* qui parle, tenant en vain son discours séducteur. Dans la version du poème envoyée à Georges Izambard le 25 août 1870, sous le titre *Ce qui retient Nina*, la ligne de points se plaçait juste après le mot *Lui*, comme si *Lui* avait commencé par se taire ou avait déjà prononcé de vaines paroles, antérieurement à celles que rapporte le poème :



Ce qui retient Nina, version envoyée à Georges Izambard le 25 août 1870

Reprenant son poème à Douai en octobre parmi une série d'autres poèmes qu'il confie à Paul Demeny, Rimbaud ne place plus la ligne de points au niveau du mot désignant le locuteur, *Lui*, mais au-dessus, comme pour signifier un silence antérieur. Et ce silence pourrait bien être celui de Nina, faisant apparaître dès le début le sens paradoxal du mot « reparties », comme il pourrait symboliser, ne venant ni d'*Elle* ni de *Lui*, l'éternel malentendu du dialogue amoureux, à moins que la ligne de points ne figure encore, ici comme ailleurs, d'autres strophes ou d'autres vers, absents :



Les Reparties de Nina, version confiée à Paul Demeny en octobre 1870

Le point de suspension est un signe de fin de phrase, donc le cas échéant de fin de vers plutôt que de milieu de vers. Sur les trente-deux vers de *Roman*, neuf se terminent par des points de suspension. La fin du vers ou de la strophe devient donc le lieu privilégié du sous-entendu, et le sousentendu est le sens codé du point de suspension. Rimbaud en use abondamment dans ses premiers poèmes. Ainsi dans *À la Musique*, lorsque les pioupious

Caressent les bébés pour cajoler les bonnes.....

ou lorsque le poète construit son fantasme en suivant

Le dos divin après les rondeurs des épaules...

ou à la pointe du poème, quand les murmures des jeunes filles éveillent le désir :

– Et je sens les baisers qui me viennent aux lèvres...

Dans l'une des deux versions, le poète en oublie le *s* à lèvres, malgré la rime, mais il n'oublie pas les points de suspension :

Je ne dis pas un mot je regarde toujours
 La chair de leurs cous blancs brochés de mèches folles.
 Je suis, sous le corsage et les frêles atours,
 Le dos divin après les rondeurs Des épaules.

Je cherche la bottine... et je vais jusqu'aux bas ;
 Je reconstruis les corps, brulé de belles fissures ;
 - Elles me trouvent drôles et se parlent tout bas .
 - Et je sens les baisers qui me viennent aux lèvres ...
Arthur Rimbaud

À la Musique, strophes finales

Ainsi encore dans *Première Soirée*, quand les « deux mots » à « dire » se prolongent en un silence suggestif, ou lorsque le *n* de *bien* s'étire à l'instar du *n* de *sein* – il existe chez Rimbaud un graphisme de la rime –, comme pour éloigner l'évidence charnelle et pour ironiser sur elle :

« Monsieur, j'ai deux mots à te dire... »
 ~ Je lui jetai la rasette au sein
 Sans un baiser, qui la fit rire –
 D'un bon rire qui voulait bien
 ~ Elle était sans deshabille
 Et de grands arbres indiscrets
 Aux vitres jetaient leur feuille
 Malinement, tout près, tout près.

Même sous-entendu érotique dans *Rêvé pour l'hiver*, où les points semblent marquer les pas de la petite bête « qui voyage beaucoup ». *Rêvé pour l'hiver* est un sonnet, « forme fixe » où ce type de ponctuation se manifeste moins volontiers, mais le sonnet, en l'occurrence, alterne des vers de douze syllabes et des vers de six et les points de suspension apparaissent en particulier dans deux vers courts, qui sont aussi deux vers qui riment l'un avec l'autre, « Te courra par le cou... » et « Qui voyage beaucoup... », comme si le silence rimait encore, après la dernière syllabe :

Rêvé Pour l'hiver.

L'hiver, nous sommes dans un petit orage rose
Avec des coustings bleus.

Nous serons bien. Un nid de baisers sans repos
Dans chaque coin malheureux.

On fermera l'œil, pour ne point voir, par la glace,
Grimer les ombres des soirs,
Ces nous, d'ombres hargneuses, paysannes
De d'ombres noires et de temps noirs.

Puis tu te sentiras la peau égratignée ...
Un petit baster, comme une folle araignée,
Ce courra par le cou ...

Et tu me diras : « Cherche ! » en inclinant la tête,
- Et nous prendrons du temps à brouter cette bête
- Qui voyage beaucoup ...

L'effet se reproduit dans un autre sonnet d'octobre 1870, *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück*, où, à nouveau, la dernière rime se prolonge en points de suspension :

L'Éclatante victoire de Sarrebrück, -
remportée aux cris de vive l'Empereur ! { Gravures belge
brillamment coloriée, se vend à Charles ; 35 centimes.

En milieu, l'Empereur, dans une apothéose
Polée et jaune, s'en va, raide, sur son dada
To Lamboyant ; Très heureux, car il voit tout en rose,
Toirac comme eux et doux comme un papa ;

En bas, les bons Picoupioux qui faisaient la sieste
Près des tambours dorés et des rouges canons,
Ce levand gendiments. Pitou remet la veste,
Et, tourné vers le Chef, s'élourdait de grands noms !

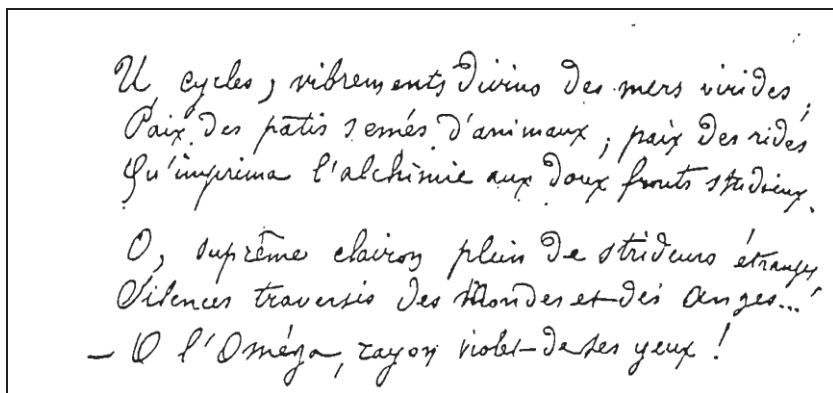
À droite, Dumaned, appuyé sur la croste
De son chassepôt, tend frémir sa nuque en brosse,
Et : « Vive l'Empereur !! » - Ton voisin reste coi ...

Un schako surgit, comme un soleil noir ... En centre,
Boquillon rouge et bleu, très naïf, sur son ventre
Se dresse, et, -présentant les derrières - « De quoi ? ... »

octobre 70

Arthur Rimbaud

Le premier Rimbaud a usé et peut-être abusé du point de suspension. La ponctuation sobre à laquelle il se rallie en 1872 témoigne d'une réaction aux facilités du sous-entendu. Il est intéressant d'observer à cet égard, dans les deux versions manuscrites du sonnet des *Voyelles*, la ponctuation de l'avant-dernier vers : sur l'autographe, il se termine par un deux-points, d'où se dégage l'exclamation finale ; il s'achève par trois points de suspension sur la copie de Verlaine, qui laisse planer les « Mondes » et les « Anges », comme si les « silences » du début devaient se prolonger jusqu'à la fin du vers :



Les Voyelles, copie de Verlaine

Les points de suspension ne disparaissent pas complètement de la production de 1872. La suspension de fin de vers, et même de fin de strophe, existe toujours, comme dans « *Entends comme brame* », coïncidant avec ce qui n'est peut-être pas, dans le cadre prosodique proprement dit, une rime, mais la reprise d'un même son à la fin de deux strophes consécutives (« *autrefois* », à la fin de la deuxième strophe, et « *sournois* », à la fin de la troisième). Comme dans les deux sonnets d'octobre 1870, *Rêvé pour l'hiver* et *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück*, les points de suspension s'intègrent à la récurrence du son final :

Entends comme brames
près des acacias
en avril la rame
viride du pois !

Dans la vapeur nette,
vers Phébé ^{tu vois}
s'agiter la tête
de sainte d'autrefois...

Loins des claires meules
des ~~bons~~ caps, des ^{bons} bords
ces chers Anciens veulent
ce philtre tournois...

On ni ferial
ni as braker! n'est
la brume ga' exhale
ce nocturne effet.

Neanmoins ils restent,
- Sicile, Allemagne,
dans ce brouillard triste
et blémi, justement!

Le Rimbaud de 1872, converti à de nouvelles formes de l'allusion, investit les points de suspension d'un autre sens. Il en raréfie l'usage pour mieux le contrôler. Ainsi, il ne les oublie pas, d'une version à l'autre de *Comédie de la soif*, à la fin du distique évoquant l'ivresse et ses perspectives :

Viens les Vins vont aux plages;
Et les flots! pour millions!
Vois les Bitters sauvages
Rouler du haut des monts.
Gagnons, pelvins sages
L'Absinthe aux vertes pilées....

Enfer de la soif

Viens, les Vins vont aux plages,
 Et les flots par millions !
 Vois le Bitter Sauvage
 Rouler du haut des monts !
 Gagnons, pèlerins sages
 L'absinthe aux verts piliers...

Comédie de la soif

Viens ! les Vins vont aux plages,
 Et les flots, par millions !
 Vois le bitter Sauvage
 Rouler du haut des monts ;
 Gagnons, pèlerins sages,
 L'absinthe aux verts piliers...

Comédie de la soif

Les points de suspension ne sont plus alors l'expression clichée d'un sous-entendu, mais un prolongement du discours métaphorique. Ils relèvent moins du sens que de la poétique. On les retrouve dans ce rôle dans « Est-elle almée ?... », où ils accordent l'interrogation rêveuse au silence qui lui répond. La question attend en eux la réponse qui ne peut venir, eux-mêmes se prolongeant en une autre question, qui s'achève elle-même au vers suivant par d'autres points de suspension : l'homme regarde les lumières qui bougent, dans le ciel, à

la fin de la nuit, et n'obtient d'autre réponse que celle de « la splendide étendue » qui l'éblouit :

Est-elle aimée ?... aux premières heures bleues
 Se détruira-t-elle comme les fleurs feues...
 Devant la splendide étendue où l'on sent
 Souffler la ville énormément florissante !
 C'est trop beau ! c'est trop beau ! mais c'est nécessaire
 — Pour la Pêcheuse et la chanson du corsaire,
 Et aussi puisque les derniers masques errent
 Encore aux fêtes de nuit sur la mer pure !
 Juillet 1872
 J. D.

Les points de suspension exprimaient naguère l'allusion significative, ils traduisent désormais le moment poétique au-delà des mots. Il en est de même dans les *Illuminations*, solidaires à cet égard de l'inspiration de 1872. Dans *Vingt ans* (*Jeunesse III*), ils ont cette « valeur pausale » que leur reconnaît Jacques Damourette⁴ :

Vingt ans.
 Les six instructives exilles... L'ingénuité physique d'aujourd'hui
 rassise... — Adagio — Ah ! l'égoïsme infini de l'adolescence,
 L'optimisme stupide : que le monde était plein de fleur et de fête !
 Les aïeux et les femmes mourant... — Un chœur, pour calmer l'insouciance
 et l'absence ! Un chœur de verbes, de mélodies nocturnes... En effet
 les nerfs vont vite chasser.

4 Ibid., p. 96.

Dans *Barbare*, à la fin du texte, ils expriment à la fois le recommencement – le retour de l'image du « pavillon » – et l'apaisement qui relie la parole au silence :

Barbare

Bien après les jours et les saisons, et les êtres
 et les pays,
 Le pavillon en viande saignante sur la soie des
 mers et des fleurs artistiques, (elles n'existent pas.)
 Remin des vieilles parures d'héraklisme – qui nous
 attaquent encore le cœur et la tête – loins des
 anciens arseaux –
 Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie
 des mers et des fleurs artistiques; (elles n'existent pas)
 Douceurs!
 Les ~~forains~~^{forains} pleuraient aux rafales de givre,
 – Douceurs! – Les feux à la pluie du vent de diamants,
 jetés par le cœur terrestre éternellement carbonisé
 pour nous. – O monde! –
 (Loins des vieilles retraites et des vieilles flammes,
 qui se sentent, qui se sentent)
 Les ~~forains~~^{forains} et les écuries. La musique, virevoltant
 des gougères et choc des glayons aux antres.
 O Douceurs, o monde, o musique! Et là, les
 formes, les sucurs, les chevelures et les yeux flottant.
 Et les larmes blanches, boni blantes, – Douceurs! –
 et la voix féminine aruissée au fond des volcans
 et des grottes artistiques.
 Le pavillon...

Université Paris-Sorbonne

SARA LUCIA GIRANZANI

L'hypotexte biblique dans l'œuvre de Rimbaud : un état des lieux

Literature is not religion and does not address itself to belief¹

Introduction

Cette étude porte sur la présence d'un hypotexte biblique dans les œuvres de Rimbaud.

Dans un premier temps, nous allons proposer un état des lieux sur la critique qui a abordé le sujet jusqu'à ces jours. Au fil de ce parcours, nous mettrons en lumière le problème qui nous semble être majeur : la tendance à mêler la question de l'intertexte biblique à celle de la religiosité de l'auteur.

Ensuite, nous allons présenter le travail que nous nous proposons d'accomplir et la méthode que nous allons suivre, dont le pivot sera une analyse strictement textuelle des œuvres rimbaldiennes. Nous nous conformons donc à la démarche de la critique philologique, telle que nous allons l'exposer. La nouveauté de notre approche par rapport aux études précédentes résidera dans une distinction très nette entre la question de l'hypotexte biblique et celle de la religion de Rimbaud. Le fait de séparer l'auteur du texte nous semble en effet l'un des préalables d'une lecture adhérente au texte, dont nous tenterons par la suite de fournir une analyse stylistique.

1 N. Frye, « Giants in time », dans *The Educated Imagination*, Montréal ; Toronto ; New York, CBC Enterprises, 1985, p. 33.

Le mythe Rimbaud

La création du mythe Rimbaud peut être bien résumée par ces mots de Jean Gaudon :

Rimbaud a longtemps été un poète maudit, et a cessé de l'être au moment où l'institution culturelle a perdu ses points de repère normatifs. L'entrée de Rimbaud au Panthéon des programmes scolaires, grâce à quoi la culture institutionnelle récupère ce qui la nie, conduit à certaines contradictions assez cocasses. Le passage à une quasi-déification universitaire d'un Rimbaud sagement anthologisé a provoqué des excès comparables aux conversions politiques ou religieuses, et annihilé tout esprit critique².

Du reste, déjà en 1952 René Étiemble parle du « scandaleux succès du mythe Rimbaud »³, en décrivant l'énorme tâche à laquelle il s'est attelé pour reconstruire une bibliographie rimbaldienne idéalement complète entre 1869 et 1949. En 1969 le commentaire sur Rimbaud va jusqu'à être défini comme un véritable « genre littéraire, comme la satire ou l'essai »⁴.

Ces prémisses données, s'occuper de Rimbaud est toujours un peu dangereux, parce qu'on court le risque de céder à la tentation de lui faire dire des choses qu'il ne dit point. Pour que cela soit évité, la nécessité d'étudier Rimbaud d'une façon objective se pose. Notre sujet, l'hypotexte biblique dans l'œuvre du poète, est particulièrement délicat, parce que le rapport de Rimbaud à la foi est probablement le thème qui a excité le plus la critique.

Avant de présenter notre approche à la question, nous allons esquisser un tableau général de la façon avec laquelle ce sujet a été traité jusqu'à aujourd'hui. Les textes de Rimbaud étant imprégnés de mots, images, et, de manière plus générale, de concepts relevant de la

2 J. Gaudon, « Ni fleurs ni couronnes », *Bérénice*, n° 36-37, novembre 2006, p. 29-30.

3 R. Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe*, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

4 J. Paulhan, « Rimbaud d'un seul trait », dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 67.

foi chrétienne, la plupart des critiques ont parlé de la présence de la religion dans son œuvre et plusieurs d'entre eux ont remarqué un certain rapport d'intertextualité avec la Bible. Jusqu'à ces ans, la critique paraît avoir abordé la question d'un point de vue principalement spirituel, au détriment de l'analyse textuelle et visant à tirer une conclusion au sujet de la religiosité de Rimbaud.

On peut diviser cette production critique essentiellement en deux branches : ceux qui considèrent Rimbaud comme un chrétien, un catholique dévoyé, et ceux qui le jugent tout à fait antireligieux.

Rimbaud le dévot dévoyé ?

En ouverture du premier groupe, il faut rappeler Isabelle, la sœur du poète, et Paternie Berrichon, son mari. C'est à eux que nous devons la naissance du mythe de *Saint Rimbaud*. Selon Isabelle, son frère se serait converti et aurait reçu les sacrements peu avant de mourir⁵. Son témoignage est pourtant douteux, parce qu'on sait qu'elle était une femme très dévote et attentive aux apparences et que sa piété l'a poussée jusqu'à apporter des corrections aux lettres de Rimbaud, essayer de brûler les *Illuminations* et chercher les interprétations les plus pieuses à ses poésies. De même, Berrichon suit la démarche de sa femme et contribue à faire de Rimbaud le portrait du bon chrétien⁶.

En partant d'un point de vue différent, celui de son expérience personnelle comme lecteur de Rimbaud, Paul Claudel poursuit sur la même voie. À l'occasion du récit de sa propre conversion, il confère au poète le mérite d'avoir su le convertir à la foi catholique avec ses poésies et ses proses⁷. Dans la préface qu'il écrit à l'édition des œuvres de Rimbaud par Berrichon, il qualifie le message du poète de

5 I. Rimbaud, *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1922.

6 P. Berrichon. *Jean-Arthur Rimbaud le poète*, Paris, Mercure de France, 1912.

7 P. Claudel, *Ma conversion*, *Revue de la Jeunesse*, 10 octobre 1913.

« pureté édénique »⁸ et va jusqu'à le comparer à Jeanne d'Arc⁹. Sa définition de Rimbaud comme un « mystique à l'état sauvage »¹⁰ est devenue célèbre. Quoiqu'il ne parle ni en critique littéraire, ni en membre de la famille, ses considérations ont quand même une importance majeure dans la naissance et la consolidation de tout un courant critique rimbaldien.

Comme on peut le voir, le chemin des lectures hagiographiques de Rimbaud avait été désormais préparé. Nous allons rappeler seulement quelques noms. La contribution de Jaques Rivière est très importante, parce que ce critique a introduit l'idée d'innocence. Pour lui, Rimbaud serait une sorte d'emblème de la pureté :

On peut le dire presque sans métaphore : Rimbaud c'est l'être exempt du péché originel. Dieu l'a laissé s'échapper de ses mains sans l'avoir fléchi, faussé, blessé, sans l'avoir préparé par les mutilations nécessaires aux conditions de la vie terrestre ; il a oublié de lui ôter quelque chose dans l'âme. Rimbaud est venu entier, parfait [...].¹¹

Une position certainement plus modérée est celle de Daniel-Rops, qui considère Rimbaud moins comme antireligieux que comme anticlérical. Bien qu'il critique ouvertement le courant critique hagiographique, il est assez curieux de remarquer que cela ne le prive pas d'employer l'image des saints pour expliquer l'ambivalence rimbaldienne entre tension mystique et tension érotique¹².

Entre autres, un exemple flagrant de critique qui interprète les textes à partir de la vie de l'auteur est celui d'André Thisse. Il pense que la révolte de Rimbaud vise l'Église de 1870, non pas le Christianisme en tant que tel, et il semble vouloir réduire la révolte à une crise d'adolescence. D'ailleurs, il croit entièrement au récit d'Isabelle concernant la conversion et soutient que la mort chrétienne

8 Id., *A. Rimbaud, Œuvres*, par P. Berrichon ; préface de P. Claudel, Mercure de France 1912, p. 8.

9 *Ibidem*.

10 *Ibid.*, p. 7.

11 J. Rivière, *Rimbaud. Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard 1977, p. 92.

12 Daniel-Rops, *Rimbaud. Le drame spirituel*, Paris, Plon, 1936, p. 67-68.

de Rimbaud peut être un départ pour en comprendre l'œuvre et la vie¹³.

Plus récemment, Stanislas Fumet, dans son œuvre *Rimbaud, mystique contrarié*¹⁴, le décrit non pas comme un mécréant, mais comme un mystique-ascétique. Sa thèse principale est que la foi de Rimbaud n'a pas pu se développer à cause de sa mère, qui l'aurait contrarié avec sa dévotion bigote et desséchée. Quelques années plus tard, c'est dans l'étude de Maxence Caron au titre *Rimbaud : la subversion de conversion* que nous trouvons encore une fois une définition de Rimbaud comme l'emblème du bon chrétien :

Disons la fin avant que d'y parvenir : Rimbaud est chrétien, car son itinéraire est chrétien qui est celui d'une conversion, et son œuvre parfois marquée par l'irrévérence antireligieuse, n'empêche pas cet itinéraire de s'accomplir. Dieu en a conduit de plus têtus au gré de lignes bien plus courbes. L'itinéraire de Rimbaud est une ligne droite.¹⁵

Parmi les tenants d'un Rimbaud religieux, Susanne Briet a mené une étude spécifique sur l'hypotexte biblique, *La Bible dans l'œuvre de Rimbaud*. Ici, elle conduit une enquête plutôt détaillée sur les références bibliques dans ses poèmes, ses proses et ses lettres. Elle distingue entre évocations, citations, inspirations directes et transpositions. Certes, les renvois relevés sont nombreux, mais ils nous donnent l'impression d'une liste plutôt stérile, car elle ne contextualise presque jamais ni les syntagmes tirés des textes rimbaldiens, ni les versets bibliques auxquels elle fait référence. À première vue le travail a le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur la présence massive de l'hypotexte biblique, mais, toute réflexion faite, il laisse une sensation d'inachèvement. De plus, elle termine de cette façon :

Un orgueil luciférien avait dressé Arthur Rimbaud contre son Maître. Le Dieu de ses ancêtres le tenait maintenant sous son pouce, chétif insecte pensant. [...] La

13 A. Thisse, *Rimbaud devant Dieu*, Paris, J. Corti, 1975.

14 S. Fumet, *Rimbaud mystique contrarié*, Paris, Éd. du Félin, 2005, p. 176-77.

15 M. Caron, « Rimbaud : la subversion de conversion », dans *Pages, Le Sens, la musique et les mots*, Biarritz, Séguier, 2009, p. 56.

modestie revenait au nouveau Job, parée de sa seule sainteté. La lumière d'en-haut n'avait jamais manqué au poète maudit. [...] L'empreinte du Dieu de Jacob et du Dieu Galiléen apparaît dans l'œuvre entière de Rimbaud.¹⁶

Après une conclusion faisant référence à l'empreinte de Dieu, il est aisé de comprendre que le travail de cette critique s'achève par des réflexions plus spirituelles que linguistiques.

Rimbaud l'Antéchrist ?

Commençons par le cas de Susanne Bernard, qui en général estime que Rimbaud s'est trop éloigné de Dieu et mérite l'Enfer. Elle identifie à maintes reprises l'hypotexte biblique, mais on a l'impression qu'elle attache trop d'importance à des images isolées. Elle non plus ne contextualise d'aucune manière les versets bibliques auxquels elle fait référence¹⁷. Regardons par exemple son commentaire à *L'Éternité*, dont la cinquième strophe récite : « Là pas d'espérance, Nul *orietur*, Science avec patience, Le supplice est sûr » : à propos du mot *orietur* elle nous dit seulement qu'il « fait sûrement allusion à la religion (voir par exemple *Malachie IV*, 20 : « *Et orietur vobis timentibus nomen meum sol justitiae, et sanitas in pennis ejus* ») »¹⁸.

Or, le syntagme « se lèvera » paraît dans la Bible à quatorze reprises. Pourquoi mentionner seulement le livre de Malachie ? La critique n'explique pas la motivation de son choix. Effectivement, sur ces quatorze récurrences, celle du chapitre IV du livre de Malachie semble être la plus apte, parce que le lien intertextuel ne se limite pas

16 S. Briet, « La Bible dans l'œuvre de Rimbaud », *Études rimbaldiennes*, 1969, p. 129.

17 A. Rimbaud, *Œuvres*, S. Bernard (éd.), Paris, Garnier, 1960.

18 *Ibid.* p. 438.

au seul mot *orietur*, mais est devinable grâce à plusieurs analogies entre les deux textes. Comparons-les :

Elle est retrouvée ! Quoi ? l'éternité. C'est la mer mêlée Au soleil. Mon âme éternelle, Observe ton vœu Malgré la nuit seule Et le jour en feu. Donc tu te dégages Des humains suffrages, Des communs élans ! Tu voles selon..... – Jamais l'espérance. Pas d'<i>orietur</i>. Science et patience, Le supplice est sûr. Plus de lendemain, Braises de satin, Votre ardeur Est le devoir. Elle est retrouvée ! – Quoi ? – l'Éternité. C'est la mer mêlée Au soleil¹⁹.	1 Car il viendra un jour de feu, semblable à une fournaise ardente ; tous les superbes et tous ceux qui commettent l'impiété seront alors comme de la paille ; et ce jour qui doit venir les embrasera, dit le Seigneur des armées, sans leur laisser ni germe ni racine. 2 Le soleil de justice se lèvera pour vous qui avez une crainte respectueuse pour mon nom, et vous trouverez votre salut sous ses ailes ; vous sortirez alors, et vous tressaillerez de joie comme les jeunes bœufs d'un troupeau bondissent sur l'herbe. 3 Vous foulerez aux pieds les impies, lorsqu'ils seront devenus comme de la cendre sous la plante de vos pieds, en ce jour où j'agirai moi-même, dit le Seigneur des armées. 4 Souvenez-vous de la loi de Moïse mon serviteur, loi que je lui ai donnée sur la montagne à
---	--

19 Id., *Œuvres complètes*, A. Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 267. Dorénavant *O.C.*

	Horeb, afin qu'il portât à tout le peuple d'Israël mes préceptes et mes ordonnances. 5 Je vous enverrai le prophète Élie, avant que le grand et épouvantable jour du Seigneur arrive ; 6 Et il réunira le cœur des pères avec leurs enfants, et le cœur des enfants avec leurs pères ; de peur qu'en venant je ne frappe la terre d'anathème
--	---

Les références sont multiples et peuvent être regroupées en quatre champs sémantiques. Premièrement, le lever du soleil : nous trouvons deux fois dans Rimbaud l'image de *la mer mêlée au soleil* et, dans Malachie, *le soleil de justice se lèvera* (traduction française de la forme verbale *orietur*). En deuxième lieu, le feu, le fait de brûler : du côté de Rimbaud, nous avons le *jour en feu*, les *braises*, l'*ardeur* et le *supplice est sûr* ; dans Malachie on a le *jour de feu*, la *fournaise ardente*, les impies qui *seront comme de la paille* et qui *seront devenus comme de la cendre*. On a ensuite le champ sémantique de la loi : *tu te dégages des humains suffrages* et le *devoir* pour Rimbaud ; *le soleil de justice se lèvera (orietur)*, la *loi*, *mes préceptes* et *mes ordonnances* pour Malachie. Enfin, des images liées au fait de se détacher de terre : dans Rimbaud, les *élans* et *tu voles* ; dans Malachie, les *bœufs qui bondissent sur l'herbe*. Il nous semble que la présence d'un rapport d'intertextualité entre les deux textes peut être un peu plus évidente après une analyse de cette sorte.

Reprenons maintenant le fil de la critique satanique. En réfléchissant sur l'ambition du projet poétique de Rimbaud, Jacques Maritain arrive à la conclusion qu'il a « mené la poésie jusqu'aux frontières de l'être, ayant vécu la présomption luciférienne de se faire

Dieu »²⁰. Jean Paulhan, qui met l'accent sur la vie débauchée de Rimbaud et qualifie son œuvre de littérature démoniaque²¹, nous semble encore plus explicite. Du même ordre d'idées est Benjamin Fondane, dans son ouvrage provocateur *Rimbaud le voyou*. Ici, il s'en prend à ceux qui attribuent à la vie et à l'œuvre de Rimbaud l'étiquette de sainteté, en parlant plutôt de son contraire :

[...] cette sainteté à rebours, cette sainteté à l'envers, serait-ce tout de même la sainteté ? [...] Rimbaud a triché, il ne pouvait atteindre un Inconnu, ou un Dieu, qui avait d'abord été une construction de son esprit. [...] Les exigences chrétiennes de Rimbaud ne sauraient éveiller aucune résonnance dans le catholicisme.²²

De son côté, René Étiemble attribue à l'œuvre de Rimbaud une aura résolument satanique²³ et Pierre Brunel, bien que plus mesuré, lui fait écho. Il présente par exemple *Une saison en enfer* comme une « parodie de la Bible ». Regardons de plus près son analyse :

Nuit de l'enfer m'apparaît comme l'exemple le plus remarquable, puisque Rimbaud y retrouve le fil de l'Évangile selon Saint Jean qu'il a suivi, le temps d'une autre parodie, dans ses Proses dites « évangéliques ». Mais cette contre-Bible existe du début (parodie de la parabole du festin) à la fin (la contre-Passion) d'*Une Saison en enfer*.²⁴

Il est compréhensible que la présence constante de termes relevant du langage biblique au fil des textes de Rimbaud puisse mettre tout lecteur et tout critique dans l'embarras. Un regard plus attentif pourrait pourtant permettre de remarquer que le refus de l'Évangile et

20 J. Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 174.

21 J. Paulhan, « Rimbaud d'un seul trait », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 67-74.

22 B. Fondane, *Rimbaud le voyou* [1933], Paris, Plasma, 1979, p. 56.

23 R. Étiemble, *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?*, Paris, Puf, 1984.

24 A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, P. Brunel (éd.), Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 57.

de la religion tout court n'est pas la seule interprétation possible, bien qu'elle soit la plus immédiate²⁵.

On peut encore ranger dans ce groupe le philosophe Simone Weil, qui a porté un jugement très dur sur Rimbaud²⁶. Parmi ceux qui voient dans Rimbaud un antireligieux convaincu, Chris Foley a récemment mené une étude spécifique sur la présence de la Bible dans les textes du poète, où il tire des conclusions sur sa religiosité :

I believe that Rimbaud valiantly tried to resolve his problem of Christian faith by describing his own heroic struggle among the forces of Heaven and Hell. But all of this is no avail, for Christian faith demands more than words. It involves

- 25 On en a un bon exemple dans : M. Matucci, « Rimbaud et l'étrange Évangile », *Parade Sauvage*, n° 2, 1990, p. 136-41. Matucci commence par des réflexions sur l'emploi constant de la part de Rimbaud d'expressions « incontestablement évangéliques » telles que *charité, amour, éternité*. Il admet que dans le langage de Rimbaud les termes évangéliques ont tout l'air d'être incompatibles avec leur sens originel, mais il pousse cette sensation plus en profondeur, en rappelant qu'« il ne faut pas oublier que de nombreux éléments nuancent sans cesse l'attitude du poète vis-à-vis de la religion et le rapport entre son propre lexique et la terminologie évangélico-chrétienne fait ressortir ces modifications ». L'*éternité* par exemple ne serait pas pour Rimbaud une promesse transcendante et supraterrrestre, mais quelque chose à rejoindre sur la terre et dans cette vie. Il s'occupe plus loin du cas spécifique des *Proses évangéliques*, où l'on assiste à « une transposition constante et subtile des textes de Saint Jean, enrichie d'éléments visionnaires et de références aux autres Évangiles, le tout amalgamé en un ensemble énigmatique et obsédant ». Cependant, il ne se dit pas sûr que dans ces textes l'on puisse parler d'un refus total du message évangélique. Il ne nie pas qu'il soit très difficile de définir l'attitude de Rimbaud à l'égard de la Bible, qui est présente dans « toute son œuvre, soit comme contre-Évangile, soit comme parodie de l'Évangile, soit comme réécriture de l'Évangile ». Il envisage enfin plusieurs interprétations possibles : « Le texte nous contraint à poser la question de savoir s'il représente une parodie, un refus, une réécriture ou, pourquoi pas ?, s'il exprime un besoin angoissé d'identification ».
- 26 « Il est aussi des génies démoniaques. Ils ont aussi leur maturité. Mais comme la maturité du génie est la conformité au vrai rapport du bien et du mal, l'œuvre qui correspond à la maturité du génie démoniaque est le silence. Rimbaud en est l'exemple et le symbole », Simone Weil, « Morale et littérature », dans *Cahiers Simone Weil*, tome XII, n° 1, mars 1989, p. 351.

above all total commitment. Christian commitment is contrary to the kind of freedom to which Rimbaud feverishly clings.²⁷

Dans les trois dernières décennies, l'équilibre entre les deux positions semble avoir eu le dessus. En général, nous pouvons remarquer que ceux qui n'ont pas pris position au sujet de la religiosité de Rimbaud ont aussi choisi une approche plus textuelle et ont évité de se livrer à des réflexions de type spirituel.

La querelle du loup

Dans les années quatre-vingt, la revue *French Studies* a hébergé une querelle critique entre deux exégètes anglais, Roger Little et James Andrew Hiddleston. Le premier article²⁸ est de la main de Hiddleston, qui nie que le poème *Le Loup criait sous les feuilles* contienne une allusion, pourtant relevée par plusieurs critiques, au second livre des Chroniques de la Bible, précisément à la construction du temple de Salomon. La strophe concernée est la troisième :

Que je dorme ! que je bouille
Aux autels de Salomon.
Le bouillon court sur la rouille,
Et se mêle au Cédron.²⁹

Selon Hiddleston, la référence ne viendrait pas de la Bible, mais d'une section de *Voyage en orient* de Nerval, où il est question d'une mer de cuivre et de la construction d'un autel pour un temple. Il s'occupe

27 C. Foley, « The Struggle Between Heaven and Hell for the Soul of Arthur Rimbaud », *Journal of Christianity and Foreign Languages* 9, Liberty University, Lynchburg, Virginia, 2008, p. 60.

28 J. A. Hiddleston, « The Sea of Brass and the Sun of Righteousness : Two Biblical Allusions in Rimbaud », *French Studies*, n°34, 1980, p. 417-20.

29 O.C., p. 266.

ensuite du poème *L'Éternité*, et il se dit d'accord avec Susanne Bernard, qui, comme nous l'avons déjà rapporté, voit un lien entre le mot *orietur* et un verset du quatrième chapitre de Malachie³⁰. Roger Little³¹ entre dans la querelle, en soutenant que quoique Hiddlestone ait raison de contester la référence au Second Livre des Chroniques, le renvoi correct ne serait pas à Nerval, mais plutôt à un autre livre biblique, le premier livre des Rois, où le torrent Cédron est décrit comme un agent de purification³².

Le débat se poursuit dans deux autres articles³³, mais nous n'allons pas entrer dans les détails. On a voulu présenter la discussion entre ces deux critiques pour montrer que la question de la présence de la Bible dans les œuvres de Rimbaud était déjà bien établie sur la scène exégétique. Nous nous hasardons seulement à observer qu'il est un peu curieux que les deux n'aient même pas pris en considération une hypothèse très simple : que dans Rimbaud aussi bien que dans Nerval l'hypotexte primaire pourrait être biblique.

La derision

En 1987, Yoshikazu Nakaji publie une étude entièrement consacrée aux références bibliques repérables dans *Une saison en enfer*. Il annonce son travail de cette façon :

le dérisoire est, par essence, une manifestation de la relation complexe de 'je' avec le Christianisme. C'est pourquoi nous avons choisi, à chaque fois que la nécessité s'en imposait, de rapporter le récit de la *Saison* au contexte biblique et

30 Voir Malachie, 4 ; 2.

31 R. Little, « Le loup criait sous les feuilles, a further note », *French Studies*, n°35, 1981, p. 148-52.

32 Voir 1 Rois, 6 et 7.

33 J. A. Hiddleston, « Rimbaud's Crying Wolf : a Reply », p. 297-301 ; R. Little, « La mort du loup ? », *op. cit.*, p. 406.

théologique. Dieu, Bible, théologie sont omniprésents, et 'je' n'en est que partiellement conscient. [...] Nous avons cherché à éclairer les structures internes de l'œuvre, en le considérant indépendamment de la réalité biographique de l'auteur. [...] Cet essai [...] se limite à expliquer les mécanismes internes de l'œuvre, l'évolution des idées et de la langue de 'je-narrateur', sans les rapporter immédiatement à la personne de Rimbaud et à son vécu.³⁴

En consultant son travail, on peut apprécier la consistance de l'hypotexte biblique qu'il trouve et aussi le fait que Nakaji, tout en donnant une importance majeure au point de vue de la dérision, ne conclut pas de façon explicite sur la religiosité de Rimbaud³⁵.

Au sujet de la dérision encore, Martine Bercot s'intéresse surtout à la *Genèse* comme hypotexte rimbaldien. Après avoir observé que Rimbaud excelle dans l'art d'imiter les manières et dans la contre-façon d'autres poètes, elle observe : « Le poème, si je puis m'exprimer ainsi, qui entrelace le plus durablement ses fibres [de Rimbaud] au tissu de ses propres écrits, c'est la Bible »³⁶. Elle se concentre ensuite sur l'analyse des rapports entre *Après le Déluge*³⁷ et le récit biblique correspondant. Elle est convaincue que Rimbaud en fait un compte-rendu dérisoire, et c'est notamment au niveau structurel et stylistique qu'elle identifie la dérision. Premièrement, elle observe que *Après le Déluge* – poème en prose – est divisé en versets, justement comme le récit du déluge tel qu'il paraissait dans la Bible possédée par Rimbaud. Elle analyse ensuite la reprise du genre de la « chronique généalogique », propre d'autres chapitres de la *Genèse* immédiatement suivants au Déluge³⁸. L'imitation porterait en ce cas sur les temps verbaux – pour la plupart au passé simple –, sur la simplicité de

34 Y. Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, J. Corti, 1987, p. 12.

35 « Il n'est jamais un païen indifférent au christianisme, ni un chrétien naïvement pieux », *ibid.*, p. 228.

36 M. Bercot, « Rimbaud et la Genèse », dans *La Genèse dans la littérature*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2005, p. 134.

37 *O.C.*, p. 289-90.

38 Voir *Genèse X* et *XI*.

la syntaxe – fondée sur la succession d'énoncés brefs – et sur l'exagération de la pratique du *sommaire*.

Voyons mieux ses remarques sur ce dernier point :

Si, comme le disent les préfaciers de la *Genèse* dans la traduction œcuménique, « la création, Adam et Ève, le Déluge... [...] forment un raccourci saisissant de la marche de l'humanité ici-bas », c'est une caricature de ce raccourci qu'il faut lire sous la plume de Rimbaud. Le genre mimé, et détourné de ses fins, sert une intention dérisoire. [...] Ce que Rimbaud retient, [...] c'est le pouvoir de corrosion de l'art du sommaire, du trop sommaire, et des formes ostensibles de la répétition.³⁹

Bien qu'elle ne se réfère pas ouvertement à une théorie, il nous semble de percevoir qu'elle considère le texte de Rimbaud comme une *charge*⁴⁰.

Elle trouve d'ailleurs une intention parodique envers la Bible en d'autres textes rimbaldiens, notamment dans *Nuit de l'enfer* et dans les *Proses évangéliques*.

Une étude plus intéressante, de Sergio Sacchi, porte sur l'hypotexte biblique dans *Ô Saisons, ô châteaux*⁴¹. Il se concentre sur l'image du « coq gaulois » et relève un contexte chrétien explicite par des allusions à l'office nocturne de la liturgie catholique. Il explique l'adjectif « gaulois » de la manière suivante :

Si donc les notes du coq de la *Saison* ne manquent pas de vibrations chrétiennes, le coq du poème, lui, est explicitement « gaulois » : ne pourrions-nous pas le lire comme l'équivalent de « païen » dans l'esprit de Rimbaud ?⁴²

Il ne parle pourtant pas de dérision, mais d'ambiguïté.

39 M. Bercot, « Rimbaud et la Genèse », art. cit., p. 137.

40 Voir G. Genette, *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 92.

41 O.C., p. 226 ; p. 268-69.

42 S. Sacchi, « Le chant d'un coq rimbaldien », *Il Confronto letterario*, X, 20, novembre 1993, p. 221-27.

L'Apocalypse

Nous allons premièrement citer une intervention de Michel Arouimi, portant sur le rapport d'intertextualité entre *Royauté*⁴³ et l'*Apocalypse* de saint Jean. Le critique identifie plusieurs points communs entre les deux textes, notamment au sujet du concept du double : d'un côté, l'apparition dédoublée de la Bête dans l'Apocalypse, avec la conséquente condamnation du double de la part de Dieu, de l'autre côté, le couple protagoniste du texte de Rimbaud. Au fil de son enquête approfondie, Michel Arouimi confère un poids important à la contextualisation des versets bibliques qu'il cite. On a toutefois l'impression qu'il pousse un peu loin le travail herméneutique lorsqu'il présente un système complexe de relations entre les nombres que l'on retrouve dans l'*Apocalypse* et dans *Royauté*⁴⁴.

Dans une étude parue en 2010, Pierre Cahné réfléchit de son côté sur le rapport existant entre *Une saison en enfer* et l'*Apocalypse* : il définit le recueil de Rimbaud comme une réécriture de l'Apocalypse de saint Jean. Pour mieux comprendre cette interprétation, il nous semble opportun de présenter brièvement le contexte à l'intérieur duquel elle est insérée. Cette étude de Pierre Cahné porte sur le concept de *variance*, notion fonctionnaliste qu'il juge utile pour la critique littéraire, quand elle s'intéresse – comme il serait souhaitable qu'elle le fasse – à l'intertextualité. Il distingue deux types de variance : la *réminiscence* et la *réécriture*. À son tour la réminiscence peut se présenter sous deux formes. La *réminiscence inconsciente* est quelque chose de « liée à des intertextes imprimés dans la conscience de l'écrivain, enfouis dans sa mémoire sans qu'il ait toujours la lucidité de les repérer comme tels »⁴⁵. Quand par contre des mots, des images ou des thèmes montrent qu'un écrivain « s'appuie

43 O.C., p. 296.

44 M. Arouimi, « L'Apocalypse, « épreuve terminée » », *Parade Sauvage* n° 13, mars 1996, p. 45-56.

45 P. Cahné, « Le concept de variante. La réécriture consciente », dans *Lectures lentes*, Paris, PUF, 2010, p. 106.

délibérément sur une tradition qu'il reconnaît, s'inscrit dans une lignée»⁴⁶, il s'agit d'une *réminiscence consciente*, et «la critique littéraire est alors dans la nécessité d'identifier cette lignée et de décrire la part de cette tradition que l'écrivain reprend à son compte»⁴⁷. Il entend enfin par *réécriture consciente* une pratique textuelle «dans le même esprit de la réminiscence consciente»⁴⁸. C'est donc bien intentionnellement que Rimbaud ferait référence à l'Apocalypse. Plusieurs éléments textuels mènent Cahné à l'affirmer : d'abord, la référence à des choses inouïes qui ont été vues et entendues⁴⁹ ; ensuite, la description d'une victoire⁵⁰ ; encore, l'allusion à une lumière éternelle⁵¹. Le dernier élément qui nous semble crucial est l'image de l'« horrible arbrisseau » d'*Adieu*, que Cahné lie à l'« arbre de la vie » de l'Apocalypse. Toutes ces remarques, avec beaucoup d'autres, lui permettent d'affirmer que « la Saison est une variante moderne de l'Apocalypse selon Saint Jean »⁵².

Il est aisé de relever une attention croissante à l'égard de l'hypotexte biblique, et le point de vue est de plus en plus textuel. Cependant, sauf dans les cas de Michel Arouimi et de Pierre Cahné, il y a une absence presque totale de contextualisation des versets bibliques qu'on désigne comme hypotexte. En outre, la tentation de conclure sur le combat spirituel de Rimbaud nous semble toujours latente.

Nous remarquons ensuite deux autres problèmes d'un certain poids. D'abord, il nous paraît que trop souvent la critique ne cherche

46 *Ibid.*, p. 108.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 Dans Rimbaud : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » (*Délires II, Alchimie du verbe*) ; dans saint Jean : « Et moi, Jean, j'ai entendu et vu, je suis tombé prosterné aux pieds de l'ange qui me montrait tout cela ».

50 Rimbaud : « car je puis dire que la victoire m'est acquise » (*Adieu*) ; Saint Jean : « Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux et la mort ne sera plus ».

51 Rimbaud : « éternel soleil [...] clarté divine » (*Adieu*) ; Saint Jean : « Plus de nuit ».

52 P. Cahné, *Lectures lentes*, op. cit., p. 116.

pas de preuves à ce qu'elle affirme. Par exemple, dans la « querelle du loup », Hiddleston et Little se limitent à présupposer que Rimbaud ait lu la Bible, mais ils ne l'affirment pas avec sûreté. Enfin, il serait temps d'apporter un peu d'ordre dans la démarche de ceux qui cherchent et soutiennent des liens existant entre les textes d'auteurs différents.

Conclusion

Notre position se base sur la conception de critique forgée par Sergio Cigada en 1960, déjà évoquée ici. Nous en rappelons quelques passages :

Nous nous refusons à une telle critique [la *critique idéologique*] liée à des activités de l'esprit (logico-rationnelles ou pratiques et morales) qui ne sont pas le *propre* de l'art. Nous croyons au contraire en une critique fondée sur l'histoire et sur l'esthétique, une critique qui, en partant du concret textuel, ne vise pas à poser des schèmes généraux [...] mais poursuive au contraire les lois propres de l'œuvre singulière et l'évolution historique (des contenus et des techniques) qui lie une œuvre à l'autre dans le devenir propre de l'esprit.⁵³

Une application exemplaire en est donnée dans une étude que Sergio Cigada consacre à l'hypotexte biblique, encore une fois, dans *Le Loup criait sous les feuilles*.

Il part du cadre philologique du texte. Premièrement, il est question de sa datation, et ensuite de la contextualisation du poème à l'intérieur de la production rimbalienne. Le poème est situé à l'intérieur du cycle des textes consacrés à la faim et à la soif, ce qui n'est pas sans intérêt du point de vue herméneutique. Dans la deuxième partie, Cigada passe à l'analyse textuelle, en concentrant

53 S. Cigada, « La « Farce », la « Sotie » ed il valore pragmatico dei generi letterari medievali », in *Studi francesi*, XII, 1960, p. 487.

son attention sur la troisième strophe. Grâce à une analyse sémantique, il isole quatre noyaux thématiques hétérogènes : des allusions vétérotestamentaires (les autels de Salomon et le Cédron), le bouillon et l'image de l'ébullition, la rouille, et enfin l'invocation du sommeil. Ces mêmes thèmes sont tous présents l'un à côté de l'autre dans une partie de la Bible, le livre du prophète Ézéchiel. De surcroît, il y a un fort lien entre le Cédron et l'image des autels : dans la Bible, à trois reprises, le Cédron est mentionné comme le lieu où l'on jette, dans le but d'une purification, des objets considérés comme impurs, notamment les autels consacrés aux idoles⁵⁴. Malgré l'évidence de ces renvois, Cigada ne se livre à aucune interprétation qui pourrait forcer le texte :

Nous pourrions ici commettre l'erreur philologique de forcer les textes, en reconstruisant la lecture de cette strophe d'après le texte biblique, à peu près de cette manière : Rimbaud se voit lui-même comme l'objet de la prophétie d'Ézéchiel, comme un objet d'iniquité et de mépris [...] Une espèce de malédiction mystérieuse, existentielle, exprimée à travers la métaphore des nourritures et des boissons fatales. [...] Mais telle n'est pas la conclusion.⁵⁵

Le critique ne conclut en fait pas, plutôt il exhorte les exégètes rimbaldiens à une lecture approfondie de la Bible, fondamentale pour mieux comprendre les œuvres du poète.

Notre recherche va s'appuyer sur la méthode exposée ci-dessus. En suivant l'exhortation de Cigada, nous allons commencer par une lecture attentive de la Bible. Il est désormais notoire que Rimbaud a lu la Bible, et que l'exemplaire qu'il maniait est une édition de la Vulgate traduite par Lemaistre de Sacy⁵⁶. Par conséquent, c'est à cette édition que nous allons faire référence.

54 2 Chroniques, 29 ; 3-5, 12 ; 15-16, 30 ; 13-14.

55 S. Cigada, « À propos de *Le loup criait sous les feuilles* d'Arthur Rimbaud », *Études sur le symbolisme*, Milan, Educatt, 2011, p. 111-28.

56 *La Sainte Bible*, traduction par L.-I. Lemaistre de Sacy, Paris, Hachette, 1841. Sur ce point, Patrice Berrichon affirme d'avoir eu en main ce volume, dans lequel il y aurait des notes écrites par Rimbaud même. Malheureusement, personne n'a pas encore retrouvé cette Bible.

Ensuite, nous allons questionner les textes rimbaldiens, en repérant l'hypotexte biblique des écrits du poète. Nous pensons qu'il ne suffit pas qu'il y ait des syntagmes ou des images isolés qui soient présents aussi bien dans un texte de Rimbaud que dans un livre biblique, pour qu'on puisse parler d'hypertextualité. Il faut au contraire que de tels syntagmes ou images soient insérés dans des contextes assez similaires pour rendre plausible un parallélisme.

Plus précisément, notre examen va se porter sur une analyse contrastive des textes de Rimbaud dans lesquels on aura identifié l'hypotexte biblique et les parties de la Bible concernées dans le cas pris en considération. Cette confrontation s'appliquera aux deux niveaux contextuel et co-textuel. Dans un premier moment, nous allons nous concentrer sur les noyaux sémantiques communs : l'analyse qu'on a présentée ci-dessus des analogies entre *L'Éternité* et un livre du prophète Malachie est un exemple de cette première phase. Les étapes successives vont intéresser les structures syntaxiques, grammaticales et morphologiques mises en jeu dans les textes comparés. Nous précisons encore une fois que, en ce qui concerne les textes bibliques, on va baser l'analyse sur la traduction française possédée par Rimbaud. Le but ultime de notre examen va être celui de mettre en lumière le dialogue dynamique de Rimbaud avec les Textes Sacrés, en gardant un point de vue rigoureusement textuel et philologique.

Nous sommes d'avis qu'une telle approche critique peut être féconde pour la compréhension de l'œuvre du poète. Nous espérons au moins éclaircir, en l'explicitant le plus possible, la haute concentration sémantique qui se cache sous les mots de Rimbaud et nous n'allons pas avoir la prétention de trouver une explication aux mystères que peut-être le poète considérait lui-même comme tels.

Université Catholique de Milan

Références

Œuvres d'Arthur Rimbaud

- Arthur Rimbaud, *Œuvres*, S. Bernard (éd.), Paris, Garnier, 1960.
—, *Une saison en enfer*, P. Brunel (éd.), Paris, Librairie José Corti, 1987.
—, *Œuvres complètes*, A. Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Études sur Rimbaud

- Michel Arouimi, « L'Apocalypse, « épreuve terminée » », *Parade sauvage* n° 13, mars 1996, p. 45-56.
Martine Bercot, « Rimbaud et la Genèse », dans *La Genèse dans la littérature*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2005.
Paterne Berrichon. *Jean-Arthur Rimbaud le poète*, Paris, Mercure de France, 1912.
Suzanne Briet, « La Bible dans l'œuvre de Rimbaud », *Études rimbaldiennes*, 1969, p. 87-129.
Paul Claudel, « Préface » à A. Rimbaud, *Œuvres*, Paterne Berrichon (éd.), Mercure de France 1912.
—, *Ma conversion*, Extrait de la *Revue de la Jeunesse*, 10 octobre 1913.
Maxence Caron, « Rimbaud : la subversion de conversion », dans *Pages, Le Sens, la musique et les mots*, Biarritz, Séguier, 2009.
Sergio Cigada, « À propos de *Le loup criait sous les feuilles* d'Arthur Rimbaud », *Études sur le symbolisme*, Milan, Educatt, 2011, p. 111-28.
Daniel-Rops, *Rimbaud. Le Drame spirituel*, Paris, Plon, 1936.
Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe*, Paris, Gallimard, 1968.
—, *Rimbaud, Système solaire ou trou noir ?*, Paris, Puf, 1984.

- Chris Foley, « The Struggle Between Heaven and Hell for the Soul of Arthur Rimbaud », *Journal of Christianity and Foreign Languages*, Liberty University, Lynchburg, Virginia, n° 9, 2008.
- Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou* [1933], Paris, Plasma, 1979.
- Northrop Frye, « Giants in Time », dans *The Educated Imagination*, Montréal ; Toronto ; New York, CBC Enterprises, 1985.
- Stanislas Fumet, *Rimbaud mystique contrarié*, Paris, Éd. du Félin, 2005.
- Jean Gaudon, « Ni fleurs ni couronnes », *Bérénice*, n° 36-37, novembre 2006, p. 29-30.
- James Andrew Hiddleston, « The Sea of Brass and the Sun of Righteousness : Two Biblical Allusions in Rimbaud », *French Studies*, 1980, p. 417-20.
- , « Rimbaud's Crying Wolf : a Reply », *French Studies*, 1981, p. 296-301.
- Roger Little, « Le loup criait sous les feuilles, a Further Note », *French Studies*, 1981, p. 148-52.
- , « La mort du loup ? », *ibid.*, p. 406.
- Jacques Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
- Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'« Une saison en enfer »*, Paris, J. Corti, 1987.
- Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Cercle du livre précieux, 1969.
- Isabelle Rimbaud, *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1922.
- Jacques Rivière, *Rimbaud. Dossier 1905-1925*, Paris, Gallimard 1977.
- Sergio Sacchi, « Le chant d'un coq rimbaldien », *Il Confronto letterario*, X, 20, novembre 1993, p. 221-27.
- André Thisse, *Rimbaud devant Dieu*, Paris, J. Corti, 1975.

Autres ouvrages

Pierre-Alain Cahné, *Lectures lentes*, Paris, PUF, 2010.

Sergio Cigada, « La « Farce », la « Sotie » ed il valore pragmatico dei generi letterari medievali », in *Studi francesi*, XII, 1960.

Gérard Genette, *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (traduction par), *La Sainte Bible*, Paris, Hachette, 1841.

Simone Weil, « Morale et littérature », *Cahiers Simone Weil*, XII, n° 1, mars 1989.

Vers une philologie du poème : l'exemple du Crusoé de Saint-John Perse

Envisager l'éclairage, même partiel, d'une œuvre poétique telle que l'a « œuvrée » Saint-John Perse, interdit toute approche limitée à sa seule surface. Présumé hermétique, au mieux obscur, le poème persien en est un de la quête, de l'exigence heuristique et du refus de l'évidence tiède, une démarche à laquelle il invite naturellement le critique qui à son exemple se doit d'affronter le heurt du texte, dans l'inconfort de son grain. Les masques du Poète, ces grandes figures qui traversent l'œuvre dans ses micro comme dans sa macrostructure et ont charge d'y porter la voix du sujet lyrique, de mimer ses postures et d'incarner son éthique, nous ont semblé à même de porter un regard analytique autre, à la fois intime et transversal, sur les modalités et les enjeux sous-tendus par une poétique singulière dans sa contemporanéité. Parce qu'il est premier et se donne à lire comme une préfiguration de nombreux masques à venir, autant de pièces constitutives dans l'édification du vaste portrait diffracté de Perse, le masque de Crusoé en particulier se prête à l'examen de cette « méthode philologique » dont il est ici question.

La prégnance des discours rapportés et plus généralement le jeu complexe de leur délégation, l'énonciation souvent gigogne qui en résulte mais aussi la labilité déictique à l'intérieur de laquelle s'inscrit le poème placent naturellement l'étude du *logos* à l'épicentre du dispositif herméneutique. Le triple geste interprétatif qu'induit l'étude grammaticale puis stylistique – repérage des faits textuels, analyse des stylèmes puis de leur incidence pragmatique – trouve ici son prolongement dans une perspective philologique qui fonctionne comme un ouvroir de possibles herméneutiques ; il s'agit donc

d'originer l'étude dans les micro-unités du texte, d'y fonder un appui solide avant d'envisager un cotexte élargi, et de multiplier les allers et retours – à la faveur chez Perse d'une linéarité minutieusement construite par le poète lui-même – entre la littéralité du verset et l'environnement qui le détermine, jusqu'aux cercles textuels les plus éloignés dans le massif des pièces poétiques. Voie privilégiée vers l'*ethos* du créateur, le *logos* central peut alors résonner d'échos plus lointains ; certaines données biographiques, sur lesquelles nous nous attarderons peu, perméabilisent les frontières entre Alexis Leger et le Poète, son double d'élection, tout comme l'intertextualité, évidente dans le cas présent avec Defoe, mais aussi Rimbaud, Baudelaire ou Poe, font sens dans l'étoilement de ses signifiés, et participent activement de cette ontopoésie dont se réclame le Poète-Crusoé.

Une fois franchi le seuil induit par *Écrit sur la porte*¹, le « héros » éponyme d'*Images à Crusoé*² marque l'entrée en scène du premier masque de Saint-John Perse ; masque singulier, étranger encore à la logique dénominateur³ des autres grands protagonistes de l'œuvre, mais masque à part entière en ce qu'il leur assure un ancrage puissant et inaugure un certain nombre d'approches, de postures et de thèmes que les poèmes de celui qui signe encore Saintleger Leger ne cesseront d'explorer, d'alimenter et de creuser. Indéfectiblement lié à la solitude insulaire, à la découverte de soi comme un lieu autre et à l'affranchissement des codes régissant la société des hommes, le patronyme du personnage romanesque de Defoe convoque à lui seul les composantes initiales de la poétique persienne, de la structuration insulaire de l'espace à l'appel de ses voyelles finales. Nom-lieu, nom-

1 Nous envisageons ici les œuvres poétiques dans leur linéarité constitutive, signifiante, et donc dans l'ordre souhaité par le poète pour l'édition Pléiade même si chronologiquement l'écriture des *Images à Crusoé* (1904), est antérieure à celle d'*Écrit sur la porte* (1908).

2 Nous abrégions désormais en *ESP* et *IAC*.

3 L'Étranger, le Shaman, le Conquérant, l'Amant ou le Poète, pour ne retenir que ces seuls exemples, résultent en effet, invariablement, d'une antonomase inverse et d'excellence.

île à l'inépuisable portée métaphorique ou symbolique, il est l'objet d'une identification forte qui brouille la frontière, énonciative notamment, que jette le jeune poète entre le « je » lyrique des œuvres poétiques et le Crusoé dont il peint la déchéance.

L'étude de la subjectivité à l'œuvre dans *IAC*⁴ avalise cette proximité fondatrice, dont la *deixis* pronominale s'avère être un indice majeur. Avant que ne s'instaure, dès le poème suivant, un système énonciatif qui promouvra bien plus largement le « il » de la « non-personne » pour parler avec Benveniste, les pronoms personnels du dialogue « je » et « tu » s'imposent sur le devant de l'espace du poème, avec une prédominance nette pour le second. Les occurrences de la première personne pronominale, qui monopolisait presque exclusivement la parole d'*ESP*, ne se limitent plus ici qu'aux contours stricts des neuf pièces. « Le Livre », ouvrant les premiers guillemets de l'œuvre, la délègue à Crusoé auquel le « je » se voit clairement assigné, alors que « Les Cloches » réduit sa présence à une incise à caractère modalisateur, dans un présent qui cependant pourrait coïncider avec celui de l'écriture : « Tu pleurais, j'imagine, quand des tours de l'Abbaye, comme un flux, s'épanchait le sanglot des cloches sur la Ville... ». Pris dans une chaîne anaphorique qui relie – « Vendredi » et « Le Parasol de chèvre » exceptés – tous les poèmes d'*IAC*, les pronoms de deuxième personne abondent au contraire, référant au « vieil homme » qui ouvre le poème, le « je » semblant n'endosser que le rôle de transcripteur des émotions qui assaillent le vieillard.

À l'appui de cette *deixis* pronominale la domination du présent, tiroir verbal lui aussi déictique, tend à confondre la temporalité de ces deux actants énonciatifs dans le temps arrêté du ressouvenir et de la réminiscence ; la valeur aspectuelle du présent, sécant tout comme l'imparfait qui encadre *IAC*, autorise cette dilatation sans fin des procès, une hémorragie qui touche les bornes initiale et finale d'une évocation unissant le « tu » du naufragé urbain au « je » du poète. Le

4 Voir J. Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 41-50.

très possessif « ton Île »⁵, comme celui de « ton rêve »⁶, ont sans doute rarement été aussi proches de « mon Île », « mon rêve », tous deux placés sous l'égide d'un « ce soir » à la référence labile ; l'ici-maintenant de la composition du poème joue de cette superposition avec celui du songe de Crusoé, tout comme les contenus référentiels de « je » et « tu » tendent à s'interpénétrer et se fondre. Inéluctablement rejetés hors de cette étroite complicité les habitants de la Ville, désindividus et massifiés, n'auront droit qu'au possessif de troisième personne, et resteront sous « leurs toitures », et la fumée de « leur haleine », dans une irréductible distance.

À couvert, derrière une syntaxe en apparence objective, la voix du poète appose ainsi sa marque et inscrit en faux la distance instaurée par le « j'imagine » initial. La modalité phrastique dominante reste délibérément assertive, entrouverte par les exclamatives d'un lyrisme en partage, dans la célébration⁷ comme dans la déploration⁸. De la même manière, l'hétérogénéité discursive introduite par le discours rapporté dans « Le Livre » se voit lissée par le cotexte et l'interpénétration des discours citant et cité. En guise de discours insérant l'attaque du poème, d'une métapoéticité jusque-là totalement étrangère au personnage de Crusoé, introduit autant les quêtes et enquêtes des recueils à venir que la parole du malheureux : « Et quelle plainte alors sur la bouche de l'être, un soir de longues pluies en marche vers la ville, remuait dans ton cœur l'obscur naissance du langage ». Le mouvement, la puissance conquérante des forces cosmiques, le mystère originel qui nimbe la parole poétique, « la bouche de l'être » même qui paraît appeler la paronomase en « Être », autant d'éléments qui semblent vouloir abolir la frontière, dressée par les guillemets et habituellement intangible, entre les deux énonciations. Couvert par « l'orage », ouvert sur l'« exil », la « solitude » et le « silence », le discours cité, lui-même écho de « grands éclats de voix », s'envisage moins comme la rencontre d'un discours autre que dans la perspective

5 « La Ville ».

6 « Le Mur ».

7 « Joie ! ô joie déliée dans les hauteurs du ciel », *ibid.*

8 « Ô misère ! », clôture du « Perroquet ».

d'une prolongation intime du discours citant, dans une commune « confusion du soir ». Des subjectivités déictiques, modales à la mise en œuvre d'une énonciation graduellement placée sous le signe de la fusion, Crusoé apparaît bien comme le premier maillon d'une subjectivité en transit, une objectivation apparente du subjectif dont l'expression appelle le truchement d'un tiers ressentant, parlant et dans le cadre des *IAC*, souffrant.

Convoqué par le nom seul de « Crusoé », l'horizon d'attente fixé par l'intertexte de Defoe, et qui fait de lui l'aîné le plus explicitement avoué des œuvres poétiques, inscrit les *IAC* dans la longue tradition des robinsonnades inspirées par l'hypotexte originel de 1719. Cette intertextualité exhibée par l'ultime descendant moderne du premier Robinson permet ainsi au poète de s'affranchir de tout préliminaire contextuel, inaugurant sa poétique de concision par la première ellipse – narrative et non syntaxique cette fois – du recueil. Le matériau diégétique, et la mémoire collective qui s'en est emparée, sont cependant congédiés au plus tôt dans l'hypertexte de Saint-John Perse, l'implication du sujet lyrique forçant les codes de l'héritage robinsonien.

L'entame des « Cloches » libère d'emblée la signification déceptive du poème face à l'horizon d'attente attaché au personnage romanesque : « Vieil homme aux mains nues, / remis entre les hommes, Crusoé ! » Dans une apposition à forte valeur prédicative, la première épithète d'*IAC* présente la vieillesse comme le trait le plus saillant d'un protagoniste dont la mention, par effet dilatoire, se voit retardée. Et de fait Crusoé n'en finit pas de vieillir au fil des poèmes. À l'image des efforts du vieillard, les quatre pièces directement évocatrices de la matérialité du monde insulaire⁹, en ce qu'elles entretiennent avec lui un rapport synecdochique, s'étiolent au fil de l'avancée du poème, l'octosyllabe de la dernière s'amputant de deux syllabes dans un finale aussi conclusif que mortifère : « Elle n'a point germé. » Comme un thrène pleurant l'enchantement révolu de l'île,

9 « Le Perroquet », « Le Parasol de chèvre », « L'Arc », « La Graine ».

« Le Livre » ne sera d'ailleurs plus déchiffré qu'à l'aide d' « un doigt usé » et sénile. L'aventurier ingénieux longuement portraituré dans l'intertexte de Defoe cède ainsi la place à un Crusoé aussi oisif que celui de Valéry¹⁰, progressivement relégué à l'arrière-plan narratif et dont les seules actions demeurent celles de l'âme. S'il est « remis entre les hommes » à l'ouverture des *IAC*, ce n'est que pour y « attend[re] » jusqu'à leur terme, le participe passé de sens passif faisant boucle avec l'un des ultimes verbes d'un poème qui aura multiplié les énoncés de type situatif. Loin de l'épique conquérant de *Vents*, Crusoé semble plutôt anticiper, par l'affirmative, la question du Prodiges : « Vivre n'est-il que revoir ? »¹¹.

Contrairement à l'optimisme des Lumières triomphantes qui teinte le naufragé de Defoe, celui de Perse résulte donc d'un assombrissement qui illustre bien plus le sème de la perte que celui de la victoire sur l'évènement. L'ordre des poèmes, de même que la maigreur croissante des volumes textuels, témoignent de ce parti-pris qui graduellement efface la réminiscence insulaire au profit de la Ville, jetant les fondements axiologiques de l'œuvre entière.

« Tu pleurais » reprend anaphoriquement « Les Cloches » pour présenter celui qui s'y trouve condamné ; à l'extrémité des *IAC* la dérivation « plainte » / « plaingnait », à l'entame des deux mouvements du « Livre », ne dit pas autre chose et préfigure, comme un invariant, la répulsion du poète pour le statisme graisseux et carcéral des villes¹². Dans la claustration – paroxystique dans « Le Mur » – imposée par son horizontalité, Londres s'affirme ici comme l'antithèse exacte de l'ascendance verticale vers laquelle tend l'imaginaire du poète, celle de *Oiseaux* bien sûr, mais aussi celle qui déjà aimantait le regard du planteur d'*ESP*¹³.

10 « Robinson », in *Histoires brisées, Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 411-20.

11 *V*, IV, 2.

12 Seul le poème *Neiges* fait, dans une certaine mesure, exception à la règle.

13 « [...] j'aperçois à la hauteur du toit de tôle sur la mer comme un ciel ».

Négation absolue de la nature, qui ne survit qu'au travers de comparants dépréciatifs¹⁴, la Ville, sous sa massivité uniforme¹⁵, lisse surtout le Divers du monde, celui-là même que les masques à venir auront à charge d'explorer. Une fois encore l'isotopie du gras, du visqueux, impose sa présence intrusive au personnage, ses dentales et sifflantes obsédantes à la surface sonore du poème : « La tête contre une oreille du fauteuil gras, tu éprouves tes dents avec ta langue : le goût des graisses et des sauces infecte tes gencives »¹⁶. L'uniformisation de ce liant graisseux liquéfie la Ville en un « abcès »¹⁷ infect, dans une intertextualité qui rappelle l'« immonde cité »¹⁸ Baudelairienne et la « Ville monstrueuse, nuit sans fin ! »¹⁹ de Rimbaud. Chez Perse, la caractérisation de l'environnement urbain se résout en une assertive sans appel : « [...] – car toute ville ceint l'ordure ». Premier d'une longue série énumérative qui le multipliera devant presque chaque constituant, le tiret prend ici sa pleine valeur, densifiante et modalisatrice : « l'espace du décroché est un lieu à part, un lieu affectif et problématique, qui bénéficie d'une forte densité modalisatrice, [...] un lieu qui permet au sujet écrivant de prendre du recul, par rapport à son dire, pour mieux s'y investir »²⁰. Lieu effusif qui délinéarise le verset, il achève sa suffocation par l'étranglement syntaxique de deux propositions-rôles : « [...] sur la chatte malade qui a trois plis au front, / le soir descend, dans la fumée des hommes... ». Corollaire pathologique de l'infection, la contagion s'étend logiquement à Crusoé, dont les larmes initiales prolongent celles de « la fontaine qui sanglote ». Vendredi n'est plus que le antihéros éponyme d'un unique poème en diptyque, entre l'« ivoire » des rires

14 « Le Perroquet » : « Tu regardes l'œil rond sous le pollen gâté de la paupière ; tu regardes le deuxième cercle comme un anneau de sève morte ».

15 Un mouvement de massification dont les habitants ne sont pas exempts ; voir plus haut.

16 « Le Mur ».

17 « La Ville » : « La Ville par le fleuve coule à la mer comme un abcès... ».

18 « Moesta et Errabunda », *Les Fleurs du mal*.

19 « Enfance », *Illuminations*.

20 S. Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2002, p. 270.

enfantins de l'avant insulaire, et le « Maintenant » déprécié où l'ancien compagnon de paradis « boi[t] », « convoit[e] », le poème-portrait s'achevant en hyperbate sur un « vicieux » résomptif. Passage systématique de l'ordre au désordre, l'entropie définitoire de la Ville a gagné les deux protagonistes, dont l'aîné ne peut désormais qu'attendre l'ultime « instant du départ »²¹.

S'il touche bien évidemment l'espace urbain, le mouvement radical de distanciation qui s'instaure trouve son prolongement dans l'exclusion qui frappe Crusoé et le locuteur-poète qui relaie son dégoût ; une exclusion qui prend valeur d'écart irréductible face au générique « hommes »²², ici unis dans la périphrase « peuple très suspect ». Cette posture, aux et dans les marges, n'est pas sans dessiner de manière programmatique celle résolument adoptée par certains masques à venir. Produit « ...d'un exil lumineux », Crusoé préfigure dans la transparence l'Exilé mais aussi, par un truchement similaire à celui de Valéry se revendiquant Robinson, l'extranéité fondatrice de l'Étranger. Insulaire et urbaine, la solitude de Crusoé lui fait affronter, empiriquement et de force, l'altérité qu'il recèle, autre écart révélateur de son moi – aussi ancien que révolu – et de ses manques. Il est incurablement le Dépouillé, un appellatif²³ liminaire dont la finale vocalique entre en résonance avec celle du héros, à la fois cri et appel. Recouvrant les sèmes de la perte et du vol, l'étymon latin *despoliare*, dérivé de *spolia*, renvoie également à la « dépouille », une mort incarnée en forme ici de mort à soi-même. De fait Crusoé se voit dès le titre du poème « spolié » d'une partie de son nom, et donc de lui-même. Autre symbolique, pérenne bien au-delà des seules *IAC*, « les mains, dont j'ose presque dire qu'elles parlent d'elles-mêmes »²⁴ assure Quintilien. Dans un dépouillement annonciateur des ascèses successives de l'œuvre, celles du héros sont nues à l'attaque des « Cloches », une nudité originelle que retrouvera

21 « Le Livre ».

22 « La Ville » : « [...] le soir descend, dans la fumée des hommes... ».

23 « Les Cloches » : « Ô Dépouillé ! ».

24 Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 85 cité par J. Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 45.

l'Exilé avide de présence : « Les mains plus nues qu'à ma naissance et la lèvre plus libre, l'oreille à ces coraux où gît la plainte d'un autre âge, / Me voici restitué à ma rive natale... »²⁵. Mais aussi un arrachement, un vide non consenti dont le poète, même de « grand âge » comme Crusoé, cultivera le deuil : « Nous n'étions pas [...] dans la guibre du voilier sur chantier de famille »²⁶.

À l'écart, défini en négatif par ce qu'il n'a ou n'est plus, résolument ancré dans un ailleurs spatial et temporel, Crusoé profile logiquement le masque du Silencieux dont l'œuvre ne démentira plus l'importance fondatrice. Avare de ses mots, il est déjà « l'homme taciturne »²⁷ attentif à son univers intérieur, aux signes, aux manifestations du cosmos bien plus qu'à la sociabilité humaine : « le ciel qui se rapproche louangera la mer, et le silence multipliera l'exclamation des astres solitaires »²⁸. Phore douloureux de Crusoé la graine, qui « n'a point germé » dans l'infection urbaine, aura donné naissance à certains des masques fondamentaux du poète, dont le Songeur cristallise et cultive les attributs.

L'espace formel des neuf vignettes d'*IAC*, en ce qu'il détache et autonomise les unités poétiques, se prête effectivement avec souplesse aux poussées discontinues du songe, et à l'avènement de leur masque emblématique. Les « pensées vagabondes »²⁹ du Robinson de Defoe, le récit circonstancié de son « terrible songe »³⁰ laissaient bien augurer un Crusoé rêveur, mais le songe du très chrétien Robinson ne pousse qu'au repentir d'une « coupable vie », loin de l'arrogance émanicipatrice dont participe ceux des masques de Perse. Plus implicitement, la référence à cet autre aîné qu'est Poe se superpose

25 *Exil*, V.

26 Chronique, IV.

27 « Vendredi ».

28 « La Ville ».

29 D. Defoe, *Robinson Crusoé*, trad. J.-P. Borel d'Hauterive [1836], Montigny-le-Bretonneux, Yvelinédition, 2011, p. 11.

30 *Ibid*, p. 120-25.

mieux aux images arrêtées du Crusoé persien, et l'épigraphe du poème « Un Rêve dans un rêve »³¹ – retenue pour la préoriginale des *IAC* en 1909 puis gommée en 1911³² – détermine une autre intertextualité et fixe beaucoup plus sûrement l'horizon d'attente évoqué plus haut, annonçant les pleurs mais aussi l'univers onirique investi par un Crusoé sombre, chez qui « le deuil [...] point et s'épanoui »³³. Les deux premières occurrences de « songer »³⁴ apparaissent symptomatiquement dans des alexandrins dont la cadence solennise l'entrée dans les territoires du Songeur. Encore une fois, c'est bien le poète-locuteur qui crée ostensiblement les conditions d'émergence de « l'éblouissement perdu »³⁵, une scénographie lapidairement résumée en deux jussives : « Tire les rideaux ; n'allume point ». Et la *deixis* d'effriter toujours davantage, à l'orée du rêve, ce qui pourrait subsister de clivages énonciatifs : « C'est le soir sur ton Île et à l'entour, ici et là »³⁶. L'Île³⁷ du souvenir, recrée à mesure qu'elle est songée, acquiert ainsi une réalité supérieure à celle de la Ville, aux yeux du Songeur-Crusoé comme à ceux de son locuteur complice.

Cristallisation du songe à la fois close et ouverte, édénique mais d'une surréalité étonnamment transparente, l'Île fonctionne, dans les *IAC* et les poèmes qui convoqueront son image, comme une

31 L'épigraphe a été traduite par J. Robichez, *Sur Saint-John Perse : Éloges, la Gloire des Rois, Anabase*, Cdu-Sedes, 1977, p. 31 : « Ô Dieu ! ne puis-je les contenir / D'une étreinte plus serrée / Ô Dieu ! n'en puis-je sauver / Un seul de la vague impitoyable ! ».

32 Sur l'effacement de ce repère important, voir C. Rigolot, « Les éloges paradoxaux d'Éloges », *Saint-John Perse. Les années de formation*, Actes du Colloque de Bordeaux (17, 18 et 19 mars 1994), textes réunis par J. Corzani, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 111-25.

33 « La Ville ».

34 « Les Cloches » : « Tu pleurais de songer aux brisants sous la lune » ; « Le Mur » : « Et tu songes aux nuées pures sur ton île ».

35 « Le Livre ».

36 « La Ville ».

37 La majuscule fait du substantif « Île » un nom propre à référent unique, un désignateur rigide qui raffermirait encore le lien entre Crusoé et le jeune poète se remémorant la Guadeloupe natale.

hétérotopie³⁸ insistante, littéralement un lieu autre qui dans sa concrétude héberge les constructions de l'imaginaire. En déliant l'Île de la continuité diachronique, la prévalence du présent omnitemporel appuie la configuration hétérotopique, abolit les altérations de la réminiscence pour n'en conserver que la jouissance intacte. Restée pure face à la Ville souillée, elle est le creuset où s'élabore, après la joie dénombrable d'*ESP*, le ton de la louange si attaché à la poésie de Saint-John Perse. Dès « Les Cloches » le lexique appréciatif, l'ampleur des suites énumératives, les sonorités suaves des voyelles allongées chantent la venue du songe. L'étirement syntaxique, et les vertus cohésives répétées du présentatif « c'est », harmonisent l'Île en un tout salué en clôture par l'anaphore résomptive et le marqueur lyrique : « Joie ! ô joie déliée dans les hauteurs du ciel ! »³⁹. Presque puéril, le plaisir de cette évocation-invocation de l'Île s'étire jusqu'au terme des *IAC*, dans l'enthousiasme de l'octosyllabe – un des mètres privilégiés du poète d'*Éloges* – et la candeur d'un isolexisme : « les palmes des palmiers qui bougent ! »⁴⁰.

Comme nombre d'autres masques et dans la perspective d'une approche sensualiste du réel, même « resongé », Crusoe est utilisé comme un récepteur sensoriel qui, sous la dictée des sens, va offrir au recueil ses orientations axiologiques. Le visqueux, l'immobile, le clos pour la Ville nous l'avons vu, l'amertume du sel, l'aéré, le vert et le mouvant pour l'Île notamment. La dimension picturale des *IAC* s'origine dans cet éveil des sens, un éveil que stimule ou qu'accompagne la narration du « rêve huileux » assumée par le poète

38 Voir sur ce concept M. Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009. La définition liminaire que le philosophe propose de l'hétérotopie nous semble particulièrement évocatrice ici : « Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute [...] sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves [...] ». *Ibid.*, p. 24.

39 « Le Mur ».

40 « La Ville ». *Pour fêter une enfance* s'ouvrira également au cri de « Palmes ! ».

de « La Ville » : « Entends claquer les bêtes creuses dans leurs coques » demande-t-il à Crusoé, « Tout est salé », sent et se touche, entremêlant le lexique des cinq sens dans une hypotypose très organique de l'Île et de ses « plasmes »⁴¹. L'entrée en matière, ou en songe, se voit dès « Les Cloches » présidée par cette ronde sensible autour de celui qui à la fois s'y ouvre et s'y accroche avec le désespoir du naufragé : l'effet d'écholalie, effervescence vocalique, des « musiques étranges qui naissent et s'assourdissent sous l'aile close de la nuit » annonce le relief sonore des images convoquées, avant leur étoilement synesthésique, en une parataxe brutale, à l'assaut de la réalité morne du « Mur » : « Mais l'image pousse son cri ». Le poème entier déclinera ses réseaux lexico-sémantiques, des connotations gustatives aux visuelles, sur le patron sensoriel du protagoniste, assurant l'écoulement efficient et sonore de ses séries accumulatives. Parce que jusque dans l'écoute elle n'étête pas ses manifestations, la ligne continue du poème évite le lissage de ce trop-plein de songe.

À la fois réceptacle et relais de l'intime du réel, Crusoé préfigure ici la « mantique du poème » ainsi que, dans le droit prolongement du Songeur, l'emblématique Shaman à l'écoute de « tout ce qu'un homme entend aux approches du soir »⁴², « un soir mol »⁴³ aux replis gonflés de sens. La lumière insulaire, celle de « l'image [qui] pousse son cri », recouvre ici les deux acceptions, concrète et mystique, que tentaient déjà de fixer les *Illuminations* rimbaldiennes. Assemblée au présent intemporel du sacré, la triple reprise anaphorique du présentatif – « ...C'est la sueur [...] C'est le miel [...] C'est un goût [...] »⁴⁴ étale les éléments constitutifs d'une offrande, dans « L'Attente » d'une « Visitation »⁴⁵. À l'écart des hommes, mais aussi de leurs lieux culturels, Crusoé lui-même s'offre aux émissions de la

41 Ces « plasmes » renvoient au plasma, et donc au sang qui participe de cette organicité du poème.

42 *Vents*, I, 2.

43 « La Ville ».

44 « Le Mur ».

45 Les deux substantifs, plus ostensiblement bibliques ou symbolistes, ont un temps été envisagés pour titrer la pièce finale des *IAC*, « Le Livre ».

« bouche de l'âtre »⁴⁶ et autres « Corolles, bouches des moires », dans une attitude à valeur propitiatoire pour l'ensemble de l'œuvre poétique à venir : « la face [...] offerte aux signes de la nuit, comme une paume renversée »⁴⁷. Et s'il « élève devant [lui] l'astre précaire de [s]a lampe »⁴⁸, c'est que pour lui comme pour le Poète, « Homme à la lampe souterraine »⁴⁹ en quête de « brève phosphorescence »⁵⁰, la vérité est à chercher dans un au-delà du tangible rationnel et commande une attention, une tension dont Crusoé porte déjà les stigmates.

En filigrane des *IAC* et dans les interstices de la labilité référentielle du « je » initial se profile donc la figure tutélaire, et graduellement magistrale, du Poète telle qu'elle apparaîtra jusque *Nocturne*. Arrachée au temporel sa parole, dont Crusoé enregistre un premier acte de naissance, ne se délie jamais totalement de l'intériorité de celui qui, du creux de son masque, en assume la profération, une distance-profondeur commune à l'être fictif et au « je » dont « Le Livre » ébauche les contours. L'étalement déictique de l'Île s'érige ici en tentative de résistance aux corrosions du doute, une « confusion du soir »⁵¹ ancrée jusqu'au terme du parcours dans « la nuit[...] profonde où s'arrachent [ses] dieux »⁵². En exhibant dans le récit d'une chute les failles constitutives de son être au poème, le Poète amorce paradoxalement une poétique-politique de l'énergie dont les masques entretiendront le culte ; chez Defoe Robinson mesure et sculpte son vouloir contre l'inhospitalité de Speranza, le Songeur Crusoé agit de même contre la Ville qui attende à son rêve et s'en trouve en retour métamorphosé comme le Poète, être de ruptures, face aux adversités

46 « Le Livre ».

47 « La Ville ».

48 « Le Perroquet ».

49 *Vents*, II, 5.

50 « Discours de Stockholm », dans Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 444.

51 « ...Ne me laisserez-vous que cette confusion du soir – après que vous m'ayez, un si long jour, nourri du sel de votre solitude, témoin de vos silences, de votre ombre et de vos grands éclats de voix ? », « Le Livre ».

52 « Nocturne ».

du recueil. Afin qu'il trouve et emprunte ses chemins, le vieux naufragé – et toute intertextualité aussi évidente – sera longuement congédié, mais le questionnement dont il est porteur se ravivera avec une lancinance obsédante : « Où fut la fraude, où fut l'offense ? »⁵³. Le dos résolument tourné au Robinson des Lumières, les œuvres poétiques s'adossent par contre, dans la durée, à l'image ici remodelée et qui appose, en forme d'anneau, son sceau entre celles de jeunesse et celles du « grand âge ». À tel point que dans cette perspective, elles pourraient être lues comme une longue analepse narrative retraçant le cheminement d'un Poète-Crusoé : les premiers et derniers poèmes en constitueraient le récit-cadre, à charge de faire résonner la voix de l'archi-énonciateur et de signer son ouverture au monde, le corps de l'œuvre s'attachant à livrer en actes le détail de ses étapes initiatiques. Pierre d'attente et acte de naissance à plus d'un titre, Crusoé et son fardeau nostalgique peuvent désormais laisser place à un autre nom-île, cette fois actualisateur de « bonheur rond », l'Enfant. Autre germe actif dans et à l'œuvre, son *logos*, tout aussi déterminant pour l'édification graduelle de l'*ethos* du Poète, ne trouvera son achèvement provisoire que dans le *pathos* du lecteur : « Et à la tresse de son chant vous tresserez le geste qu'il n'achève... »⁵⁴.

Université Paris-Sorbonne

Références

- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, « GF », 2006.
 Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, trad. J.-P. Borel d'Hauterive [1836], Montigny-le-Bretonneux, Yvelinédition, 2011.

53 *Ibid.*

54 *Vents*, IV, 5.

- Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- Joëlle Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996.
- , *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- Sabine Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2002.
- Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Flammarion, « GF », 1989.
- Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Carol Rigolot, « Les éloges paradoxaux d'Éloges », *Saint-John Perse. Les années de formation*, Actes du Colloque de Bordeaux (17, 18 et 19 mars 1994), textes réunis par Jack Corzani, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Jacques Robichez, *Sur Saint-John Perse : Éloges, la Gloire des Rois, Anabase*, Cdu-Sedes, 1977.
- Paul Valéry, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.