

De fête en fête : le bonheur de la critique

Jean Starobinski, *Le Poème d'invitation*, précédé d'un entretien avec Frédéric Wandelère et suivi d'un propos d'Yves Bonnefoy, Genève, La Dogana, 2001, 130 p.

Il y eut un temps où il fallait se déclarer contre la littérature, fût-ce en l'aimant, pour balayer la poussière des vieilles études et se sentir dans la vie, la société et l'histoire. Mais aujourd'hui, face à l'affaiblissement de l'intérêt pour la littérature dans les universités, les programmes de recherche et les mœurs, ceux qui l'aiment doivent le dire, avec énergie et clarté, sans mauvaise conscience, sans les jargons des coteries. Voici le rôle de la critique au début du XXI^e siècle : loin de tout professionnalisme académique ou journalistique, respecter l'objet littéraire, le faire comprendre comme forme esthétique et en même temps comme élément d'un univers intellectuel, ouvert sur les différences culturelles dans l'espace et dans le temps. Qu'on arrête de se sentir coupables devant les méthodes et les résultats des sciences appliquées, ou devant les malheurs du globe, et qu'on aille droit au cœur de la question : la littérature parle de la vie, des sentiments, des actions et des croyances humaines, et, sans elle, sans son étude, nous perdons un angle de vision essentiel sur les événements du monde et de l'esprit. La critique, suggère Jean Starobinski, doit chercher une réponse à des questions fondamentales, « face au monde, bien en-deça de la spécialisation des disciplines intellectuelles » (p. 12). Ni simple document, ni vain exercice de style, la littérature, la bonne littérature, du présent comme du passé, montre à la fois des manières de sentir, des contextes culturels, des traditions qui changent et qui perdurent, le travail de la langue et la beauté du style. La *doxa* actuelle prêche sur les différences mais, paradoxalement, tout est aplati dans une écrasante uniformité, comme l'avaient bien vu ceux qui, depuis le XIX^e siècle, de Benjamin Constant à John Stuart Mill, George Simmel et Ortega y Gasset, craignaient les conséquences de la civilisation de masse et de la technologie avancée. L'étude de la littérature ouvre le chemin à la compréhension des différences.

Jean Starobinski, en commentant ses propres choix, parle du rôle du critique dans sa conversation avec Frédéric Wandelère, au début du *Poème d'invitation*, charmant petit volume dont la couverture rappelle un cahier d'autrefois, réunissant cet entretien, un essai du critique, un propos d'Yves Bonnefoy et une annexe de quatre poèmes d'invitation (de Hölderlin, Chénier et Baudelaire) :

J'aime l'idée d'éveiller une perception des différences, dans toutes les dimensions du temps : temps des mots, temps du discours, temps de la vie collective et individuelle... Si l'on perdait ce type de perception différentielle – une perception ouverte au présent, mais dotant ce présent d'une profondeur spatiale, temporelle, intellectuelle et matérielle tout ensemble – l'univers de chacun de nous, s'appauvrissant, deviendrait unidimensionnel. La valeur du présent humain tient à un fond de mémoire sur lequel il « s'enlève », comme dit opportunément le langage de la peinture. Je sais que la direction que j'indique va à contre-courant d'un puissant courant du monde actuel, qui tend vers le nivellement, le vacarme continu, la paupérisation de la langue parlée, les excitants continuels, la passivité manipulée (p. 34).

Maintenant plus que jamais, sans crainte d'être passéiste, la critique littéraire est invitée à se rapprocher de la littérature, à rendre compte du lien de la littérature et de la vie. La relation critique reste fondamentale pour définir le but de cette activité.

Starobinski en parlait en 1970, dans son recueil *La Relation critique* (republié en 2001 chez Gallimard avec une nouvelle préface) : relation entre un être et un livre, le présent et le passé, l'écrivain et le lecteur, les textes et les contextes, une question et une réponse. Sans s'embrouiller dans l'obscurantisme des idées et de l'expression, dans les nébuleuses de l'arbitraire, la critique doit expliquer les textes, comprendre et faire comprendre, viser au savoir, à un certain savoir sur la littérature et par la littérature. Jean Starobinski n'a pas peur d'insister sur l'importance de la visibilité comme une des qualités essentielles de la relation critique : « Il faut donc que ma recherche soit partageable, ce qui veut dire qu'elle soit portée par une exigence de raison » (p. 11-12). Yves Bonnefoy rappelle, dans son propos qui conclut *Le Poème d'invitation*, le projet critique de *L'Œil vivant*, où Jean Starobinski disait se sentir exposé à une interrogation qui vient de l'œuvre. Ce lecteur intrépide, continue Bonnefoy, se situe dans un échange avec l'œuvre où, mis à nu, il accepte « d'abandonner d'emblée toute stratégie d'autoprotection, tout système » (p. 102). Mais peut-être y a-t-il quelque chose de plus fort, de plus simple et de plus léger que ce sacrifice poétique envisagé par Bonnefoy : la lucidité d'un constat, la vision des systèmes et de leurs parcours, comme on le ferait dans les études de médecine (première formation et pratique de Jean Starobinski), et encore l'énergie d'un travail, la valeur antique dont parlait Aristote, à savoir le plaisir, la fête du faire, car c'est dans le faire, le *poiein*, que le critique est, étymologiquement et moralement, proche de la poésie.

Le faire exige la capacité de se servir d'outils différents dans un but unique : on veut comprendre un texte, et, sans se perdre dans des méandres infinis, il faut utiliser les moyens de la philologie, de l'histoire des idées, de l'histoire littéraire, de l'analyse de la langue. Jean Starobinski l'avait annoncé dans *La Relation critique*, « la tâche critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière » (p. 229).

Jean Starobinski l'indique depuis longtemps par son œuvre immense, par la patience de ses interventions multiples, par sa présence et sa parole infatigables : étudiant le travail des mots dans une œuvre et visant à un style beau et clair, la critique ne saurait renoncer à la matière littéraire par excellence, le langage. Le critique a alors la responsabilité d'une parole qui résiste au bavardage contemporain ainsi qu'à l'appauvrissement de la langue. Il est bon d'entendre aujourd'hui la voix de Jean Starobinski dans le bruit incessant de ce que j'appellerai la bureaucratie de l'esprit, qui, dans le monde contemporain, veut diriger la vie intellectuelle et universitaire par des thématiques où « l'humanisme est confondu avec un humanitarisme de principe, c'est-à-dire une philanthropie qui veut abstraitement le bien du genre humain » (p. 22). Peut-être, après les éclats désormais lointains des avant-gardes des années soixante, qui ont néanmoins influencé la recherche en littérature, peut-on avouer le souci humaniste le plus fondamental et admettre que la littérature offre la possibilité de s'interroger sur « ce qui appartient de manière très large et très générale à la condition humaine » (p. 21).

Sans aucune guerre, sans polémique directe, mais contre le vacarme confus et répétitif de certaines tendances contemporaines, la parole de Jean Starobinski souligne la valeur de la raison, le lien de la rêverie et des préoccupations vitales, le mouvement qui va de ce qui est personnel à la vie commune, du présent au passé. La littérature est un vaste dépôt de la mémoire humaine : dans un texte poétique vivent les figures anciennes ancrées depuis des siècles dans la vie des hommes. Ces archétypes, ces

thèmes ou mythes – tels la descente aux Enfers, le crépuscule, la nuit, l'eau, le feu – relie le langage aux choses les plus essentielles dans la vie collective et dans l'imagination. En dépit de l'oubli qui caractérise notre temps, en dépit des assemblages fortuits chers au goût postmoderne, il y a un ordre qu'on peut retrouver, par l'accord d'approches différentes et par la lumière de l'intuition : le critique remonte à ces origines, tisse les fils de ces retentissements des millénaires dans ce qui semble être immédiat. Il n'y a pas de « perception ouverte du présent » sans mémoire ; il n'y a pas de véritable intuition critique sans remonter à « une question où notre vie est impliquée » (p. 11).

Au début du travail critique, Jean Starobinski voit le désir de s'orienter, comme on le ferait en promenade à la montagne, en devinant déjà d'en bas un sentier qui mena par ci ou par là : « Alors peut commencer l'expression directe, poétique, ou l'étonnement philosophique, l'analyse phénoménologique, ou l'enquête historique. À travers chacune de ces approches pourront s'inventer des variations sur un thème, à la façon des musiciens » (p. 22). À l'opposé d'une critique dispersée en maintes directions, à l'opposé d'une critique dogmatique entêtée dans un devoir-être préalable à l'émotion devant la littérature, la critique libre de Jean Starobinski, qui s'interroge à la fois sur les parcours d'un texte et sur son propre parcours, frôle le travail de l'écrivain, non seulement par l'attention à la langue, mais aussi par la fidélité au voyage ouvert mais bien structuré de l'intuition. On pourrait reparcourir, comme dans la section centrale de *La Relation critique*, les jalons d'une histoire de l'imagination et d'une activité imaginante qui se nourrit de l'œuvre étudiée. Ou encore, c'est par la force de l'imagination que les généalogies construites par le goût de la comparaison s'entremêlent aux influences attestées. Il n'y a pas de clivage dans l'essai de Jean Starobinski entre les filiations de l'histoire littéraire, les rapports avoués entre des écrivains et les analogies qui jaillissent dans l'esprit du critique.

De manière naturelle, sans aucun regret et sans aucune mythologie de l'écriture comme épure ultime de l'existence, le désir vient alors d'être écrivain. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes indiquait la proximité de la critique et du roman ou de la poésie comme le trait constitutif de la littérature moderne depuis Proust et Joyce. Par la suite, bien plus tard, à la fin des années soixante-dix, après le gai savoir du *Plaisir du texte*, il ressentait le poids de tout ce qui se fige en stéréotype : il déclarait qu'il lui était devenu indifférent d'être moderne et il « abjurait » la sémiologie qu'il avait contribué à créer. Sa *Leçon* d'il y a plus de vingt ans devenait un voyage « qui permet de débarquer dans un pays libre par déshérence », se colorait de la tristesse même des choses qui passent, en goûtant ce « moment à la fois décadent et prophétique, moment d'apocalypse douce, moment historique de la plus grande jouissance. » (*Leçon*, Seuil, 1978, p. 41). Dans l'article « Longtemps je me suis couché de bonne heure », il avouait son envie d'écrire un roman du *pathos* – roman qu'il n'aura jamais écrit. Aujourd'hui, rien de cette allure sombre chez le critique qui a tant étudié la mélancolie du point de vue littéraire et médical : Jean Starobinski parle avec *légèreté* de son désir d'être écrivain. Il se fait, dans le travail de la critique, l'écrivain non pas d'une autobiographie, ni d'un roman, ni d'un conte, mais de l'essai. Yves Bonnefoy, en évoquant la force d'une présence à la fois littéraire et scientifique, ainsi que la capacité de transformer la critique en poésie, n'a aucun doute : « Jean Starobinski est un écrivain, il est exemple de cette subjectivité soucieuse de vérité qui fait l'écrivain véritable » (p. 93).

D'ailleurs le passé vers lequel Jean Starobinski remonte ne ressemble ni à l'intériorité subjectiviste de Proust ni au désenchantement de la vision de Chateaubriand – tous deux si proches du tempérament de Barthes. Ni le tremblement

du temps ni la *vanitas* des choses humaines ne colorent la mémoire dont parle Jean Starobinski, mais, pour ainsi dire, la vigueur qui unit le présent et le passé, l'extériorité et l'intériorité, le personnel et le collectif, le savoir et la création. On a envie de dire qu'il s'agit plutôt de la mémoire toute tendue dans le présent, dont parle Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi. »

La conférence, l'essai – l'un souvent à la suite de l'autre – ne sont-ils pas ces récits de l'intelligence et de la sensibilité qui font vivre la littérature à travers la métamorphose de ses formes ? Ils garantissent le va-et-vient d'une parole orale, qui n'existerait pas sans être pensée et écrite, et d'un texte écrit, qui garde pour ainsi dire la chaleur de la voix entre la contingence d'un événement collectif et la densité d'une quête personnelle et solitaire de longue haleine. Et si Starobinski rappelle avec ironie et tendresse qu'à vingt ans, il avait esquissé le plan d'un récit allégorique intitulé *La Source*, il développe dans *Le Poème d'invitation* le texte d'une conférence tenue à Vevey en 2000, dont le souci principal était de retracer les sources de l'inspiration de Baudelaire dans deux poèmes d'invitation, « L'invitation au voyage » et « *Mæsta et errabunda* ». Les conférences au Collège de France en 1985 avaient donné lieu à *La Mélancolie au miroir*, recueil où, comme le suggère Yves Bonnefoy, « Baudelaire se tourne vers nous dans le livre, son beau visage nous apparaît » (p. 105). Aujourd'hui c'est encore une rencontre avec Baudelaire qui est proposée par une question sur un genre ou sous-genre poétique. Le projet critique lui-même, comme la littérature, est une invitation, à penser, à rêver, à comprendre. Yves Bonnefoy conclut son propos en imaginant le lecteur de Jean Starobinski dans le moment où, levant les yeux de la page, il rencontrera l'horizon de sa propre vie : « La pratique des œuvres est bien ce qui peut aider à vivre. Le travail du critique ce qui peut distribuer ce bien » (p. 117).

À une époque où les articles universitaires sont souvent si lourds de poncifs, remplis de phrases mécaniques, alors que la parole publique est si souvent accablante d'ennui, la conférence-essai de Jean Starobinski arrive à l'oreille et à l'intellect avec la fraîcheur d'une source. Le travail de l'érudition n'a rien d'épineux, s'égrène rapide et léger, donnant à la profondeur de la pensée et de la recherche je ne sais quoi d'aérien. Stendhal insistait, contre les pédantismes de tout genre, sur la valeur de la *disinvoltura*. La légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité sont des vertus fondamentales de l'écriture littéraire, comme Italo Calvino le proposait dans ses *Leçons américaines* (où il prend Jean Starobinski comme exemple de la visibilité).

D'un côté la littérature, les textes littéraires fournissent la première étincelle de ce qui, de l'imagination de l'écrivain, va vers l'imagination du critique – une intuition, le noyau d'un thème, ce que Delacroix appelait : la première pensée qui dirige la totalité du tableau. De l'autre côté, des questions se posent, sont posées, qui, elles, relient l'œuvre et la réflexion de Jean Starobinski aux grandes préoccupations critiques de la seconde moitié du XXe siècle, sans la pesanteur d'une pensée sous contrainte. Songeons aux aléas de l'histoire littéraire de Lanson : sans militer ni pour ni contre, Jean Starobinski a toujours réuni la méthode historique et le recours aux archives à l'intuition d'une thématique de recherche, sans laquelle l'érudition s'étalerait sans cohérence. Songeons à cette intertextualité, tellement utilisée dans la critique depuis les années soixante ou soixante-dix, et qui semblait garantir du crime lansonien par excellence, l'étude des influences : sans utiliser le terme, sans non plus en épouser la portée idéologique pantextualiste, Jean Starobinski a toujours évité, comme son essai sur le poème d'invitation en témoigne encore une fois, le danger d'un foisonnement désordonné d'échos innombrables, tout en restant attentif à l'entrelacement d'un modèle antérieur et du Nouveau. Par exemple, le critique

explique dans l'entretien avec Frédéric Wandelère que le titre des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau vient d'Augustin, « que le préambule contient une polémique implicite avec Montaigne », et l'enchaînement des contaminations littéraires pourrait continuer à l'infini ; « il y a pourtant une manière de parler de l'enfance » (p. 40) qui est absolument neuve et qui commence avec Rousseau. Ce phénomène, qui relève à la fois de l'emprunt et de l'invention, est exactement « ce qui se passe dans la traduction de la poésie » (p. 41). Ainsi de Jaccottet traduisant Hölderlin, ou de Bonnefoy traduisant Shakespeare, Keats ou Yeats. Dans *Le Poème d'invitation*, Jean Starobinski rend évidentes les transfigurations que Baudelaire fait subir à un poème d'André Chénier. Le matériel emprunté passe à travers une « traduction » qui le métamorphose complètement.

Le travail du critique ne serait-il pas une traduction, une livraison, comme le suggère l'étymologie du mot ? Le parcours est ample mais ciblé. Un préambule amène à une analyse serrée où trois poèmes s'entrelacent : le poème d'invitation de Chénier et les variations baudelairiennes de « *Mæsta et errabunda* » et de « L'Invitation au voyage ». Le rapport aux textes se déploie donc sur une ligne diachronique rapide pour se concentrer sur un double mouvement synchronique (ou presque) : les vers de Chénier publiés en 1819 (d'un poème sans titre, qui est une épître adressée à François de Pange), et les deux invitations des *Fleurs du Mal*. L'essai de Jean Starobinski part donc de la généralité anthropologique de ce geste humain — inviter — représenté si souvent par la poésie, depuis Homère et la Bible. La fête a été l'occasion d'un véritable genre poétique. Ernst Robert Curtius avait vu dans les genres littéraires des *topoi* qui persistent depuis l'antiquité latine à travers des mutations. Jean Starobinski, lui, vise ce point de renversement où chez Baudelaire l'invitation est sous le double signe de la fidélité et du refus face au modèle de Chénier. Constamment tendu entre la forme et les significations, il pose son regard sur la suture de la tradition et du talent individuel.

Jean Starobinski a « horreur du ton qui en impose » (p. 25) et n'a pas besoin d'afficher ses convictions critiques : elles viennent tout naturellement dans son essai, microcosme qui contient déjà l'architecture d'un volume, riche de pistes d'enquête. Dans la première partie, le sondage va vers la littérature antique, vers Catulle, Martial, Horace et Stace. L'histoire littéraire s'élargit bien sûr au-delà des frontières d'une langue nationale, dans un mouvement proche, dirais-je, de T. S. Eliot ou d'Ezra Pound qui, eux, savaient qu'un vers moderne résonne dans un souvenir classique et dans les fabrications langagières issues des idiomes morts et vivants. Mais la digression érudite de Starobinski ne saurait se faire sans son intelligence de la condition humaine dans le langage. Que ce soit l'homme commun ou Pénélope ou Sappho ou Catulle, l'invitation exprimée par le verbe « viens », dit qu'on s'adresse à un absent, indique une distance, même infime, qu'on voudrait abolir. La promesse de mets plus ou moins succulents, de vins et de cadeaux, de la fête enfin, avec tous ses attributs, ne saurait dissiper cette trace de la séparation qui colore toute apostrophe jusqu'à l'appel amoureux, plein à la fois d'espoir et de désespoir.

L'excursion à travers les textes latins amène à ces regards généralisants sans lesquels une analyse reste myope, sans perspective : le critique entrevoit, dans la figure de Don Juan et dans la manière dont les invitations apparaissent dans l'œuvre de Mozart, un rapport avec la tradition d'Horace et surtout le changement qui s'est produit à partir de la Renaissance, dès que le libertin commence à inviter. Si le critique se penche sur « quelques aspects de l'invitation chez Horace, c'est qu'ils ont persisté dans une tradition épicuréenne qui, à l'intérieur de l'ordre chrétien, a pris valeur de défi » (p. 56). D'ailleurs les traductions des poètes témoignent de la

persistance d'un lien au travers des mutations d'époque et de mentalités. Hölderlin et Nerval ont traduit ou paraphrasé Horace. Et comment ne pas voir la présence du genre de l'invitation dans les « Vers de circonstance » de Mallarmé, « chez qui le jeu verbal ressemble parfois à la syntaxe d'Horace ? » (p. 59). Impossible d'ailleurs, pour le critique qui a tellement écrit sur le XVIIIe siècle, de ne pas détecter chez Rousseau, qui n'invite pas mais tolère les visites, le rêve des plaisirs qu'il pourrait offrir à ses amis s'il était riche.

Les premières pages du *Poème d'invitation* conduisent rapidement le lecteur à travers les époques pour l'arrêter devant la question saisissante : qu'en est-il de la poésie au XIXe siècle ? Starobinski ne manque pas de signaler le « sentiment de délogement spirituel », la poétique de l'errance stigmatisée par les héros de Byron dans une période si souvent caractérisée par la crise de la conscience subjective, ou, comme le disait Barthes, par une rupture historique profondément ressentie par les écrivains. L'inquiétude règne, du poème où Maurice de Guérin évoque une invitation acceptée jusqu'aux vers d'Alfred de Vigny, qui, dans *La Maison du Berger*, appellent Eva dans « une épaisse bruyère » de la montagne pour « y cacher l'amour et ta divine faute ». C'est après ces mouvements que l'essai s'ouvre sur les deux poèmes de Baudelaire et, dans une confrontation directe avec les vers, les mots et les procédés de Chénier, montre comment les reprises dans *Les Fleurs du Mal* marquent une grande disparité « dans l'expression de l'appel et dans le sentiment de la fête » (p. 67). L'entreprise de Chénier reste toute dans l'imitation d'une épigramme grecque, Baudelaire malmène, pour ainsi dire, le vocabulaire et les figurations du poète néoclassique. « L'invitation au voyage » transforme en *là-bas* l'adverbe *là* réitéré de manière insistante dans l'épître adressée à François de Pange : « Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble ! »; et si le *là* reste dans le refrain : « Là tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté », le lieu évoqué par Baudelaire n'a d'autre existence qu'illusoire. Dans la quatrième strophe de « *Mœsta et errabunda* » cette condition hors d'atteinte est exacerbée par l'exclamation : « Comme vous êtes loin, paradis parfumé ! »

Jean Starobinski poursuit les métamorphoses violentes que les vers de Baudelaire font subir à l'emprunt du poète de la génération précédente : les différences dans la perception du destinataire ou de la destinataire, les interrogations à cette étrange Agathe de « *Mœsta et errabunda* », qui rime avec « frégate », les interpellations qui restent sans réponse. Et si l'ailleurs du rêve brille dans l'illusion de « L'Invitation au Voyage », dans « *Mœsta et errabunda* » les répétitions exercent un effet de ralentissement, signifient qu'il est impossible de quitter le point de départ. Le poète, avec cette mystérieuse amie qui parfois se confond avec sa voix et sa conscience mélancolique, reste dans le « noir océan de l'immonde cité ». Dans ce poème, à la différence de « L'invitation au voyage », *ici* et *ailleurs* ne sont pas deux lieux, mais « le noir océan » coïncide avec l'« autre océan », tandis que le souvenir des transports mystiques, de l'abandon au « Voyage », se croise avec la trace blessée et moderne « des errants et de non-invités légendaires, tels le “Juif errant” ou le “Hollandais volant”, qui souffrent de ne pouvoir trouver le repos ni mourir » (p. 87).

Chénier, « avec sa molle antiquité à la Louis XVI », comme le dit Baudelaire, est lecteur des poètes latins, Baudelaire de Chénier, Jean Starobinski de Baudelaire. Le lecteur de Jean Starobinski est invité à voyager à travers ces renvois textuels, à repérer « la reprise à la fois spectrale et lumineuse d'un poème d'invitation », à goûter à l'ambivalence toute baudelairienne « de l'association du démoniaque et du sublime » (p. 85). La relation critique rebondit et le lecteur comprend que les préliminaires de l'essai dérivent déjà de l'émoi d'une lecture, de ce moment décisif où

Jean Starobinski, lecteur de Baudelaire, a croisé Baudelaire et vécu le trouble qui ne manque pas de saisir ceux qui aiment Baudelaire et retrouvent son beau visage dans « *Mœsta et errabunda* » : « Le secret de ce qui nous fait aimer ce poème, c'est qu'il énonce une demande et qu'il exprime une souffrance à la fois si exaspérée et si sobre qu'il nous y offre accueil » (p. 88).

Le lecteur qui lève son visage du texte de Jean Starobinski peut se souvenir de Huysmans, de l'éloge de Baudelaire dans *À rebours* : de « l'indicible charme » de cet écrivain « qui était parvenu à exprimer l'inexprimable », grâce à une langue « qui possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes ». Si nous traversons l'inquiétude et la déchirure de Baudelaire et de sa modernité, nous le faisons dans la grande lumière dont parle l'introduction de *La Relation critique*, qui jaillit à l'intersection de la volonté d'expliquer un poème et du souci d'éclairer la condition humaine. Si nous sommes « les invités d'une fête perdue, que nous n'avons jamais connue et que pourtant nous reconnaissons » (p. 88), nous vivons dans *Le poème d'invitation* quelque chose de classique, proche de la *catharsis* aristotélicienne : le lien lumineux entre l'étrange santé et clarté de la poésie de Baudelaire et la composition parfaitement équilibrée de Jean Starobinski.

Patrizia LOMBARDO