HAL
open science

La religion de Rimbaud

Rafika Hammoudi

To cite this version:

Rafika Hammoudi. La religion de Rimbaud. Littératures. Université Rennes 2, 2014. Français. NNT : 2014REN20034 . tel-01127513

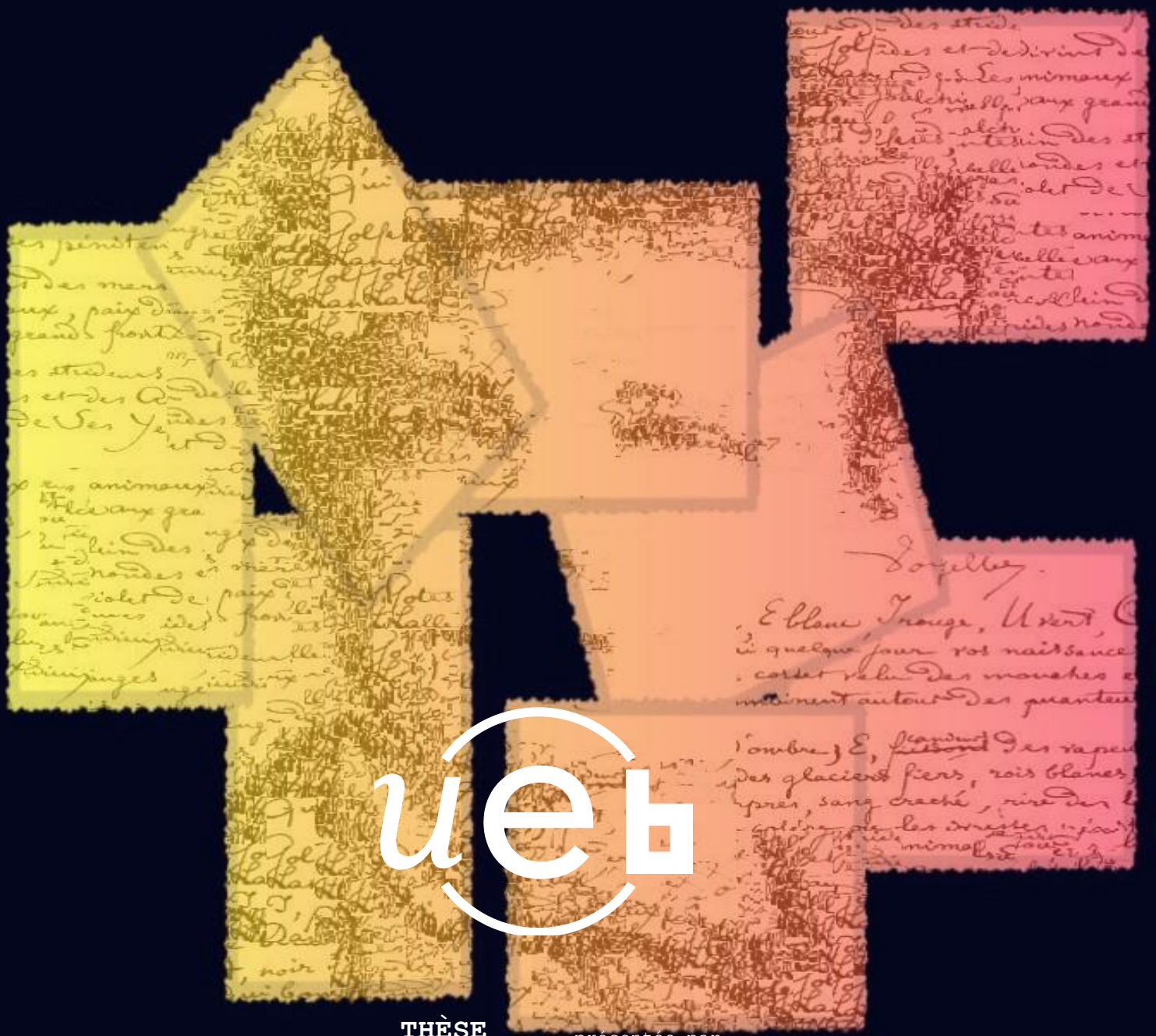
HAL Id: tel-01127513

https://theses.hal.science/tel-01127513

Submitted on 7 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2

École doctorale Arts Lettres et Langues

Littérature française

présentée par

Rafika Hammoudi

Grouphe Phi, CELLAM (EA 3206)

La religion de Rimbaud

Thèse soutenue le 16 décembre 2014

devant le jury composé de :

Steve Murphy
Professeur, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Henri Scepi
Professeur, Université Paris III / *rapporteur*

Stéphane Hirschi
Professeur, Université de Valenciennes / *rapporteur*

Denis Hüe
Professeur, Université Rennes 2 / *président*

Nasr Eddin, demande un soir Timour Leng, après ma mort, crois-tu que j'irais au paradis ou en enfer ? Cela me tourmente…

– Oh, seigneur, quelle question ! Tu est l'émule des plus grands, Pharaon, Nemrod, Gengis khan… Tous son en enfer. Tu ne voudrais tout de même pas t'abaisser et te ridiculiser en finissant au paradis !

Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja

« Toute religion n'est qu'un système imaginé pour concilier des contradictions à l'aide des mystères. »

de Baron d'Holbach
Extrait de Le bon sens

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de thèse le professeur Steve Murphy, dont la patience et l'érudition rimbaldienne m'ont sauvé de bien des faux-pas et m'ont permis de ne pas me noyer dans l'immensité critique de cette mer poétique.

Je tiens également à remercier le docteur Mickaël Malhaire pour son aide précieuse en plein cœur du marathon que constitue tout travail de thèse.

Je n'oublie pas mes ami(e)s dont les encouragements, les conseils, les avis et les sourires m'ont ammené à vivre cette thèse plus sereinement. À Léthicia Obono-Ngoumilama dans l'assoupissement des amphithéâtres des Tanneurs. À Charlotte Aufrère et Diane Fillet, sous le préau de Choiseul. À Hanna-Maria Dubourg dans la froideur de la bibliothèque universitaire. À Adrien Souchet dans la Common Room du Trinity.

Enfin à ma familledont, au-delà du remerciement, se porte toute ma gratitude et mon affection. À mes grands-parents d'un autre temps, d'un autre lieu, dont je porte l'héritage : Djede, Nena.
À ma nièce Néïla qui connaît à présent Rimbaud sur le bout des doigts.
À mes grands frères et grandes sœurs, qui m'ont porté jusque-là par leurs savoirs respectifs, leur soutien, leurs critiques, cette thèse est également un peu (beaucoup) la leur : Mounir, Rabah, Zohra, Houria, Nassira, Mohamed.

À mes parents, au-delà de la parole et du silence. En espérant qu'ils soient fiers de moi comme je suis fière d'eux et d'être leur fille.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES **3**

INTRODUCTION **7**

PREMIERE PARTIE : UN INVENTAIRE DE SON MONDE, LES PREMIERES POESIES **12**

Chapitre I : Observation de l'enfant **13**
1. Petite mise au point biographique 13
2. Conspecto : les racines d'une réflexion critique 14
3. « Les poètes de sept ans » : (re)plongée en enfance 19

Chapitre II : Observation de la femme **22**
1. Deux archétypes féminins : divin et humain 22
2. Entre Déméter et Gaïa 24
2.1. Déméter la mère éplorée dans « Les Étrennes des orphelins » 24
2.2. Déesse de la Nature sensuelle 28
2.2.1. « Sensation » : prémices d'une Nature féminine 28
2.2.2. « Credo in Unam » : déesses et double critique rimbaldien 29
3. Les fées maléfiques des « Chercheuses de poux » 33
4. L'amante 38
4.1. Ophélie : victime sacrificielle de sa condition 38
4.2. Les visages du désir et ses impacts sur le poète 40
4.2.1. Quête du désir dans « Première soirée », « Les reparties de Nina », « Roman » et « Rêvé pour l'hiver » 40
4.2.2. « La maline » au secours du poète 47
4.2.3. Danse macabre dans « Mes petites amoureuses » 49
4.2.4. « Les Sœurs de charité » et l'espoir du couple 54
4.2.5. « Vénus anadyomène » : l'ambiguïté du désir 59

Chapitre III : Observation de l'Église **63**
1. Portrait-charge du Dieu chrétien dans « Le Mal » 63
2. Domination de l'Église et responsabilité des *victimes* 67
2.1. « Les Pauvres à l'Église » : bestiaire d'une hypocrisie religieuse 67
2.2. « Les Premières communions » : une victime aux multiples bourreaux 71
3. Détournement de la transsubstantiation dans « Le Cœur supplicié » 75
3.1. Introduction critique au poème 75
3.2. L'analyse du poème : un Christ victime de l'anticléricalisme 76
4. L'homme d'Église disséqué 82
4.1. Une nouvelle alliance du *Mal* dans « Le châtiment de Tartufe » 82
4.2. Une scatologie aux deux visages dans « Accroupissements » et « Oraison du soir » 84

Chapitre IV : Observation du peuple **86**
1. De la Populace au Peuple : la figure du Forgeron 86
2. La fin de l'Empire 96
2.1. Symptômes de la rage dans « Rages de César » 96
2.2. Le bruissement du soulèvement dans les « Douaniers » 99
2.3. Les momies des « Assis » 101
3. Paroles de la révolution dans « Morts de quatre-vingt-douze », « L'orgie parisienne ou Paris se repeuple » et « Chant de guerre parisien » 103
3.1. « Morts de quatre-vingt-douze » : un chant d'avenir 103
3.2. « Chant de guerre de parisien » : Les deux fronts de la guerre 105
3.3. « Paris se repeuple » : faire parler le sang 107
4. Portrait et Vanité : neutralité et *impersonnification* dans « Le Buffet » 110
5. Études de poètes 113
5.1.1. La brutale intériorité du poète dans « À la musique » 113
5.1.2. Le poète errant dans « Ma Bohême » 116

Chapitre V : Mécanique de « Voyelles » **118**

1. Graphisme et couleurs 118
2. De la roue au rouage : une construction circulaire 121
3. La voyelle et sa nouvelle image 123

Une observation critique et parenthèse sur l'*Album zutique*..... 126

DEUXIEME PARTIE : DISTANCIATION DU POETE SUR LE POETE DANS LES *DESERTS DE L'AMOUR* ET LES *DERNIERS VERS* 129

Chapitre I : *Les Déserts de l'amour* : introduction aux *Derniers vers*..... 130

Chapitre II : Un ensemble de solitudes..... 133
1. Une Idylle retouchée 133
2. L'Autre..... 135
2.1. Les preuves de son absence 135
2.2. Sa fantomatique présence 137
3. L'instant du choix dans « Mémoire »..... 139
4. La faille du Moi dans *« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »* et « Les Corbeaux » 144
5. La revanche de l'Esprit dans « Michel et Christine »..... 147

Chapitre III : La non-neutralité du temps..... 149
1. Quelques notions fondamentales sur la conception du temps au XIXe siècle 149
2. La cohabitation du temps social et du temps abstrait dans « Bonne pensée du matin »..... 152
3. D'une temporalité de la pensée « *Plates-bandes d'amarantes…* » 156
4. Temps humain et temps biblique : l'éternelle répétition de la faute dans *« Ô saisons ! ô châteaux »* 157
5. Un passé *modernisé* 160
5.1. Valse à deux temps : « La rivière de Cassis »..... 161
5.1.1. Premier temps : le sang du passé 163
5.1.2. Deuxième temps : une immondice morale 164
5.2. Mise en scène dans différents espaces temporels dans « Comédie de la soif » 166
5.2.1. Trois ancêtres : trois temps du passé 166
5.2.2. L'Esprit ou la Muse..... 169
5.2.3. L'ivresse 170
5.2.4. L'acmé de la tragédie 172
5.2.5. Une conclusion en trompe-l'œil..... 174

Chapitre IV : Existence et Inexistences dans les « Fêtes de la patience »..... 176
1. De l'attente à l'absence dans « Bannières de mai » : tentative de rupture du cycle..... 176
2. Entre ciel et enfer dans « Chanson de la plus haute tour *»* 180
3. Thématique alchimique dans « L'Éternité » : le cycle de Platon et le *Grand Œuvre* 188
3.1. Le feu 190
3.2. L'air 191
3.3. L'eau..... 192
3.4. La terre 193
3.5. L'âme..... 194
4. « Âge d'or » : au-delà de l'anonymat..... 195

La création d'un avatar poétique 198

TROISIEME PARTIE : REVELATION ET SECRET DANS LES *PROSES EN MARGE DE L'ÉVANGILE* ET *UNE SAISON EN ENFER* 200

Chapitre I : En marge de la Bible et de la *Saison* 201
1. Titres et choix critiques..... 201
2. Une figure christique mise à mal 203
2.1. Un fin politicien 203
2.2. Un être capricieux..... 206
2.3. Un être impitoyable..... 209

Chapitre II : Les indices immédiats de la rupture dans *Une saison en enfer*..... 211
1. Prise en compte du lectorat dans *Prologue* et « Mauvais Sang »..... 213
1.1. Une cure thermale d'un nouveau genre 213
1.2. Une infériorité positive 215
1.3. Un rapport esthétique au diable..... 216
2. La portée théorique du vers libéré 219
2.1. Le sens de la forme..... 219
2.2. L'évidente proximité du verset 221

2.3. Broderie et Dentelle : points en blanc de la prose 222
2.3.1. Le fantôme du texte originel 223
2.3.2. Du vers à la prose sans étape dans « Délire II » 225
2.3.3. Tactique du vide 229
3. Esquisse du schéma actantiel 231
3.1. L'axe du vouloir 232
3.2. L'axe du pouvoir 233
3.3. L'axe de la transmission 233
3.4. Vers un syncrétisme actantiel 235

Chapitre III : Doubles humains, doubles christiques et doubles théoriques dans *Une saison en enfer* 235
1. Les doubles humains 237
1.1. Le passé mythique : le conteur du Prologue 238
1.2. Le personnage-narrateur de « Mauvais Sang » : le double païen décuplé 240
1.2.1. L'impossibilité d'une infiltration dans le passé sans altérité 240
1.2.2. Dualité sanglante 242
1.2.3. Succession d'altérités ostracisantes 245
1.2.4. Mort du sang païen : fin de la dualité 248
1.3. Le passé personnel du narrateur de « Délires II » 251
2. Les doubles christiques 251
2.1. Possible erreur judiciaire dans « Nuit de l'enfer » 252
2.2. Victime et coupable dans « Délires I » 254
2.2.1. Verlaine ou Rimbaud 254
2.2.2. L'Époux infernal ou le Christ social 255
2.2.3. La Vierge folle : une victime coupable 259
2.2.4. De l'être androgyne 261
3. Les doubles théoriques 262
3.1. De la raison et de l'esprit dans « L'Impossible » 262
3.1.1. Soupir, Souffle et Esprit 263
3.1.2. Sans raison et sans esprit 264
3.1.3. La suprême autorité de l'esprit 266
3.1.4. Une absence de vainqueur 266
3.2. Les deux Ecclésiastes de « L'Éclair » 267
3.3. Ni ciel, ni enfer : la victoire du monde dans « Matin » 270
3.4. L'« Adieu » à toute altérité 273

Chapitre IV : L'être en formation dans *Une saison en enfer* 276
1. Les éléments du *Bildungsroman* 276
1.1. Un héros disciple et mentor 276
1.2. Une fin en suspens 278
1.3. Une impossible unité 279
2. Initiations et sociétés secrètes 280
2.1. La création d'un mythe 281
2.2. Thématiques initiatiques 283
2.2.1. Descente aux enfers orphiques 284
2.2.2. Les danses 285
2.2.3. L'ambivalence du sang 287
2.2.4. Coincidentia oppositorum 288
2.2.5. Protection du secret 289

Harmonie et Dissonances 291

QUATRIEME PARTIE : LES *ILLUMINATIONS* ENTRE FRAGMENTATION DU MESSAGE ET HERMENEUTIQUE 292

Chapitre I : Introduction à l'analyse 292
1. Le fragment 292
2. L'Herméneutique 296

Chapitre II : Dans la cité : broderies autour du paysage urbain 297
1. De la ville sans artifices : « Ville », « Villes » I, « Villes » II et « Métropolitain » 299
1.1. « Ville » : London or not London ? That's not the question. 299
1.2. « Villes » ou la difficulté de l'équilibre 303
1.3. « Métropolitain » : invitation au voyage 308
2. Détails et Réflexions architecturales : « Promontoire », « Ornières », « Les ponts » et « Fleurs » 310
2.1. Maquette d'un bord de littoral dans « Promontoire » 310
2.2. Le Réalisme merveilleux d'« Ornières » 313
2.3. « Les ponts » suspendus des Palais modernes 315

2.4. Trois « Fleurs » modernes 320
2.4.1. Intérieur bourgeois et secret d'alcôve 320
2.4.2. « Le Louvre du peuple » 321
2.4.3. Nouveaux lieux de dévotion de la Bourgeoisie 325
3. Spectacles du temps et de l'Histoire : « Fêtes d'hiver » et « Scènes » 327
3.1. « Fêtes d'hiver » entre comédie et tragédie 328
3.2. « Scènes » : théâtralité de la Commune 330
4. De la Reine-Hortense à l'Hommage dans « H » 335

Chapitre III : Interstices sociaux : le paysage humain sous l'œil critique du poète 338
1. Les *Bel-Ami* de « Parade » : aller-retour sur les grands Boulevards 339
2. Figure de l'homosexualité masculine dans « Antique » 344
3. Du prolétaire au porte-parole dans « Ouvriers » 348

Chapitre IV : Réflexions politiques et condamnations 352
1. Visages des coupables dans « Solde » et « Guerre » 352
1.1. « Solde » : tout est déjà vendu 352
1.2. Question de survie dans « Guerre » 356
2. « Dévotion » carcérale 358
3. Une « Démocratie » effrayante 363
4. « Mystique » : l'impossible compréhension du monde 365
5. La fin de tout émerveillement dans « Soir historique » 366

Chapitre V : Vers un apaisement religieux 368
1. Une messe « Barbare » 368
2. « Génie » : vers une nouvelle divinité 374
3. L'Orient retrouvé de « Conte » et « Royauté » 380
3.1. « Royauté » : aux sources orales de la Bible 381
3.2. « Conte » : vers une sagesse universelle 382

Chapitre VI : L'ombre du Voyant 386
1. « À une Raison » : critique et subjectivité de l'esprit 386
2. « Matinée d'ivresse » : quête et sacrifice 389
3. Du mouvement et de ces illusions dans « Départ », « Vagabonds » et « Mouvement » 394
3.1. « Départ » : de la nécessité du renouveau 394
3.2. « Vagabonds » : deux routes divergentes 396
3.3. « Mouvement » : De la tempête au déluge 397

***Je suis caché et je ne le suis pas* 400**

CONCLUSION 401

BIBLIOGRAPHIE 404

Introduction

« Votre vie quotidienne est votre temple et votre religion »
Khalil Gibran
Le prophète[1]

Intituler une thèse *La religion de Rimbaud* implique d'accepter une double difficulté de recherche. La première, littéraire, celle d'étudier un poète dont les textes ne se laissent pas facilement appréhender : source d'une grande diversité critique et plus particulièrement d'un mythe dont il n'est pas aisé de se détacher, tant il est prégnant tout au long des lectures, que cela soit pour le rejeter ou pour le confirmer. La seconde tient à l'appellation même de religion, car, comme l'indique Alain Vaillant la religion, notamment chrétienne, est avant tout l'objet d'un anticléricalisme virulent, mais non d'un réel dialogue spirituel. [2]

Ces difficultés impliquaient, dans un premier temps, une réelle définition, pour ne pas dire délimitation des notions qui composaient notre sujet. Ainsi s'est posée rapidement, dans le cas de Rimbaud, la question de l'homme (biographique) face au poète (textuel) de leur différenciation, ou au contraire de leur symbiose.[3] Si, dans le cadre de la *Saison*, la critique contemporaine s'accorde pour reconnaître dans le narrateur (voire les narrateurs) des personnages qui n'ont pas obligation d'être liés à un élément biographique rimbaldien[4], où le « je » n'est pas systématiquement l'écho d'un élément réel de la vie d'Arthur Rimbaud, la question, en revanche, reste complexe et sujette à polémique dans le reste du corpus.

Les Premières poésies, grâce aux analyses historiques et biographiques d'Yves Reboul et de Steve Murphy, confirment la nécessité d'une lecture idéologique et

---

[1] Khalil Gibran, *Le prophète*, dans Cécile Brunet-Mansour et Rania Mansour (trad.), *L'essentiel de Khalil Gibran*, éditions J'ai Lu, Paris, 2009, p. 166.

[2] « Posséder la vérité dans une âme et un corps » : la morale énigmatique d'Une saison en enfer », dans Yann Frémy (dir.), *Énigmes d'*Une saison en enfer, *Revue des Sciences humaines*, n°313, 2014, pp.20-21.

[3] Il est évident que cette question est omniprésente dans le cas de toute analyse littéraire portant sur l'idéologie (politique, religieuse, personnelle) de l'œuvre. L'étude rimbaldienne offre une cristallisation de cette problématique dans le cadre du mythe, où le poète est présenté comme ayant poursuivi son œuvre au sein même de son existence, dans cet exil silencieux en Abyssinie et au Yémen.

[4] Comme ce fut longtemps le cas de la lecture biographique de « Délires II », qui reconnaissait dans l'Époux infernal un avatar verlainien.

contextuelle des écrits : le « je » s'identifie au « je » biographique, au « je » rimbaldien, il est le regard du poète engagé sur sa société et son existence. À l'opposé, les *Derniers vers*, tout comme l'indique Bernard Meyer, n'impliquent en aucun cas de connaître la biographie rimbaldienne, ni même de rechercher dans ces textes un « je » qui serait Rimbaud ; ici se lit en premier lieu le poète, l'être textuel. Si nous avions évoqué précédemment le cas de la *Saison*, il nous faut faire mention de celui des *Proses en marge de l'Évangile*, dans lesquelles l'unique « j' » du texte, porté par le narrateur (« j'aurai pu voir »), illustre cette instabilité rimbaldienne du « je » : l'exégète biblique revêt soudainement l'apparence d'un narrateur présent et non plus simplement observateur du texte, il s'expose et juge tout en appartenant au récit et préfigure celui de la *Saison*. Enfin vient le temps des *Illuminations*, fragments peuplés par l'autre, l'objet de l'énigme (H, Léonie Aubois d'Ashby…), dans lequel le « je », lorsqu'il s'exprime, se veut le dépositaire du secret, de la solution de l'énigme, le symbole d'une omniscience et la marque absolue du poète.

Dès lors, il nous a fallu admettre, par le choix de traiter de l'intégralité du corpus[1], qu'il nous était impossible d'affirmer (ou de confirmer) une séparation clairement visible entre l'homme et le poète. Les aller-retour entre ces deux entités étant permanents, car *le poète était Rimbaud et Rimbaud était le poète*. Ainsi c'est confirmer cette nécessité de nommer cette thèse « La religion de Rimbaud », se différenciant d'une « religion du poète dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud » ou encore « de la religion d'Arthur Rimbaud, le poète ». Par ce nom sans prénom, il nous a semblé possible de faire transparaître simultanément l'homme (biographique/historique) et le poète (textuel/narratif). Nous laissant, également, à même d'évoquer l'un ou l'autre, selon que ce « je » nous paraissait faire intervenir l'homme ou le poète : jeu de masques auquel Rimbaud lui-même se prête volontiers et consciemment, dans une volonté de déstabiliser le spectateur/lecteur – en témoigne la *Saison* et sa pluralité d'acteurs.

La seconde difficulté, que nous évoquions en ce début d'introduction – sûrement la plus importante –, fut de définir la notion clef, essentielle de notre thèse : la religion. Cette dernière n'imposait pas uniquement un élargissement de nos connaissances théologiques, notamment de la religion chrétienne, mais son ouverture vers une approche philosophique.

[1] À l'exception de l'*Album zutique*, dont l'hybridité, c'est-à-dire le caractère ouvertement parodique et l'appartenance partielle à Rimbaud, n'a pas été retenue dans notre analyse.

En effet, en proposant une analyse de l'ensemble du corpus, il nous était nécessaire de ne plus seulement guetter les traces de ce christianisme dans les écrits rimbaldiens, mais d'explorer la possibilité d'une religion plus personnelle, non obligatoirement révélée et fruit d'une réflexion en cours ou achevée. Par là même, la *vastitude* du corpus impliquait également une recherche beaucoup plus thématique que linéaire, celle de regroupements de poèmes dans des analyses globales et qui, dans une approche critique poétique traditionnelle, pose le problème de la nuance et de la subtilité ; mais qui, dans le cadre de nos recherches, était nécessaire à une structuration de notre réflexion, ainsi qu'à la mise en évidence d'un fil conducteur dans chacun des recueils – factices ou réels – de Rimbaud.

Or, comme l'indique Jean Grondin, la religion se veut avant tout une réponse à la « question du sens de la vie »[1], et fait écho, dans une certaine mesure, aux propos d'Émile Durkheim, pour qui elle exprime « l'expérience vécue par l'humanité ».[2] Deux définitions[3] qui optent pour une approche plus globale de la religion, mais également de l'homme et de sa relation à sa propre existence, à son sens, c'est-à-dire à la direction qu'il souhaite lui donner. Néanmoins, comme nous l'expliquions précédemment, notre analyse ne se voulait pas uniquement celle de Rimbaud, l'être historique, mais également de son avatar narratif, du poète en tant qu'être textuel. Dès lors, le sens de l'existence se voulait également celui de cette existence narrative et donc du texte. Deux êtres qui nous semblaient faire écho aux deux approches religieuses proposées par Jean Grondin : fonctionnaliste et essentialiste.[4] En effet, si la religion chrétienne est, pour Rimbaud, notamment par son Église (et ses complices tels que la Bourgeoisie), l'objet d'une critique acerbe à l'égard de son autorité politique terrestre et immédiate notamment dans les *Premiers Vers*, une partie de la *Saison*, et certains poèmes des *Illuminations*. La religion critiquée se veut fonctionnelle : explication de phénomènes naturels, explication de l'obligation

[1] Jean Grondin, *Philosophie de la religion*, Presses universitaires de France, Paris, 2009, p. 3.

[2] Émile Durkheim, *Le dualisme de la nature humaine et ses conditions sociales*, dans Camille Tarot, *Le Symbolique et le Sacré : théories de la religion*, La Découverte, Paris, 2008, p. 6.

Jean Grondin reprend également une définition similaire dans son ouvrage : « C'est dans la religion que s'est articulée, et de manière infiniment diverse, une expérience de la vie qui y reconnaît un parcours sensé parce que cette vie s'inscrit dans un ensemble comportant une direction, un but et une origine. » (Jean Grondin, *Philosophie de la religion*, *op. cit.*, p. 3).

[3] Loin de nous la prétention de vouloir apporter une réponse définitive à l'impossible exactitude d'une définition de la religion : « What exactly is religion ? Arriving at a precise definition of religion is notoriously difficult, since almost each proposes definition seems subject to counterexample. » (Michael Peterson *et al.*, *Reason and religious belief : an introduction to the philosophy of religion*, Oxford University Press, 2012, p. 2). Il s'agirait plutôt d'indiquer celles que nous avons privilégiées dans notre analyse.

[4] Jean Grondin, *Philosophie de la religion*, *op. cit.*, p. 25.

morale, explication d'un ordre social, phénomène de transfert (père qui protège l'enfant) et enfin l'angoisse de la mort.[1] Il s'agit d'une approche raisonnable de la religion, et qui suppose une argumentation également raisonnable dans la formulation d'une quelconque opposition. [2]

À l'opposé, l'essentialisme présuppose le caractère immémorial de la religion et, dès lors, l'individu s'intègre à une culte transmis ».[3] Il est question de perpétuer des rites et des traditions, du « toujours déjà là », comme le note Jean Grondin[4] et qui ne demande, de la part de l'individu, aucune réflexion, mais une simple acceptation de cet héritage.[5] Si cet élément est plus que lisible dans le narrateur de la *Saison*, il est également primordial à la compréhension des *Derniers vers* ainsi qu'à une partie des *Illuminations*. Pour Rimbaud, les notions de temporalité et de mémoire sont intrinsèquement liées à une poésie qui se veut plus hermétique, mais également encore plus engagée que la simple opposition ; il s'agit de *se placer* en ce monde, dans une logique presque cosmique. [6] L'opposition religieuse (négation) est remplacée par l'affirmation de l'existence. Cependant, cette relation aux religions antiques et primitives implique un ensemble de rituels[7]. C'est en ce point que les lettres dites du Voyant nous offrent la plus belle et l'unique image clairement exprimée de cette ritualisation de l'expérience poétique, du credo rimbaldien.[8]

Ainsi, et reprenant ce qu'affirmait Jean Grondin, s'il est une religion de Rimbaud, d'un sens donné à son existence en ces années 1870-1874, il est avant tout poétique et se construit autour de cette volonté d'une poésie du *renouvellement cosmique*, c'est-à-dire d'un lieu littéraire où s'entremêlent temps présent et temps passé, histoire et mémoire, mythe et réalité, mort et vie dans un constant va-et-vient ;

---

[1] Nous reprenons la liste non exhaustive d'une lecture fonctionnaliste de la religion telle que proposée par Jean Grondin dans son analyse (*ibid.*, pp. 26-28).

[2] Même si « la critique de la religion a toujours fait partie de l'expérience religieuse elle-même » (*ibid.*, pp. 28-29).

[3] *ibid.*, p. 30.

[4] *ibid.*, p. 29.

[5] « C'est ce qu'on peut appeler le "passé antérieur" de toute religion, son antériorité par rapport à la conscience. » (*ibid.*, p. 30).

[6] À plusieurs reprises, Rimbaud se place dans un temps mythique, même dans l'urbanité des *Illuminations*. Or, Jean Grondin note que les religions antiques (religion d'histoires et de mythes) ne se veulent pas centrées sur le « croire », mais sur l'« être », c'est-à-dire l'homme, son cosmos, on rapport à l'univers (*ibid.*, p. 32). À cette appellation de religions antiques, nous ajoutons celle de « religions primitives », évoquée par Mircea Eliade et dont, à travers cette similarité de conception du monde, nous ferons référence dans notre analyse.

[7] « En rapport avec le cosmos, la religion antique est foncièrement rituelle » (*ibid.*).

[8] Comme nous l'analyserons, « Voyelles » se veut également une ritualisation, mais plus hermétique, de cette création poétique dans l'intemporalité du cercle.

mais également dans un jeu de glissement qui implique une certaine instabilité, pour ne pas dire un foisonnement thématique de surface, des écrits rimbaldiens.

Dès lors, peut-être plus que d'opposition des concepts, faut-il parler de leur circularité : tout se lie sans rupture.[1] Affirmation qui peut paraître présomptueuse, lorsque, répondant à la tradition éditorialiste, nous segmentons notre analyse en fonction des recueils (réels ou factices) rimbaldiens : les *Premières poésies*, les *Derniers vers*, *Les proses en marge de l'Évangile* accompagnées d'*Une saison en enfer*, et enfin les *Illuminations*. En réalité, en répondant dans chacune de ces parties à un positionnement religieux, Rimbaud ne tente-t-il pas de se faire l'écho d'un tout, d'évoquer les différentes notions et réalités d'une religion qui se veut être celle de l'homme face à son temps et son héritage, mais également face à ses décisions présentes qui marqueront son avenir ? C'est ce qui nous a guidé dans l'étude en quatre temps de notre corpus.

Si les *Premières poésies* se présentent comme l'écho d'un humanisme, d'une volonté d'améliorer l'existence humaine, elles se veulent également la nécessité d'une mise au point pour trouver réponse à ce problème[2]. Les *Derniers vers*, au contraire, s'affirment comme en retrait du monde présent, le temps est questionné et au poète un recentrement sur son Moi poétique, sur une inexistante qui s'impose à lui et dont l'issue irrémédiable (l'écoulement temporel, la mort) lui est à plusieurs reprises suggérée, voire imposée : rappelant l'instant d'une méditation. Quant aux *Proses en marge de l'Évangile* et à la *Saison*, elles offrent au poète la quintessence de son existence[3] : il s'agit d'épuiser la vie en dissolvant tout substrat de foi chrétienne. Mais également, paradoxalement, par cet enfer vécu avant l'heure, il s'agit de détruire toute transcendance, d'appartenir, pour le narrateur, irrémédiablement à l'immédiat. Enfin, les *Illuminations,* malgré l'instant d'un refus de tout sens[4], ou tout du moins de celui clairement exprimé, perceptible et compréhensible, s'affirment comme le carnet de notes laissé par narrateur-Fakir à son disciple dans cette perpétuelle présence de l'énigme.

---

[1] Nous reprenons ici l'étymologie latine du terme *religion*, celui de *religare*, *relié*.

[2] Ce que Jean Grondin nomme la forme utopiste de la religion (*ibid.*, p. 4).

[3] Réponse hédoniste de la religion selon Jean Grondin, dans laquelle la jouissance de l'existence est primordiale et immédiate. Elle présuppose, pour celui qui choisit cette approche, sa non-croyance en une quelconque transcendance et se veut dès lors l'apanage des sociétés athéistes modernes (*ibid.,* p. 5).

[4] D'une absence de sens de l'existence selon certains, indique Jean Grondin (*ibid.*, p. 5).

Première partie : un inventaire de son monde, Les Premières Poésies

« The power of accurate observation is commonly called cynicism by those who have not got it. »
George Bernard Shaw
The World, 18 juillet 1894

Débuter notre première partie par cette citation de George Bernard Shaw ne découle pas d'une volonté anodine de notre part de faire preuve d'humour ou d'esprit. Il nous a semblé qu'ici, était soulevé ce qui avait été dans un premier temps notre erreur fondamentale face aux poèmes du premier Rimbaud : celui de le croire immédiatement irrévérencieux et insolent face à la société dont il était issu. Celui de ne pas comprendre que s'il y avait destruction – comme nous le verrons ultérieurement – il fallait logiquement qu'il y ait une phase de construction ou plus précisément d'observation, de mise au point, afin de savoir ce qui, aux yeux du poète, était corrompu et devait être détruit.

Pour tenter de retrouver une posture, la plus neutre possible face à ces poésies, il nous a fallu nous-même nous observer, en tant que critique, faire la part entre nos jugements littéraires nés d'une véritable volonté empirique d'étudier l'œuvre et ceux, beaucoup moins glorieux, d'un restant de mythe rimbaldien. Ce qui nous a guidé durant l'étude de ce premier corpus fut la jeunesse du poète et l'habitude entomologique de l'enfant – cette minutie avec laquelle les jeunes individus s'amusent à torturer ou à observer tranquillement nombre d'insectes, d'escargot ou d'araignées pour leur besoin de connaissance de ce monde. Nous avons reconnu dans ce premier Rimbaud le même principe de dissection dans cette approche détaillée et critique sur sa société, mais également dans ce regard que certains qualifient de cynique ou d'acerbe et que nous préférerons nommer observation.

Chapitre I : Observation de l'enfant

1. Petite mise au point biographique

La biographie de Rimbaud malgré les ouvrages qui lui furent consacrés (Delahaye, Steinmetz, Lefrère), reste lacunaire et dépendante d'une correspondance parfois introuvable.[1] Cependant, une biographie, même sommaire, nous permet de dessiner un environnement rimbaldien nécessaire à la compréhension de ces premières poésies.

Rimbaud naît en 1854, dans une famille qui n'est ni bourgeoise, ni paysanne, mais dans un entre-deux social, d'une classe moyenne aux valeurs bourgeoises. Un père militaire de carrière, qu'il quittera définitivement en 1860, et une mère que la critique ne saurait mieux décrire que par l'intermédiaire de son propre fils : *« aussi inflexible que soixante-treize administrations à casquettes de plomb »*[2]. Probablement victime d'une absence qu'elle ne saura jamais entièrement pardonner[3], Vitalie Cuif comble le vide par deux institutions qui, à l'époque, se partagent le rôle de second père ou de père de substitution dans nombre de foyers conservateurs : l'Église et l'État. Ce qui régit la société régira le foyer Rimbaud-Cuif. Les enfants, élevés dans la plus pure tradition militaire, rangés par genre, se rendront au marché encadrés par la Mère supérieure Cuif [4] et commenceront à fréquenter l'institution Rossat, alors bien en vue de la petite bourgeoisie ardennaise. En 1865, néanmoins, Vitalie lui préfère le Collège de Charleville, choix probablement guidé, ici encore, par des valeurs bourgeoises et religieuses. L'institution, qui s'ouvre à la population ouvrière, commence à être condamnée par les familles bien-pensantes de la petite ville. Il lui faut évidemment sauver ses garçons d'une influence manifestement prolétaire et contestataire. Après les vacances de Pâques 1865, les deux petits Rimbaud (Frédéric et Arthur) se voient donc externes libres au collège municipal de Charleville. Les locaux lugubres et

[1] En témoigne notamment l'absence de lettres entre mai 1873 et début 1875.

[2] Lettre à Paul Demeny du 28 août 1871.

[3] Vitalie Cuif signera jusqu'à sa mort « V. Cuif » laissant planer le doute d'un possible veuvage plutôt que d'un abandon.

[4] « Mme Rimbaud allant au marché qui se tenait sur la place Ducale, avec le groupe de ses quatre enfants en colonne par deux : les deux bambines en avant et se tenant par la main, les deux garçons par derrière et se tenant aussi par la main, tous bien alignés et au pas, Mme Rimbaud au milieu avec son panier aux provisions ». A. Luzzato, « Sur la piste de Rimbaud », dans J.-J. Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Fayart, Paris, p. 71.

vétustes les amènent dans un environnement fort éloigné du standing de l'institution Rossat.

Cependant, ce qui mérite toute notre attention dans ce transfert, ne réside pas dans la vétusté des locaux, mais dans la composition de ses élèves et enseignants. Dirigé à l'époque par un ancien séminariste, André-Joseph Mallard, le collège était à la fois ouvert aux élèves du séminaire mitoyen et à leurs enseignants, donnant ainsi naissance à une « institution hybride »[1], dont les directions cléricales et laïques se disputaient la suprématie des enseignements.

> *Plus d'une fois la rupture a failli éclater. L'autorité ecclésiastique fait naturellement des conditions, et dès qu'elle croit un universitaire dangereux pour les croyances des séminaristes, elle demande aussitôt son éloignement, donnant à opter entre le départ du suspect ou l'érection du Petit-Séminaire en une Institution ecclésiastique libre.* [2]

Durant ces années au collège, Arthur ne manque pas de cumuler les prix en versification latine[3], enseignement de prédilection des jeunes séminaristes (pour la plupart plus âgés que lui), et d'y assumer également la place d'élève modèle, s'opposant ainsi au jeune Frédéric, qui brille alors plutôt par sa balourdise[4]. Tout cela semble laisser croire que Rimbaud, jusqu'alors, s'accommode plutôt bien de ce système éducatif de la fin du Second Empire.[5]

2. Conspecto : les racines d'une réflexion critique

La première source de ses observations, Rimbaud n'a pas à la chercher bien loin. Élève studieux – que certains qualifieront de brillant –, son sens de l'observation

---

[1] « [..] dans le cas du collège de Charleville, une "institution hybride", selon l'expression de Georges Izambard, les séminaristes étaient majoritaires et en conflit collectif avec les laïcs, dont faisait partie Rimbaud ». (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *Rimbaud : "Poésies", "Une saison en enfer"*, Atlande, Neuilly, 2009, p. 15).

[2] *Lettre du recteur de l'académie de Douai au Ministre de l'éducation*, datée du 6 juillet 18Pre70, dans J.-J. Lefrère, *op.cit.*, p. 51.

[3] « De la troisième à la rhétorique, le premier prix de versification ne lui échappa pas une fois dans cette discipline. » J.-J. Lefrère, *op.cit.*, p. 79. L'auteur consacre par ailleurs un chapitre entier à ladite institution : « L'institution Rossat et le Collège de Charleville ». (J.-J. Lefrère, *op.cit.,* p. 41-64).

[4] Frédéric, entré dans le collège la même année qu'Arthur, redoublera en 1865 sa 6e, tandis qu'Arthur passera en 5e.

[5] « Or Rimbaud est le produit d'un système éducatif qui attache une grande importance au développement de compétences telles que la maîtrise de la rhétorique, la grammaire, la composition de poème en latin.. Celles-ci seront d'une grande utilité pour le poète [..]. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.,* p. 15).

aiguisé frôle le scepticisme, mais surtout une ironie mordante qui étayera plus tard la thèse anarchiste. Preuve en est ces propos – trop ? – célèbres tenus respectivement par le nouveau directeur du collège de Charleville, Jules Desdouet, et par son professeur de latin en classe de quatrième, François Perette :

> *« Rien d'ordinaire ne germe en cette tête, ce sera le génie du mal ou celui du bien. »*[1]
> *« Tout ce que vous voudrez !... Il a des yeux et un sourire qui ne me plaisent pas... Je vous dis qu'il finira mal !... »*[2]

En nous efforçant de ne pas basculer dans une lecture a posteriori de la citation, l'idée principale semble pourtant pouvoir être aisément admise. Malgré des résultats plus que satisfaisants, une méfiance reste de mise, le regard bleu ne plaît pas comme ce « bleu regard, qui ment », et qui viendra plus tard hanter notre poète de sept ans. Une lecture qui se voit confirmer par ce cahier dit « carnet des dix ans »[3] – plus vraisemblablement écrit lorsque Rimbaud était en classe de quatrième[4] – tend à confirmer cette intuition du critique. Le cahier constitué d'exercices latins, de calculs et de quelques pensums ne possède pas, dans l'ensemble, un grand intérêt analytique.[5] Un seul texte retient cependant l'attention des critiques rimbaldiens[6].

Sous le plan de la forme, il s'agit d'un texte français, inachevé commençant par « Le soleil était encore chaud... » et s'achevant par « La suite prochainement. ah !

---

[1] Louis Pierquin, « Sur Arthur Rimbaud », *Courrier des Ardennes*, 24 décembre 1893, dans J.-J. Lefrère, *op.cit.*, p. 54.

[2] Ernest Delahaye, *Souvenirs familiers*, dans J.-J. Lefrère, *op.cit.,* p. 55.

[3] Bruno Claisse renomme ainsi le « Cahier des dix ans », dans Steve Murphy (dir.), Arthur Rimbaud *Œuvres complètes : œuvres diverses et lettres*, Honoré Champion, Paris, 1999, 592p. L'ouvrage de Steve Murphy souligne, par ailleurs, cette difficulté de la limitation d'un corpus, d'*une* œuvre rimbaldienne admise de toute la critique.

[4] Nous nous appuyons sur ce point sur les affirmations de J.-J. Lefrère.

[5] Bruno Claisse dénonce, à juste titre, une tentative hagiographique pour ne pas dire une mystification critique dans ce carnet qui reste, avant tout, le sujet d'exercices scolaires. Mais également la *clarification* de passages pourtant illisibles, pour des raisons éditoriales. Ainsi malgré les nombreuses réticences analytiques évoquées par Bruno Claisse et qu'on ne saurait ignorer, le texte conserve un intérêt historique et culturel qui mérite d'être évoqué. Nous nous appuyons pour cela sur la démarche de J.-L. Steinmetz dans ses œuvres complètes.

[6] Ainsi Jean-Luc Steinmetz ouvre son édition critique aux œuvres complètes d'Arthur Rimbaud par ce texte et non par les poésies latines. Offrant à ce « Conspecto » la place de première œuvre rimbaldienne au détriment de ces poésies scolaires. Pierre Brunel fait un choix moins tranché en ouvrant ses œuvres complètes sur ce Conspecto, mais en analysant néanmoins, également, ultérieurement, les vers latins. (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes : poésie, prose et correspondance*, Librairie générale française, Paris, 1999, 1039p). Sur ce point, la critique rimbaldienne reste partagée quant à l'intérêt ou non des poésies latines (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.,* pp. 23-24). Jean-Jacques Lefrère reproche quant à lui à André Guyaux d'ouvrir sa Pléiade sur ces poésies latines (*Quinzaine littéraire*, 16 mars 2009). Nous pensons que si ces poésies recèlent un intérêt critique, leur analyse doit se faire en marge de celui du corpus principal en français.

saperpouillotte ! » Le texte se veut hybride mêlant un prologue bucolique, sujet du devoir, à un récit qui s'affranchit de sa consigne initiale..

Ainsi l'imitation semble se briser avant même de s'être parfaitement déployée. Le personnage se libère dans l'instant d'une interrogation qui sectionne le texte : « Pourquoi, me disais-je, apprendre du grec, du latin ? » Rimbaud-auteur semble soudainement reprendre à son compte les rênes de son récit. À la manière d'un Tristram Shandy, l'auteur, sans prévenir, redevient narrateur-personnage et finit pas digresser sur une réflexion éducative amère et acerbe. Ce que semble critiquer Rimbaud en premier lieu c'est l'archaïsme éducatif de son époque. Pourquoi apprendre ces langues, à juste titre mortes, que sont le grec ancien et le latin dans un monde en plein bouleversement et dont le dynamisme demande un langage qui serait à même de le décrire (ce qu'ultérieurement Rimbaud nommera « trouver une langue »[1]) ? Pour le moment, cependant, le jeune Rimbaud se contente, simplement, de constater, de s'interroger et de lancer, malgré son jeune âge, les fondements d'une véritable réflexion langagière, se faisant en cela l'écho de son temps puisque, à la même période[2], Flaubert écrivait ironiquement à la rubrique latin de son *Dictionnaire des idées reçues*.

> *Langue naturelle à l'homme. Gâte l'écriture. Est seulement utile pour lire les inscriptions des fontaines publiques. Se méfier des citations en latin : elles cachent toujours quelque chose de leste.* [3]

Dès lors, même si, comme le souligne Bruno Claisse, le critique ne doit pas oublier le caractère artificiel premier de ce texte, il n'en demeure pas moins que Rimbaud se fait, ici, le reflet de son époque. Une véritable remise en question de la place des langues anciennes, et tout spécialement du latin, qui, encore auréolé par l'Église, commence à être égratigné, même par petites touches, par nos auteurs. Peut-être est-ce justement cet attachement de l'Église à cette langue, qui oblige nos auteurs, aux limites de l'insolence, à la rejeter avec de plus en plus de hargne et d'ironie ? La langue vernaculaire doit définitivement triompher du latin, tout comme

[1] Lettre à P. Demeny du 15 mai 1871.
[2] L'ouvrage sera publié à titre posthume en 1913, mais pensé et débuté dès 1850.
Source en ligne : http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php
[3] Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, p. 60.

chez certains l'esprit scientifique doit triompher de l'obscurantisme religieux en cette fin de siècle[1]. L'Église est donc attaquée dans ses fondements et ses symboles.

Pourtant, ce n'est pas à l'Église que Rimbaud rattache, principalement, le latin, mais au journalisme : « [...] pourquoi apprendre le latin ; personne ne parle cette langue quelquefois j'en vois sur les journaux, mais Dieu merci je ne serai pas journaliste [...] ». Drôle de rapprochement, d'une carrière enviée par beaucoup de littéraires de l'époque, et pour laquelle Rimbaud ne cachera pas, plus tard, un certain intérêt, lorsqu'il tentera d'être publié au *Courrier des Ardennes*. Nous y reconnaissons une nouvelle fois une volonté de s'opposer à une *institution,* celle journalistique, qui, dans le trou béant laissé par l'Église et la faiblesse de cette fin d'Empire, tente de créer une nouvelle religion, celle des faits et des actes. La presse, s'instaurant comme un nouveau saint Thomas, ne croit qu'en ce qu'elle voit et s'offre de plus en plus de fidèles qui ne jurent que par la véracité de ses écrits : la presse devient objet de foi. Il s'agit donc pour Rimbaud de s'opposer à tout ce qui viendrait altérer sa nature première et s'infiltrerait dans son esprit par le jeu des influences[2]. Il refuse d'être la victime *d'une action lente et continue exercée par une personne, ou chose, sur une autre personne ou chose*[3]. Et quel meilleur exemple de cette influence que l'éducation, qui se veut ouvertement formation des esprits. Ainsi avons-nous tenté de mettre en évidence la tension qui guide ce proto-texte rimbaldien, mi-scolaire, mi-personnel.

Dès lors, latin, grec, histoire, Nabopolassar et autre Nabuchodonosor[4] ne sont que prétextes à critiques éducatives. Notre héros, qui « aimai[t] peu l'étude c'est-à-dire d'apprendre à lire, écrire et compter », se retrouve pris dans la tourmente du système éducatif français. Ce n'est pas tant l'apprentissage de connaissances qui lui répugne, que celles imposées à des fins de classements académiques. Question que le

---

[1] « [..] d'autres intellectuels ont pensé qu'il fallait chercher ailleurs que dans le patrimoine religieux de l'humanité, dans la philosophie ou dans la science, les sources d'un consensus métaphysique susceptible de servir de socle spirituel au nouvel âge dans lequel l'humanité était rentrée [..]. » (Jérôme Grondeux, *La religion des intellectuels français au XIXe siècle*, Privat, Toulouse, 2002, p. 22).

[2] Malgré la postériorité de cet exemple, nous ne pouvons-nous empêcher de penser ici à l'œuvre d'Oscar Wilde : « There is no such thing as a good influence, Mr. Gray. All influence is immoral--immoral from the scientific point of view. » (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Popular Classics, London, 1994, p. 24).

[3] TLFI.

[4] Yves Reboul insiste dans son ouvrage *Rimbaud dans son temps*, sur le choix de Babylone et de Nabuchodonosor dans ce texte. La première étant la cité pervertie par excellence que la Bible condamne (*Rimbaud dans son temps*, Classiques Garnier, Paris, 2009, p. 298), le second un roi connu pour le caractère oppressif de son règne et sa tyrannie (p. 299). La critique stylistique souligne unanimement la présence du terme abus dans la prononciation même du nom N*abu*chodonosor.

jeune Rimbaud comprend parfaitement, lui qui, par le cumul des prix latins[1], devait ressentir le malaise de passer dans l'inconscient collectif pour un singe savant, un génie, à la plus grande fierté de sa mère.

En effet, ce qui semble compter, chez cette petite bourgeoisie ardennaise assoiffée d'ascension sociale, c'est une reconnaissance de sa progéniture au travers du futur emploi qu'elle occupera, en soit rien de très original même pour notre société moderne : « Si, pourtant ; on dit qu'on a une place que lorsqu'on est reçu. » Une place. Quelle place ? Ce serait bien trop limiter Rimbaud de ne voir ici finalement qu'une question d'emploi ; c'est également de *place* dans la société dont il est fait mention : d'espace de vie et d'être. Trouver sa place c'est trouver l'interstice dans lequel se glisser dans une société déjà surchargée. Or notre héros n'est pas seulement en manque, mais en refus de place : « Moi je ne veux pas de place, je serais rentier », comme un écho antérieur à la lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard : « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève. » Parce que travailler chez Rimbaud revient à s'avouer vaincu et à accepter de prendre place dans une société bourgeoise dont le système, les règles et les valeurs lui répugnent. Car la bourgeoisie s'affirme et se définit dans sa condamnation de l'oisiveté, stigmate du prolétaire dans son incapacité d'accéder à une quelconque ascension sociale et souillure de la noblesse, qui s'enlise dans sa lente décadence. Le travail n'est pas seulement une valeur sociale chez le bourgeois, il est également une source d'équilibre psychologique et spirituel, s'apparentant quasiment à un rite, une pratique religieuse.

Cependant, au-delà d'une simple critique éducative, Rimbaud nous propose également une critique de la méritocratie académique telle qu'elle est usitée au dix-neuvième siècle. C'est dans cette méritocratie que se fait la cristallisation des valeurs bourgeoises, chrétiennes et pré-républicaines. L'élève méritant, reconnu par son travail, son labeur – spirituel, académique ou humain – reçoit en échange un salaire, une récompense à la hauteur de l'effort accompli. Dans ce type de société, le cancre n'est cancre que par son propre refus de travailler.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi le jeune Rimbaud semble vouloir ici se dépeindre sous un aspect qui n'est pas le sien, lui le bon élève, mais qui ressemble beaucoup plus à celui de son frère le jeune Frédéric. En se dépeignant comme un cancre volontaire, notre narrateur s'affirme dans sa volonté de s'opposer au système :

[1] Rimbaud faisait fréquemment partie des élèves récompensés en fin d'année, mais il brillait surtout en versification latine.

il cite avec précisions les noms, les époques, les périodes qu'il prétend ne pas connaître pour mieux afficher son refus, volontaire, de ne pas connaître. Ce n'est pas par incapacité qu'il se refuse de répondre aux questions et de s'insérer dans ce système méritocratique, mais par choix. Rimbaud évite délibérément d'y répondre, tout en faisant montre de sa connaissance, et va même jusqu'à provoquer dans un carnet qui, rappelons-le, se veut avant tout un carnet d'exercices. Exercices scolaires, certes, mais également exercices poétiques : exercer, comme le suggère sa racine latine[1], c'est avant tout *s'exercer, pratiquer,* et il semble qu'ici Rimbaud cherche à s'exercer, non pas seulement à l'écriture littéraire, mais également à l'effronterie, péché de la jeunesse[2].

En réalité, ce n'est pas seulement contre la méritocratie que s'insurge le jeune Rimbaud, mais également contre l'archaïsme d'un système qui ne repose que sur la connaissance de l'antique, c'est-à-dire de l'autrefois, du très ancien, d'une connaissance qui n'a de valeur que dans les relents de sa putréfaction. Il y a donc là un conformisme latent qui côtoie une envie floue, mais présente de se moderniser. Rimbaud reste cependant encore jeune, et il serait malvenu de prophétiser le futur Rimbaud dans les propos du jeune enfant. Comme l'analyse de Bruno Claisse, nous avons voulu rester dans les limites de l'univers scolaire et de l'enfance. Nous nous contenterons donc de dire qu'ici sont jetés les fondements maladroits d'une pensée qui se cherche, mais qui s'oppose déjà.[3]

3. « Les poètes de sept ans » : (re)plongée en enfance

Cette précocité de l'enfant poète, mais également son non-conformisme, sont présents dans un autre – *véritable* – écrit du jeune Rimbaud, un poème critique et une œuvre cette fois assumée, mais dont les échos au « Carnet des dix ans » sont nombreux, il s'agit des « poètes de sept ans ».[4] Dans une certaine mesure, ce poème

[1] Le retour aux racines latines nous semble, au regard du co-texte latin, fondamental dans l'analyse de ce premier écrit.

[2] Pour une étude plus approfondie de cette notion dans les premières poésies rimbaldiennes, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1990, 343p.

[3] Murphy et Kliebenstein souligne cette tension créatrice : « Ce système a pu lui apparaître comme une source d'aliénation, mais il a grandement contribué à ses capacités créatrices [..]. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 24).

[4] Christophe Bataillé note dans son analyse que le poème a été composé durant la Semaine Sanglante (22 au 28 mai 1871). Offrant au texte un co-texte social et politique fort. (Christophe Bataillé,

semble résumer ce que nous voudrions démontrer dans cette première partie de notre analyse : l'existence d'un premier Rimbaud dont la parole est avant tout une parole de l'observation et du silence.

> Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences
>
> L'âme de son enfant livrée aux répugnances.
>
> Tout le jour il suait d'obéissance [...]

Toutes les prépositions (dans, sous) nous indiquent la retenue dont fait preuve le jeune poète, sa volonté de ne pas se trahir, de ne pas divulguer ses véritables pensées, nommées par pudeur « *répugnances* », tout comme sa non-volonté de les évoquer en détail. Comme l'évoque Christophe Bataillé, le jeune enfant est surveillé, traqué depuis cette pièce du bas où réside la mère, garante de la moralité du foyer.[1] Le terme est fort, il exprime un véritable dégoût du jeune poète, non pas seulement face à ce qu'il apprend, mais face à ce qu'il observe. Ainsi, ces *répugnances* naissent juste après le départ de la mère, figure sainte de la société familiale du XIXe siècle, mais qui, ici, est cause d'écœurement. Christophe Bataillé va même jusqu'à indiquer que, croyant le protéger, elle est cause première de cette perversion.[2] Ambiguïté de la figure tutélaire maternelle, qui devient dès lors ce « bleu regard – qui ment ! » C'est dire toute la méfiance qui anime l'enfant. Cette nausée mentale, le jeune poète la révèle visuellement en se rendant dans les latrines, lieu où il peut se soulager[3] et « pens[er] là tranquille » : révélation de l'image excrémentielle par laquelle le jeune poète voit son quotidien.

Après la mère vient le temps de l'amante. Mais elle aussi est source de suspicion, elle ne correspond pas à l'image qu'il s'en était créée devant ses Italiennes et ses Espagnoles de papier. Christophe Bataillé souligne que le choix de l'enfant de cette amante d'origine étrangère et prolétaire est une façon pour ce dernier de s'opposer à l'éducation reçue, tout en suggérant un certain racisme de la mère.[4] Bien

---

« Désactiver le filtre parental : Les Poètes de sept ans », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des Poésies et d'*Une saison en enfer *de Rimbaud*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, pp. 83-93.

[1] Steve Murphy quant à lui parle d'un « refoulement, d'un enterrement de l'enfant ». (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*.., *op. cit.*, p. 71).

[2] Christophe Bataillé, chap. cit., p. 88.

[3] On comprend qu'ici Rimbaud s'amuse des deux acceptions.

[4] Christophe Bataillé, chap.cit., p. 90. Steve Murphy l'avait également indiqué dans son analyse du poème : « Les enfants du peuple, "puant la foire", ne suscitent pas le dégoût du Poète. Au contraire, il ressent pour eux des "pitiés immondes". Le mot "immondes" est de toute évidence un mot de la Mère,

trop entreprenante[1], elle le heurte[2] dans sa sensibilité : « la petite brutale [...], car elle ne portait jamais de pantalon[3] ». Ce qui l'amène à cette réaction violente et crue, qui surprend le lecteur et qui encore une fois nous amène à comprendre que ce jeune poète garde une part de mystère sadique : « il lui mordait les fesses. »

La religion joue également une place prépondérante dans le poème, elle est pour le Poète de sept ans, une « source de tourments ».[4] Cette dernière l'ennuie, mais la société et sa volonté de ne jamais se trahir l'obligent à se conformer à ses rites : « Il craignait les blafards dimanches de décembre [...]. Il n'aimait pas Dieu [...] ». Néanmoins, il finit par éclairer le lecteur sur sa véritable pensée, il se confesse, ce qu'il admire ce sont les hommes, les ouvriers, cette classe sociale délaissée : « les hommes, qu'au soir fauve, / Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg ». Certes, même si l'admiration est lisible, elle n'est pas clairement énoncée, car en « attendant de recouvrer la liberté, l'enfant cultive l'hypocrisie ».[5] Ainsi, son regard le trahit, comme il avait trahi sa mère. De plus, socialisme grandissant de l'époque, notamment dans la bonne société bourgeoise patriarcale, lui offre une certaine légitimité dans cet amour « des masses », il peut baisser la garde. La réflexion s'achève, finalement, sur un parallélisme exalté entre l'homme et la nature, relativement fréquent dans l'œuvre du jeune Rimbaud, d'une exaltation animiste.[6]

> Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
>
> Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
>
> Font leur remuement calme et prennent leur essor !

---

incorporé parodiquement dans le discours du poète. » (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud...*, *op. cit.*, p. 72).

[1] Nous constaterons dans notre partie sur la femme que cette notion de courtisane entreprenante est un leitmotiv dans les premières poésies rimbaldiennes.

[2] En émettant une telle affirmation, nous nous éloignons en partie de l'analyse critique habituelle du poème. Néanmoins, la brutalité de la scène, même enfantine, amène le poète à se laisser pervertir en même temps qu'il s'en sait coupable et donc à heurter ses propres valeurs, telles qu'elles lui furent inculquées par cette figure maternelle. Dans ce rappel de la « nature animale » du bourgeois siège un tremblement dont le poète ressent les secousses. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op. cit.*, p. 74)

[3] Jean-Luc Steinmetz souligne que cette absence de pantalon n'est pas rare, dans ce qu'il pense être, les milieux ouvriers de l'époque. Il n'en demeure pas moins qu'en l'indiquant, Rimbaud souligne une certaine effronterie, volontaire ou involontaire, qui le heurte.

[4] Christophe Bataillé, chap. cit., p. 89.

[5] *ibid.,* p. 92.

[6] Sur le sujet : Christophe Bataillé, « Pour un animisme poétique : Tête de faune », *Parade sauvage,* n°17-18, 2001, pp. 106-119.

Le poème s'achève donc sur ce retour à soi, à l'être dans son intériorité, car ces « persiennes closes » suggèrent les paupières de l'observation qui se referment sur son monde, sur son moi. Il achève cette expérience « seul, et couché », en proie à des pensées qu'elles soient métaphysiques ou sexuelles,[1] mais dont le centre reste son être. Ainsi, tout le poème n'a été que regard, qu'il soit sur un être, une société, une notion ou sur soi-même : le poète peut enfin se reposer en fermant les yeux.[2]

Chapitre II : Observation de la femme

1. Deux archétypes féminins : divin et humain

Il existe chez Rimbaud, et plus particulièrement dans ces premières poésies, un leitmotiv féminin, qu'il est difficile, voire impossible d'ignorer[3]. Loin de toute écriture féminine ou même de féminisme, Rimbaud se place dans l'interrogation, l'observation et la curiosité à l'égard de cet autre, si proche, mais qui recèle pour le jeune adolescent nombre de mystères. À cette attirance, pour ne pas dire fascination, nous souhaiterions offrir deux visages possibles.

La première est une entité panthéiste, gréco-romaine, voire tout simplement primitive. Nous sommes à l'époque de ces poésies en pleine redécouverte anthropologique de sociétés dites primitives,[4] mais également dans les balbutiements

---

[1] Murphy et Steinmetz s'accordent sur l'onanisme de la scène. Steve Murphy va même jusqu'à proposer une correspondance entre vision poétique et épanouissement sexuel. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 78).

[2] Steve Murphy voit dans cette action le symptôme d'« une peur de la vision poétique », d'une « volonté de se cacher d'une réalité supérieure menaçante ». (*ibid.,* p. 76). Tout comme Steve Murphy, nous voyons dans cet acte un instant de coupure, une volonté de rompre avec une réalité qui l'épuise. Néanmoins, cette dernière n'est pas obligatoirement perçue comme négative.

[3] Tout comme Jean-Luc Steinmetz dans son ouvrage sur *Les femmes de Rimbaud*, nous pensons que le sujet a été passablement éludé par la critique rimbaldienne au profit d'analyses quasi psychanalytiques sur sa relation à sa mère et ses sœurs pouvant justifier de son homosexualité : « la femme est bien présente, voire envahissante, dans le monde du jeune Rimbaud. » (Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, Zulma, Cadeilhan, 2004, p. 14).

André Guyaux propose quant à lui une liste exhaustive des noms de femmes dans le corpus dans son article du premier numéro de *Parade sauvage* (André Guyaux, « Noms de femmes », *Parade sauvage* n°1, 1984, pp. 59-65). À cela s'ajoute l'étonnement d'André Breton sur le sujet : « Relisant les Illuminations, en 1920, Breton écrivait son étonnement de constater la "place considérable" que tient la femme dans la pensée de Rimbaud. "C'est bien simple, ajoutait-il, il la confond avec tout." » (Cité par Marguerite Bonnet, André Breton, *Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, Paris, 1975, p. 231, dans André Guyaux, *ibid.,* p. 61).

[4] Le XVIIIe reste le siècle de la curiosité à l'égard de cet autre frère, de ce « sauvage » indigène qui crée la curiosité et l'effroi. Mais il est intéressant de constater qu'au XIXe et notamment à la suite de la

de l'anthropologie moderne et de l'anthropologie sociale. De ces derniers émerge un intérêt, non seulement intellectuel, mais également populaire, pour des religions et croyances qui renvoient à d'autres mythes que celui du péché originel, péché féminin par excellence. Ces études religieuses, qu'on ouvre au grand public, proposent une échappatoire à l'éternelle dualité qui se fait dans la croyance collective entre Ève la pêcheuse et Marie la pieuse. À ces recherches s'ajoutent les diverses impulsions anticléricales et laïques, qui y voient une possibilité de se soustraire à une moralité chrétienne, dans ce nouvel héritage païen loin du péché de civilisation, mais également de l'autorité du Clergé. Ainsi, Gaïa, être féminin, fertile et fécond, qualificatifs visibles dans la sensualité des statues de déesses primitives, s'offre comme une divinité qu'on peut admirer sans se sentir fautif d'un quelconque désir charnel.[1] Rimbaud s'inspire de tout cela dans ses premières poésies et l'analyse. Lui, le romantique en pleine rédemption – voulue ou subie – reste sous leur influence et particulièrement sous l'influence de son siècle[2].

Nous avions évoqué deux sources possibles[3] à cette fascination féminine que connaît le jeune Rimbaud. La première dans cette figure maternelle et païenne que constitue Gaïa et que nous analyserons plus en détail au travers de la lecture des poèmes que sont « Les étrennes des orphelins », « Sensation » et « Soleil et Chair ». La seconde, que nous soumettons à présent, paraîtra, à plus d'un, comme plus compréhensible dans la poésie d'un jeune homme en phase de *maturation sexuelle*. En effet, l'attrait physique pour le sexe opposé peut être considéré moins intellectuel et beaucoup plus charnel, et tend à relever d'une logique aisément admise dans l'œuvre du premier Rimbaud : celle de l'éveil au désir, à la sensualité et à la sexualité.

Ainsi, Aphrodite lui permet de s'affranchir de cette figure judéo-chrétienne, duale, de la femme pécheresse ou sacrée. Elle fascine par sa beauté, mais également par sa liberté : l'Aphrodite-séductrice n'est pas achetée, elle se laisse acheter. Cette

---

conquête coloniale, une nouvelle fascination voit le jour, où le sauvage n'est plus Indien d'Amérique, mais Arabe ou Africain, et où son étude ne se fait plus en parallèle d'une critique sociale, mais tout simplement dans une logique scientifique anthropologique ou ethnologique.

[1] À la différence de la Vierge Marie dont l'immaculée conception implique l'impossibilité théorique d'un quelconque regard concupiscent à son égard.

[2] Ce que Sophie Guermès décrit avec tant d'à-propos dans son avant-propos aux Actes du colloque sur *Les Religions du XIXe siècle,* comme *« un appel au paganisme, idéalisé d'un bout à l'autre du siècle, investi du pouvoir de ré-enchanter le monde[..] »* (Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, Les religions du XIXe siècle*, p. 2.)

Source en ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions.html

[3] À ces deux sources se surajoute une troisième, genre hybride entre humain et divin : celui de l'être féérique dans « Les chercheuses de poux » et sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

similitude de condition et de position permet à Rimbaud de ressentir une certaine camaraderie à l'égard de ce sexe dit faible : lui le poète n'est-il pas dans une position en quelque sorte similaire ? Ne cherche-t-il pas lui aussi à se vendre à des protecteurs, et ce, même si leurs poésies ne correspondent pas à ses attentes et à ses envies ?[1] C'est ce qui ressort de cet intérêt extrême de Rimbaud à dépeindre l'amante – « Ophélie » – puis la séductrice dans : « Première soirée », « Les reparties de Nina », « Roman », « Rêvé pour l'hiver », « La maline », « Mes petites amoureuses », « Les sœurs de charité » ou même « Vénus anadyomène ». Accepter leur prostitution de corps c'est en quelque sorte mieux accepter la sienne – celle du cœur. Il y a chez toutes ces femmes un jeu de séduction avec le poète, une certaine liberté d'esprit, qui nous amène à les regrouper sous une entité principale similaire : la séductrice.[2]

2. Entre Déméter et Gaïa

2.1. Déméter la mère éplorée dans « Les Étrennes des orphelins »

Le Catholicisme, à l'image de sa croix, marque son croyant de deux rites complémentaires et nécessaires à l'appartenance catholique de son fidèle. Le premier, le baptême, implique un engagement subi, dicté par une nécessité sociale plus que religieuse, celle de l'entrée immédiate du nouveau-né comme membre de la communauté catholique et sa salvation éternelle. Le second, la communion, implique – normalement – un engagement personnel et conscient du croyant, il est une réaffirmation de la foi, mais également une fusion du croyant et de sa divinité[3]. Dès lors, l'éducation religieuse ne serait, sous cet angle, rien d'autre qu'une croyance qu'on tente d'introduire comme tout autre héritage matériel et familial : il n'est pas question de libre arbitre, mais d'acceptation du legs confié. La responsabilité de cette *passation religieuse* échouait en grande partie à la mère gardienne du foyer et donc gardienne de ses fondements. Ainsi est-elle bien souvent représentée dans l'historiographie chrétienne comme la figure mariale par excellence, complétant dans

[1] Il a déjà été noté par l'ensemble de la critique que le « cœur » est presque systématiquement synonyme de phallus dans les Premières poésies.

[2] C'est sous la vision sociale de la courtisane que nous plaçons nos personnages. Celle d'une femme jouant un rôle important de la vie du poète et non, par obligation vénale. Par ailleurs, on pourra reprocher à notre analyse de rapprocher des poèmes diamétralement opposés dans leur sens, leur structure ou leur narration. Nous tentons un parti pris, qui peut être considéré risqué, en liant ces poèmes autour de cette entité féminine de la courtisane, privilégiant une approche globalisante, à une analyse textuelle, par ailleurs déjà entreprise sur l'intégralité de ces poèmes.

[3] On notera que cette fusion humain-divin est constante dans l'œuvre du premier Rimbaud.

sa mansuétude la figure stricte, autoritaire et absolue du divin père[1]. Elle devient protectrice de l'enfant, tutélaire et victime sacrificielle de son bien-être.[2] Elle est également celle qui guide, qui permet de réunir autour de son feu maternel les différents membres de la fratrie et de maintenir les liens du sang.

« Les étrennes des orphelins », poème qui ouvre la quasi-totalité des recueils rimbaldiens, apparaît comme un texte illustrant parfaitement cette perception familiale. Scène de vie bourgeoise centrée sur des valeurs dites traditionnelles[3]. Deux sources directes sont admises pour ce poème : « les pauvres gens » de Hugo et « La maison de ma mère » de Marceline Desbordes-Valmore.[4] Steve Murphy insiste néanmoins sur une influence hugolienne, doublée d'une distance parodique, dans une illustration d'une classe sociale qui n'a finalement rien de pauvre.[5] Il a également mis en évidence, dans son étude du poème, l'aspect social de la scène évoquée par Rimbaud : illustration d'un foyer bourgeois « perméable aux influences de la vie extérieure »,[6] mais dans lequel plane également « le spectre de l'infidélité dans un contexte bourgeois »[7]. Ainsi, le poème, simple, voire simpliste, quasi enfantin, s'affirme comme une copie en demi-teinte d'un Hugo moraliste[8], celui des *Misérables*, que Rimbaud admira tant.

---

[1] « Le Père, le Fils, le Saint-Esprit : cette tripartition divine se retrouve dans la famille avec le père, la mère et l'enfant. Le père est le chef, la mère est le ministre, l'enfant est le sujet. Le ministre est le personnage central, celui qui, par son sacrifice, réconcilie le pouvoir et le sujet, à l'image du sacrifice christique. La mère se donne au père et à l'enfant, comme le sacrifice du Christ réconcilie le Père et l'Église assemblée par le Saint-Esprit. » (Jérôme Grondeux, *La religion des intellectuels français*, *op.cit.*, p. 35).

[2] Steve Murphy l'évoque dans son étude du poème « Les Poètes de sept ans », en démontrant qu'elle bascule de la protection à l'oppression : « La Mère se doit de protéger son enfant contre toute contamination, et seul le fait de le séparer des enfants de son âge la rassure. » (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 71).

[3] Steve Murphy parle de « portrait de l'intérieur et de la vie bourgeoise ». (*ibid.,* p. 32).

[4] À ces dernières peuvent s'ajouter celle, indirecte, de François Coppée.

[5] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 33.

[6] *ibid.,* p. 44.

[7] *ibid.,* p. 36.

[8] Un autre poème, que nous ne traiterons pas dans notre analyse, mais qui retraduit parfaitement cette volonté chez le premier Rimbaud de s'affilier par moment à un Hugo moralisateur et compatissant, est « Les Effarés ». Ce poème de 1870, plusieurs fois retouché par Rimbaud, s'inscrit dans cette veine thématique de l'orphelin en proie aux affres du froid et de la faim, et qui fait naître tout naturellement chez le lecteur un sentiment de compassion digne d'une lecture des *Misérables*. (Steve Murphy consacre par ailleurs un chapitre entier au poème dans *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, Paris, 2009, pp. 83-119). Steve Murphy parle à ce propos de misérabilisme hugolien (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 39). Murphy et Kliebenstein soulignent également les difficultés d'analyse de ce poème, échos à ceux des Étrennes des orphelins : « On doit s'armer d'une égale méfiance en abordant "Les Effarés", car la lecture misérabiliste, pour tout dire copéenne, que l'on a souvent infligée à ce poème. [.] C'était mettre le doigt sur un aspect de ce qui est farouche et caricatural dans cette représentation de petits pauvres où l'on a pu voir tout simplement une évocation autobiographique naïve (pour ne pas dire niaise). » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 43).

Le terme *étrenne* souligne le non-dit familial évoqué par Steve Murphy, par son étymologie latine, *strena*, signifiant *pronostic, présage, signe*[1]. Or il semble justement, ici, que rien n'ait prédisposé ces deux enfants à la perte de leur mère[2], cette dernière n'ayant pas eu le temps de les préparer à cette mort soudaine qui l'a surprise en pleine existence :

> Avant de les quitter, en leur criant : pardon.
>
> Elle n'a point prévu la froideur matinale,
>
> Ni bien fermé le seuil à la bise hivernale ?...

La nature se fait d'ailleurs l'écho de cette perte : l'hiver du cœur rejoint l'hiver du corps : la neige tombe à l'extérieur de cette froide maison, froide comme le cadavre de la mère morte.

> Et la nouvelle année, à la suite brumeuse,
>
> Laissant traîner les plis de sa robe neigeuse,
>
> Sourit avec des pleurs et chante en grelottant

Une nature qui n'est pas seulement l'écho de la mère, mais son double tout au long du poème ; Déméter compatit à la tristesse de ces enfants qu'elle a rendu orphelins, puisque cette jeune mère va lui être rendue : inhumation ou *Dêmêtreioi* [3], c'est-à-dire *ceux qui sont à Déméter*[4]. Mais également un double qui se veut empathique et emphatique[5] : nous sommes en plein hiver, Déméter pleure elle-même l'absence de sa fille Perséphone retournée aux Enfers. La nature-mère personnifiée

---

[1] Trésor de la langue française informatisé (TLFI)
Source en ligne : http://atilf.atilf.fr/

[2] Steve Murphy note que la mère délaissée est probablement morte de chagrin. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*..., *op. cit.*, p. 38). Les enfants quant à eux ne semblent pas conscients des raisons réelles de cette mort et marquent le texte de leur désarroi.

[3] Sur ce point, nous nous écartons légèrement de l'analyse de Steve Murphy qui privilégie une lecture érotique dans cette rencontre du ciel et de la terre. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*..., *op. cit.*, p. 40).

[4] TLFI.

[5] Ainsi en évoquant la « perméabilité du foyer aux influences de la vie extérieure », Steve Murphy nous amène à suggérer un recouvrement de la réalité naturelle sur la réalité du foyer : il s'agit d'une collision, mais également un effacement des limites naît à l'issue de la mort de la mère.

dans la figure de Déméter[1] donne donc forme, sentiments et presque paroles à cette morte devenue étrangère au logis, qui ne peut que voir ses enfants devenir orphelins sans les consoler, et ne pouvant, dans ce retour à la nature sous la forme d'un cadavre, qu'exprimer son chagrin au travers des éléments.

> L'âpre bise d'hiver qui se lamente au seuil
> Souffle dans le logis son haleine morose

Rimbaud continue par ailleurs de broder cette métaphore à la nature : les enfants sont comparés aux oiseaux abandonnés par leur mère dans la froideur de l'hiver, l'homme redevient alors un animal parmi les autres.

> Le rêve maternel, c'est le tiède tapis,
> C'est le nid cotonneux où les enfants tapis,
> Comme de beaux oiseaux que balancent les branches,
> Dorment leur doux sommeil plein de visions blanches !...
> – Et là, – c'est comme un nid sans plumes, sans chaleur,
> Où les petits ont froid, ne dorment pas, ont peur ;
> Un nid que doit avoir glacé la bise amère

Métaphore volatile qui est loin d'être anodine puisque le principal outil d'augure dans la Rome antique fut l'oiseau : la vie de ces deux orphelins n'est d'ores et déjà pas placée sous les meilleurs auspices[2]. Si Steve Murphy soulignait « une dénonciation de la mise-en-scène bourgeoise de la mort »,[3] nous sommes également tentés d'y ajouter celle du sort, de forces du destin qui s'amusent de cette pièce qui se joue sur leurs yeux et pour laquelle ils dictent les règles.

[1] Nous insistons sur la figure de Déméter et non de Gaïa, divinité de la Terre également, mais sous un angle beaucoup plus matériel et physique.

[2] « Auspice » est un agrégat de deux termes latin : « avis » (« oiseau ») et « specere » (regarder). TLFI.

[3] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud...*, *op. cit.*, p. 48.

2.2. Déesse de la Nature sensuelle

2.2.1.« Sensation » : prémices d'une Nature féminine

« Sensation » est sans doute l'un des poèmes les plus aboutis de l'œuvre naissante rimbaldienne.[1] S'il était question dans les « Étrennes des orphelins » d'une distance parodique de Rimbaud avec le misérabilisme hugolien et copéeien, « Sensation » remplace la description par la suggestion et la brièveté. C'est l'un des poèmes les plus courts des premières poésies où une simple saison y est jeu de tous les enjeux poétiques[2] : l'été, la *saison mentale* rimbaldienne par excellence. Dans la première strophe, tous les symboles physiquement ressentis d'un été à la campagne sont présents : *« les soirs bleus », « les sentiers », « les blés », « l'herbe », « la fraîcheur », « le vent »*. Dans la seconde strophe en revanche, Rimbaud y évoque tout ce que ces agrégats naturels font naître en lui : *« je ne parlerai pas », « je ne penserai rien », « l'amour infini », « l'âme », « bohémien », « heureux, une femme »*. Nous sommes sur un parallélisme non pas d'opposition, mais de complétion, le corps ne s'oppose pas à l'âme, il lui permet, bien au contraire, de trouver un équilibre stable et reposant où les sens priment la raison, à l'inverse de toute philosophie raisonnable. [3]

Dans cette solitude bienheureuse, on peut s'interroger sur l'intérêt, ou plutôt le besoin, non ressenti, d'avoir une femme réelle à ses côtés *« comme avec une femme »* signifie bien qu'elle n'est pas présente, mais qu'un équivalent est là pour la remplacer. Qui est cette femme alors ? Elle est une entité naturelle, panthéiste et répond, à la longue tradition selon laquelle la Nature, par sa relation à l'homme, est un élément féminin. Susceptible, par ailleurs, de remplacer, dans cette relation privilégiée, la véritable femme dans une intimité par ailleurs souvent sexualisée. La relation se veut ainsi ambiguë : le poète de « Sensation » a la tête nue, il foule l'herbe menue de ses pieds et insiste sur ce contact physique charnel avec la Nature, qui l'amène, par son intermédiaire, à ressentir cette union, mais également la liberté qu'elle lui confère.[4]

---

[1] Dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Pierre Brunel va même jusqu'à conseiller de commencer la lecture de Rimbaud par ce poème. (Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Seyssel, 1983, 236p).

[2] Et politiques comme l'indiquent Murphy et Kliebenstein : « Les poèmes apparemment apolitiques comme Sensation, Soleil et Chair, Roman, reposent en réalité sur des postulats idéologiques, une revendication de liberté aussi bien physique que constitutionnelle et qui trouve ses moments de félicité précisément en sortant de la France [..]. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.,* p. 47).

[3] Steve Murphy va même jusqu'à parler de « libération euphorique ». (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 17).

[4] Eric Marty reconnaît dans la nature rimbaldienne « une puissance de libération unique où la liberté, "la liberté libre", est sans altérité humaine ». (« Rimbaud Nature et poème », dans André Guyaux (dir.), *Rimbaud : des* "Poésies" *à la* "Saison", Garnier, Paris, 2009, p. 31).

Elle est également un élément de substitution, s'il ne peut être libre, il peut en éprouver un résultat similaire auprès d'une femme. Le moyen est assujetti à la sensation, qui ne devient plus concomitante à l'action, mais la finalité de cette dernière.

2.2.2.« Credo in Unam »[1] : déesses et double critique rimbaldien

Cette relation amoureuse n'est pas la seule qu'entretient le poète à la nature. Dans cet instant où être et nature ne font qu'un s'effectue un glissement de la femme à la mère, pouvant être comparé à la situation du fœtus dans le ventre matriciel[2] : lieu où toutes les sensations ne sont ressenties qu'au travers du prisme maternel. Comment définir une telle relation œdipienne où mère et amante se mêlent et se confondent ? Une possible solution nous serait proposée par le mythe de Gaïa, que Rimbaud latiniste émérite devait certainement connaître. Gaïa, déesse-mère liée à Chaos, créée par ce qu'on pourrait qualifier aujourd'hui de parthénogenèse, Ouranos. De leur union naîtront Titans, cyclopes et autres créatures mythologiques. À noter que Cronos finira, sous les instances de sa mère, par combattre et triompher de son père (Ouranos) auquel il infligera l'ablation de ses organes génitaux, mutilation qu'on peut aisément lire comme une punition de cet inceste. Rimbaud, qui distillait en filigrane cette relation charnelle à la nature dans « Sensation »[3], l'initie et la poursuit dans « Soleil et Chair », écho de l'École païenne. [4]

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,

---

[1] Nous faisons le choix du poème « Credo in Unam » au détriment de « Soleil et Chair », version postérieure, mais écourtée du manuscrit Démeny. Steinmetz indique que, selon Izambard, le texte aurait été influencé par la lecture du « Satyre » de Hugo et de « L'Exil des dieux » de Banville. (Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, Flammarion, Paris, 1989, pp. 299-300).

[2] La référence se fait directe dans « Soleil et Chair » : « *Oh ! si l'homme puisait encore à ta mamelle, Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle* ».

[3] Nous ne pouvons ignorer la valeur pastichielle soulignée par Murphy et Kliebenstein dans leur étude : « Rimbaud offre une imitation pastichielle – et en tout état de cause légèrement parodique – reprenant, un peu comme Verlaine dans le Prologue des Poèmes saturniens, des procédés de Leconte de Lisle et surtout, cicin de Banville lui-même qui avait également composé de longs poèmes d'inspiration mythologique. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 29). Cette information sera primordiale au reste de notre analyse.

[4] Cette affirmation prévaut tout particulièrement pour la première strophe du poème. « Le travail de « décodage » de ces analogies (mais il s'agit à vrai dire plus d'un travail d'inférence que de décodage) est cependant simplifié par le recours à ce que l'on peut considérer comme des archétypes (le soleil paternel, l'eau maternelle) ou plus modestement comme des formes de symbolisme convenu, qui apparaissent un peu partout dans la poésie de l'époque et chez Rimbaud lui-même, notamment dans l'ouverture de « Soleil et Chair », où ces motifs ne sont pas le fruit direct d'une plongée onirique dans l'inconscient collectif, mais des *topoi* médiatisés par une sémiologie stéréotypée, celle déployée par cette « École païenne » sur laquelle Baudelaire avait tant ironisé.

Verse l'amour brûlant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang ;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons !

La Nature y est, en effet, représentée sous le double aspect de la femme et de mère – de l'être charnel et de l'être maternel – et le poète fils du soleil[1] apparaît comme le fruit de cette union, mais, également, comme jaloux de cette dernière. Il arrive bien après ces religions primitives où étaient permises sans aucune notion de culpabilité des unions purement charnelles et consanguines.

– Ô Vénus, ô Déesse !
Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
Des satyres lascifs, des faunes animaux,
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
Et dans les nénufars baisaient la Nymphe blonde !

Ce temps, néanmoins, a pris fin avec l'avènement du christianisme, et on peut affirmer que se confirme ici le combat du païen contre le chrétien, déjà suggéré par le titre même du poème.[2] *Le grand Pan est mort !*, ces mots n'ont-ils pas été supposément entendus aux premiers temps du christianisme. Regretter Pan, c'est donc blasphémer, en regrattant le temps du polythéisme et de sa simplicité amorale. Blasphème qui devient visible et lisible dans la deuxième partie du poème : *« – Oh ! la route est amère / Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix »*. La critique est si acerbe, qu'il n'est pas nécessaire à Rimbaud de la poursuivre. Il n'est pas encore

[1] Rappelons que dans de nombreuses religions antiques vénérant le soleil, le leader politique est qualifié de « fils du soleil », c'est le cas des Incas et des Égyptiens de l'antiquité. (Mircea Eliade)

[2] Le titre laissait déjà sous-entendre cette tension centrale du poème : « Le titre laissait cependant se répandre un parfum de subversion puisque cette évocation aurait comme finalité, selon les suggestions de la formule latine, la substitution au Credo catholique d'un contre-Credo, non pas seulement le "Credo des poètes" selon la formule de la lettre, mais un Credo résumant les "bonnes croyances" anti-catholiques de Rimbaud. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 29).

temps pour lui de démanteler et de désagréger, sous les yeux ébahis du lecteur, le crédo chrétien en détail. Car comme le soulignent Murphy et Kibenstein, le but du premier du poète reste une attaque formelle et ironique de l'œuvre de Banville, la religion n'est que prétexte à critique surérogatoire. Le poète joue un rôle, celui de l'être nostalgique de l'antiquité et de ses divinités ; le poème est une opportunité pour Rimbaud d'attaquer simultanément le maître de file du Parnasse (Banville) et le maître du monde (Dieu) dans une même ironie.

Nous avons, jusqu'à présent, choisi dans notre analyse de présenter cette déesse-mère sous le nom de Gaïa. En réalité, Rimbaud lui préfère celui de Cybèle[1] : *« je regrette le temps de la grande Cybèle / [...]/ Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle[2] »*. Si elle possède de nombreux aspects similaires à ceux de sa mère Gaïa, Cybèle se veut l'incarnation de la mère,[3] mais également d'un premier éveil sensuel de la divinité, elle s'humanise dans son union avec Cronos et sa maternité[4], devenant « d'amour comme Dieu, de chair comme la Femme ».

Néanmoins, à l'heure de la narration, Cybèle est un souvenir ainsi que le monde qui l'accompagne : « Vénus », « Satyres », « Nymphes », « Pan »... Comble de l'ironie, dans cette fin d'un panthéon, l'homme ne s'est pas élevé, il n'a pas su profiter de cette absence de divinité avant l'avènement du christianisme et l'instauration d'une nouvelle divinité : « Ô ! La vie est amère, / Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix ! ». Pourtant il semble que l'homme ait réussi durant un temps à être divinisé[5] – « Parce qu'il a sali son fier buste de Dieu ! » –, comme un écho au péché originel, l'humanité née de sa propre faute, de sa propre chute.

Dès lors, en attendant que son temps revienne, qu'un nouveau dieu soit sacrifié. Le poète, comme le jeune garçon des « Poètes de sept ans », se cache et laisse croire en sa faiblesse. Il se rabaisse – « Oui, l'homme est faible et laid, le doute le dévaste » – et évoque le monde comme une « prison terrestre » dont il cherche à se libérer. Comme l'évoquait Murphy et Kliebenstein dans leur étude, il y a une volonté

[1] Cybèle est en réalité la fille de Gaïa. Si Gaïa représente la maternité inconsciente, Cybèle représente la maternité consciente, la mère dans ce qu'elle a de plus de plus protecteur à l'égard de sa descendance, elle est celle qui dupe Cronos anthropophage, afin de sauver son fils de Zeus.

[2] Il est important de noter l'homonymie entre Cybèle et « si belle », qui suggère le regard de l'enfant sur la mère, un regard sans jugement et intrinsèquement positif.

[3] Avec Cybèle, c'est l'après-acte sexuel qui est ici mis en exergue.

[4] Cet aspect semble justifier le glissement de titre du « Credo in Unam » à « Soleil et Chair », laissant supposer une matérialité humaine de la déesse.

[5] Probablement au travers du Panthéon antique, beaucoup plus humain dans ses erreurs et ses fautes que le Dieu chrétien.

parodique dans ce texte, à l'égard de ce paganisme idéalisé à outrance et c'est probablement en cet instant que se forme la véritable critique rimbaldienne à l'égard de Banville. Dans cette recherche désespérée d'un dieu païen, comblant cette vacuité outrancière de l'âme, il décrédibilise la force de l'homme et ses capacités à subsister indépendamment de toute divinité. On reconnaît ici les idées spiritualistes de Quinet, mais surtout de Michelet, dans ce refus d'une attente béate et non active de l'homme dans une salvation divine. C'est la raison pour laquelle il refuse d'établir la femme comme nouvelle divinité – « Où tu divinisas notre argile, la Femme » – ; elle qu'on tente de revêtir de cet oripeau divin se décrédibilise. L'homme, le poète, ne souhaite pas et ne croit pas en sa divinisation. Paradoxalement[1] s'il regrette Cybèle, divinité païenne féminine, il se refuse à accepter une femme élevée au rang de divinité. La voilà humiliée, elle qui n'a de féminin que le nom. Son corps ne suffit pas à faire oublier à l'homme qu'il a été, jadis, uni à la nature, car elle a perdu toute suavité ; en n'étant plus courtisane,[2] elle s'est moralisée, dévaluée, puisqu'elle ne répond plus à ses sens, mais uniquement à sa raison morale, qui lui dicte de ne pas succomber aux appels d'un possible désir charnel. L'homme se soumet donc à une solitude, devrions-nous dire chasteté, presque imposée par la femme et non voulue, raisonnement qui n'est pas dépourvu d'une certaine lâcheté, petite faiblesse misogyne qui semble pouvoir être liée à cette faiblesse humaine. À moins que la femme ne soit que prétexte, en refusant son intronisation dans un nouveau Panthéon, il suspend l'avènement de nouvelles divinités. Malgré sa nostalgie, il ne souhaite pas ressusciter les dieux du passé.

Dans cette deuxième possibilité, la femme n'aurait été que prétexte au soulèvement. Elle lui permet de briser un servage qui ne serait pas féminin, mais masculin, où l'homme indépendant des bons vouloirs divins retrouverait sa grandeur et sa divinité, en redevenant maître de sa destinée.[3]

Ainsi, plus que de retrouver la place des dieux, il est avant tout question pour Rimbaud de retrouver la place de l'homme comme entité divine, souveraine. Néanmoins, pour cela, à la manière du Poète de sept ans, il lui sera nécessaire de ruser, de cacher sa véritable pensée et ses capacités intellectuelles. S'il doit être un

[1] Nous y voyons une nouvelle fois une critique ironique rimbaldienne, renvoyant à une possible misogynie de Banville.

[2] Nous interprétons ce terme comme péjoratif, dans le cas présent, privilégiant une soumission sexuelle et morale à l'homme.

[3] Leitmotiv rimbaldien que nous avions déjà évoqué dans « Les étrennes des orphelins ». La puissance de la divinité réside dans son absolue autorité sur les destinées humaines.

Prométhée moderne, on frôle la fourberie. En faisant mine de s'interroger : « Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ? / Pourquoi les astres d'or fourmillant comme un sable ? – Et l'Homme, peut-il voir ? peut-il dire : Je crois ? / La voix de la pensée est-elle plus qu'un rêve ? ». Les questions rhétoriques paraissent ridicules et illustrent le refus d'une apparente acceptation. Il s'agit pour le poète de temporiser. La divinité s'attend à ce que l'homme reconnaisse son impossibilité humaine, et donc intrinsèque, de comprendre les réalités supérieures. Comme un handicap avec lequel il doit vivre, cette nature et ses mystères le dépassent, et il doit le reconnaître même si cela blesse sa raison et son orgueil. Une partie du monde lui est cachée, et comme, face à de nouveaux mystères d'Eleusis, il ne peut prendre part à la fête : il n'est pas un initié. Sa raison également n'est pas épargnée, il doit la considérer comme son ennemie : « Nous sommes accablés/ D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères ! / le Doute nous punit ! ». On frôle l'autoflagellation intellectuelle, peut-être parce que la véritable divinité que Rimbaud tente de charmer en cet instant est Banville[1] et non plus Cybèle ou Dieu.

Le poème, retouché à plusieurs reprises par Rimbaud, se veut un difficile exercice de style où le poète drape d'un voile sa pensée. Le dit et le non-dit s'équilibrent et se révèlent dans un texte où les lourdeurs de style desservent la réflexion de fond.[2] Néanmoins, c'est un véritable bravache que propose Rimbaud, avant même son « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », d'un poème qui au lieu de courtiser, critique son destinataire (Banville), dans un discours ironique, mais pourvu de codes et d'insinuations qu'il ne peut que comprendre.

3. Les fées maléfiques des « Chercheuses de poux »

Un autre poème illustre parfaitement le balancement émotionnel du jeune homme, du jeune poète, entre fils et amant, c'est celui des « Chercheuses de poux »[3].

[1] La version choisie est celle introduite par Rimbaud en accompagnement de sa lettre à Banville du 29 avril 1870.

[2] Cette opposition se veut, probablement, la raison pour laquelle Rimbaud épurera conséquemment le poème dans sa version Demeny, « Soleil et Chair ».

[3] Parmi les sources possibles du poème Steve Murphy suggère trois sources textuelles importantes : « Prière pour tous » et « Les feuilles d'automne » de Hugo, « Crépuscule du matin » de Baudelaire. (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 152). Ces trois sources démontrent trois influences du poème : fataliste et funèbre chez Hugo, mélancolique et sensuel chez Baudelaire. Elles explicitent partiellement cette double tension « désir de pleurer » / « désir de baisers », que Steve Murphy évoque sous le terme d'« équivoque sexuelle » (*ibid.,* p. 158)., et qui structure le texte.

Le poème entier est fondé sur cette dualité entre indolence de l'enfance et désir montant, violent, de l'adolescence. [1]

> Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
> Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
> Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes
> Avec de frêles doigts aux ongles argentins.

Si d'un côté Rimbaud choisit de normaliser le personnage adolescent, qui apparaît extrêmement ordinaire[2], il lui oppose une situation insignifiante, qu'il choisit, au contraire de dramatiser ; il la rend irréelle et inquiétante[3] malgré son aspect des plus ordinaires. Les couleurs jouent également un rôle dans cette tension du texte. Ainsi, les tourmentes sont *« rouges »*, couleur de l'agitation, mais également de la passion, du sang ; elle est celle d'un impossible apaisement. Elle s'oppose à *« l'essaim blanc des rêves indistincts » dont la couleur se veut symbole de* paix, de pureté, mais également de mort, puisqu'elle est couleur traditionnelle du linceul. Dès lors, le blanc devient inquiétant et l'essaim[4] par lequel elle se manifeste, rappelle négativement une attaque d'insectes possiblement mortelle (guêpes, abeilles). Dès lors, sommeil et mort, dans un parallélisme traditionnel, offrent au texte un entre-deux qui n'est plus seulement entre réel et imaginaire, mais entre vie et mort.

En effet, alors qu'il s'évade vers l'indistinct[5], le voici face à deux femmes, mais surtout deux mains qui semblent des plus concrètes, presque mécaniques dans « argentin *» rappelant l'acier, mais également une possible froideur, possiblement cadavérique,* donc blanches métallisées. Elles deviennent ainsi la concrétisation des rêves espérés, mais également source d'un certain malaise, d'une certaine crainte à

---

[1] Steve Murphy reconnaît dans cette antonymie entre « vigueur » et « paresse »un onanisme associé à la paresse. Nous ne faisons pas le choix d'une lecture onaniste du poème, mais tout comme Steve Murphy, nous privilégierons une lecture teintée d'une importante tension sexuelle.

[2] Les pulsions sexuelles sont attendues de la part d'un adolescent. Cette dernière ne relève d'aucune surprise pour le lecteur.

[3] Steve Murphy évoque l'onirisme inquiétant du poème. (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 160).

[4] Steve Murphy souligne, ici, la reprise de l'expression baudelairienne (« l'essaim des rêves malfaisants » de « Crépucule du matin »). Sa modification partielle, en y incorporant la couleur (là où l'on s'attendrait à son opposé, le noir, à l'image de la multitude d'insectes), amène à rendre négative une couleur qui s'annonçait positive. De plus, ce blanc rimbaldien, qui vient remplacer l'adjectif « malfaisant » utilisé par Baudelaire, laisse penser qu'il se teinte de sa négativité. (*ibid.).*

[5] Steve Murphy propose un parallélisme avec le mesmérisme et l'hypnose analgésique (*ibid.*, p. 154).

travers le surnaturel de leur apparition[1]. En outre, elles décident de le faire asseoir devant une croisée, fenêtre, mais également intersection, lieu du choix, de la prise de décision d'un adolescent basculant vers l'âge adulte. Possibilité à laquelle s'ajoute la forme de croix de cette croisée, devenant un possible lieu de perdition : n'est-ce pas dans ces entre-deux – croisée des chemins, crépuscule, seuil de porte ou de fenêtre – que le diable attend les hommes pour les perdre ? L'esprit de l'enfant paraît embrumé, l'air certes *« bleu »* ne parvient pas à dompter le *« fouillis de fleurs »,* quant à la rosée, née de la condensation de l'air, qui se dépose sur ses cheveux, elle laisse supposer que son être s'est végétalisé au point de devenir partie de cette nature qu'il observe. Puis les doigts, indépendants de tout corps, s'agitent et se promènent dans cette forêt humaine ; ils évoquent des peurs ancestrales, et l'enfant tout comme le lecteur ne peuvent s'empêcher d'avoir un sentiment d'appréhension devant ses doigts *« fins, terribles et charmeurs »*. Doigts de fée ou de sorcière, le doute plane, sont-elles là pour sauver l'enfant ou le soustraire à une existence qui lui pèse.[2] Notons que le terme de fée vient du latin *fatum*, c'est-à-dire *destin*[3], et servait à désigner, dans la croyance païenne, les êtres surnaturels qui se penchaient sur le berceau de l'enfant nouveau-né afin de sceller son destin.

> Il écoute chanter leurs haleines craintives
>
> Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés
>
> Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
>
> Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Elles sont prêtes à charmer, c'est-à-dire à user de sortilèges[4], et ces murmures qu'il cherche à interpréter comme des baisers font l'effet d'incantations qui tentent de l'endormir, d'éteindre sa méfiance. Leur connivence avec la nature éveille, au contraire, la méfiance du lecteur qui les connaît, elles, mi-sorcières, mi-sirènes. On retrouve un écho à ses croyances européennes préchrétiennes dans la poésie du jeune

---

[1] Comme les « essaims » attendus, ont-elles volé jusqu'à son chevet ? C'est ce que le texte semble suggérer.

[2] Une nouvelle fois, on ne peut que repenser au terme de « malfaisant » utilisé par Baudelaire et lu par Rimbaud.

[3] TLFI.

[4] Steve Murphy propose le terme d'envoûtement, en titre de son analyse consacré au poème. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 149).

William Butler Yeats où fées et sirènes semblent avoir fusionné : « The Stolen Child ».[1]

Les chercheuses de poux cherchent à sauver l'enfant dans un moment de tension émotionnelle, à le sauver d'une existence future, adulte qui serait peut-être trop dure pour lui. Mais en même temps, elles mentent, elles savent que le monde qu'elles lui proposent, celui de la mort[2], ne recèle pas plus de merveilles que l'existence humaine. Chez Rimbaud, cette mort est suggérée par celle des « petits poux[3] », une mort rapide et indolore.

> Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
>
> Parfumés ; et leurs doigts électriques et doux
>
> Font crépiter parmi ses grises indolences
>
> Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

L'indolence du poète sous-entend un état second, probablement non naturel, et né de ces *« silences parfumés »*, comme une potion, un encens, une substance qui crépite après avoir brûlé et que ces fées-sorcières le laissent respirer pour mieux l'amadouer. Vient enfin l'état recherché, une sorte d'ataraxie magique, une ivresse qui le saisit telle une bourrasque, *« vin »* presque vent *« de la Paresse »*[4], que viennent remplacer les vents humains : les soupirs ; et enfin un vent musical : l'harmonica.[5] Tout nous rappelle, ici, l'élément aérien, car les fées sont avant tout filles de l'air.

---

[1] Ce poème de W.B. Yeats daté de 1886, s'intéresse à la notion féérique dans sa justification de l'importante mortalité infantile de l'Irlande à l'époque. Les fées sont donc ici comparées à Charon. Transporteuses d'âmes vers l'autre monde, elles n'en restent pas moins des êtres fallacieux qui n'hésitent pas à mentir pour leur mission, en leur promettant une existence meilleure dans un autre monde. Il n'est mention d'aucune promesse dans « Les chercheuses de poux », mais de caresses, qui laissent transparaître une volonté d'amadouer l'enfant.

[2] Comme nous l'avons précédemment indiqué, les fées sont connues dans le folklore européen pour être voleuses d'enfants. Si, comme nous le pensons, ces chercheuses de poux sont des êtres féeriques, l'activité qu'elles occupent laisse transparaître leur intention réelle. Steve Murphy parle au sujet de cette chasse aux poux, d'une « force inquiétante » doublée d'un « plaisir sadique » (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 158).

[3] Les poux, insectes de l'enfance, permettent un glissement d'idée avec les enfants. Mais comme le souligne Steve Murphy, ils sont également stigmate social et proposent également une lecture politique du poème.

[4] La majuscule au terme paresse laisse voir un nom propre comme celui utilisé pour qualifier les vents.

[5] Steve Murphy a étudié l'insertion de cet harmonica et ces différentes possibilités interprétatives dans son *Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*. Il en propose trois lectures possibles : l'ancien harmonica de Chateaubriand et Goethe, le Gastarrmonika illuministe et l'harmonica thérapeutique d'utilisation douteuse. (*ibid.,* p. 153).

Ainsi, l'enfant, caressé par cette bise, par cette brise, finit par ne plus savoir s'il a atteint une extase des plus complètes ou une simple envie de mourir.

> Voilà que monte en lui le vin de la Paresse,
> Soupirs d'harmonica qui pourrait délirer ;
> L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
> Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.

Certes, le poème s'achève sur ce *« désir de pleurer »,* mais ce dernier est presque de trop, et la rime de « sans cesse » amène le lecteur à s'arrêter un instant et à interrompre sa lecture à ces mots, laissant l'enfant entre vie et mort. Dès lors, le *« désir de pleurer »* devient autre, il appartient à l'autre, celui qui comprend que l'enfant est entre vie et trépas.

À cet instant, nous rejoignons partiellement la lecture onaniste de Steve Murphy. Il y a dans cette dualité de sensations (plaisir/souffrance), dans son exacerbation tout en retenue, une similitude importante avec l'acte sexuel. Néanmoins, plus que d'onanisme, nous y lisons un instant orgasmique, pas obligatoirement sexuel, et qui se devait d'éclater à l'issue d'un texte dont la tension sexuelle reste importante. La fascination amoureuse que les fées provoquent sur l'enfant, et ce malgré cette appréhension incertaine qui enserre le texte, amène à se demander s'il n'est pas également un complice consentant de leur charme[1]. Par leur hybridité même de fées, êtres à la fois divins et humains, elles sont les premières instigatrices de cette dualité du poème. Elles teintent le texte de leur monde et de ses règles. C'est par ailleurs cette irréalité revendiquée qui nous a amenés à ne pas les considérer comme les premières amantes du poète, qui reste, malgré son désir, tout en retenue.

[1] Un charme magique, mais également simplement féminin, comme le suggère Catherine Fromilhague dans sa lecture du titre « Chercheuses de poux » – Chercheuses d'époux.

4. L'amante

4.1. Ophélie : victime sacrificielle de sa condition[1]

La première amante, fragile, brisée qui apparaît dans l'œuvre du jeune Rimbaud est Ophélie. Ophélia, tragique héroïne shakespearienne idéalisée par les romantiques[2]. Amante intouchable, elle n'aime pas le poète. Pourquoi l'aimerait-elle alors qu'elle n'appartient qu'à un seul homme : Hamlet ? Amour qui l'a poussée à la folie et au suicide, mais qui l'a également sublimée aux yeux de ces artistes qui la célèbrent, en témoigne le tableau de John Everett Millais (1852). [3]

Néanmoins, Rimbaud se permet d'introduire une nuance dans les raisons de cette mort prématurée. En premier lieu par la présence de ces lugubres hallalis, appels de chasse qui résonnent au loin dans ce lieu solitaire. Indice qu'on peut prendre, au début, pour une simple indication scénique, didascalie ajoutant des détails sonores à la scène. Cependant, le paysage se dessine dans une ambiance nocturne – *« où dorment les étoiles », « la bise du soir »* – et ces hallalis, qui jusque-là ne faisaient qu'accentuer la nature, font tout à coup écho à bien d'autres réalités, qui ne seront compréhensibles au lecteur qu'à l'achèvement du poème. Ainsi, si Rimbaud insiste sur l'aspect rêveur de la jeune morte, et non sur celui de l'amour, c'est parce que ce qui semble avoir perdu la Ophélie rimbaldienne, c'est bien sa quête de liberté :

– C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège[4]

T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;

---

[1] Nous faisons le choix de la version dite Izambard au détriment de celle insérée dans la lettre du 24 mai 1870. Claude Zissmann (« Le secret du premier art poétique de Rimbaud », Cahiers du Centre Arthur Rimbaud, n°10, 1986, pp. 36-38.) a démontré que le poème, dans sa première version (lettre Banville), se voulait une référence au poème « L'Île », du recueil *Les Exilés* (1867) de Banville. En privilégiant cette version, nous nous éloignons légèrement de l'analyse de Claude Zissmann, sur l'implicite du conseil adressé à Banville (ne plus suivre l'Art pour l'Art), mais également d'une Ophélie uniquement métaphore de la création poétique.

[2] Jean-Luc Steinmetz met en opposition cette chaste figure d'Ophélia et la sensuelle Gaïa, que nous avons évoquée précédemment : « Face à ces déesses ou à ses superbes mortelles obstinément nues, il s'est d'ailleurs essayé à l'image chaste, purifiée, celle d'Ophélie. » (Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 28) Tout en admettant une certaine sensualité, moins visible, du personnage : « *Ophélie* propose une vision très épurée de la libido amoureuse. On y relève toutefois des hardiesses. » (Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 28).

[3] Claude Zissmann indique que la figure d'Ophélie est l'opportunité pour Rimbaud d'évoquer à la fois Hugo et Banville.

[4] Nous ne reviendrons pas sur cette référence pour laquelle, tout comme Murphy et Kliebenstein, un risque de sur-analyse « en chargeant le poète du poids de sa propre incompétence d'herméneute ». (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 31).

Dès lors, le cavalier fou qu'est Hamlet n'est qu'une figure, l'image d'un être qui l'enlève à la réalité de son existence enchaînée, et qui aurait pu être n'importe qui.

> Tes grandes visions étranglaient ta parole
>
> – Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !

Ophélia est une femme en manque d'air – physiquement et métaphoriquement –, et qui cherche une liberté qui semble lui être refusée.[1] En effet, elle est l'esclave de sa condition et seule la mort paraît libératrice. Ainsi en est-il de la comparaison qui clôt le poème : *« La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys. »* Le lys, qu'on se représente aisément comme symbole de pureté et de candeur[2], prend un tout autre sens au regard des hallalis que nous avons soulignés au début de notre analyse. Dans la France royale, le lys est symbole d'infamie. Ainsi dans le *Code noir, article 38*[3]*,* en vigueur dans les colonies françaises avant la fin de l'esclavage. À cet instant, la belle Ophélie devient une simple esclave en fuite qui devra payer de sa mort cette tentative d'évasion. Faut-il pour étayer cette thèse rappeler les paroles de Michelet dans son ouvrage *La Femme* : *« C'est pour cela qu'il [l'agriculteur], pour avoir un ouvrier se marie. Aux Antilles, on achète un nègre ; en France, on épouse une femme » ?*[4] S'il est cependant impossible d'affirmer que Rimbaud ait lu le Code noir, on peut affirmer qu'il a, répondant à son époque, été lecteur des Trois Mousquetaires (1844). Or dans l'ouvrage d'Alexandre Milady de Winter n'est pas seulement marquée d'une fleur de lys, son corps est également jeté dans le fleuve du même nom : le *grand* Lys.[5] En cet instant, tout comme l'entendent Murphy et Klibenstein[6], le poème se teinte d'une connotation politique, où avant d'être femme, Ophélia est un être marqué et rendu coupable par la justice humaine.[1]

---

[1] Ce que Kliebenstein et Murphy reconnaissent comme un appel à une liberté politique. (*ibid.,* p. 31).

[2] Et également symbole de la Vierge Marie dans l'iconographie chrétienne.

[3] Art. 38 : « L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lys sur une épaule ; s'il récidive un autre mois à compter pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort ».
Source en ligne : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm

[4] Jules Michelet, *La Femme*, Flammarion, Paris, 1981, p. 57.

[5] Fleuve par ailleurs limitrophe aux Ardennes natales de Rimbaud.

[6] « On comprend ainsi que lorsque la lettre à Banville parle de deux déesses, "Muse et Liberté", il s'agit bien d'une aspiration à la Liberté politique. Rimbaud refuse de séparer la Poésie de la Liberté et s'il se réfère à 1830, c'est aussi en souvenir de la Révolution de juillet, bref d'un moment où l'effervescence

Que reste-t-il donc ici de l'Ophélia d'Hamlet et des romantiques ? Zissmann a démontré que cette Ophélia, malgré un glissement important[2], reste la figure d'une cristallisation de l'espérance, et, plus que tout, de revendication. La femme déclarée fautive, tout comme le poète[3], est à la recherche de sa place dans la société, mais également lancée dans une quête personnelle qu'elle paiera de sa vie.[4]

Cependant, nous nous réservons sur la valeur positive de cette issue tragique chez Rimbaud[5]. Il nous semble plutôt qu'elle montre ici une inaptitude à une telle libération qui la dépasserait et entraînerait irrémédiablement sa perte. Pour s'affranchir, il lui faudra ruser[6] et non faire montre de candeur et de naïveté comme la belle Ophélie. C'est ce qui semble motiver la création de ce personnage féminin, tout en intériorité et en artifices. Rimbaud propose un nuancier de ces séductrices dans « Première Soirée », « Les reparties de Nina », « Roman », « Rêvé pour l'hiver », « La maline », « Mes petites amoureuses », « Les sœurs de charité » ou « Vénus anadyomène ».[7]

4.2. Les visages du désir et ses impacts sur le poète[8]

4.2.1. Quête du désir dans « Première soirée »[1], « Les reparties de Nina »[2], « Roman » et « Rêvé pour l'hiver »

culturelle, à l'apogée du romantisme, coïncide avec un espoir de rénovation politique (quand bien même les tenants d'Hernani étaient souvent politiquement conservateurs). » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 31).

[1] Reflétant l'instant où le lecteur des Trois mousquetaires découvre ce passé de Milady de Winter et en vient presque à lui pardonner ses méfaits.

[2] Que nous lisons dans cette critique annexe de la condition féminine, pendant, dans le cas présent aux revendications littéraires et sociales du poème.

[3] Tout comme le poète engagé serait coupable aux yeux du poète Parnassien. Ainsi comme le suppose Zissmann, Rimbaud critique et condamne la position parnassienne (Banville), autoritaire et cruelle à l'image de la justice royale.

[4] On reconnaît le topos romantique de l'engagement jusqu'à l'extrême.

[5] La mort est avant tout pour Rimbaud synonyme de pourriture, de décomposition du corps. Ophélie, malgré cette mort sublimée, ne peut échapper à cette règle. (Sur le sujet : Louis Forestier, « La mort dans les "poésies" de Rimbaud », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1984, n°36, pp. 205-222).

[6] Tout comme les poètes des « Poètes de sept ans » et de « Credo in Unam ».

[7] Nous insistons sur cette notion de nuance, puisqu'il est évident que les différences entre ces personnages féminins restent tout aussi importantes que leurs similitudes.

[8] Jean-Luc Steinmetz indique que la femme rimbaldienne : « [..] loin d'être pour lui un objet de répulsion ou de mise à l'écart, la femme représenta une réalité (et une fiction), parfois attirante, parfois ironisée. » (Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 10). Ainsi elle est le sujet d'une impossible ignorance pour le poète même lorsque son apparence devrait, au contraire, lui répugner (cf. Vénus anadyomène).

Dans « Credo in Unam », la femme se devait d'être courtisane, pour répondre aux attentes masculines à son égard, la confinant en tant qu'objet et non sujet de l'action. Par la séduction[3], en revanche, elle s'affirme, devenant tout à la fois objet d'attirance et de détournement.[4]. Ainsi dans cette « Première soirée », titre qui en augure bien d'autres, nous est-il permis de penser que la jeune séductrice semble être dans l'attente d'une quelconque faveur au travers de ces *« deux mots à te dire… »*[5] N'est-elle pas *« malinement, tout près, tout près »,* pleine d'*« audace »,* alors même qu'elle feint de punir pour finalement rejeter « sa tête mièvre[6] / En arrière » ? La femme semble maîtriser ici non seulement le poète, mais également le poème. Elle le laisse aller à sa guise sur son corps dévêtu et n'est à aucun moment dépassée, car elle connaît par avance les gestes que le poète entreprend.[7] C'est cette communion des corps qui semble plaire à ce dernier. Il ne cherche pas à être maître de la situation, simplement à jouer le jeu comme elle l'entend, tout comme lui-même veut qu'elle joue son jeu d'innocente. Il y a donc ici un accord tacite, une mise en scène théâtrale[8] qui ne cherche pas à être rompue et qui crée toute l'harmonie du poème au travers de l'enchevêtrement des *« Je »* et des *« Elle »*.

C'est un tout autre type de séductrice qui nous est proposé dans « Les reparties de Nina ». En la séduction, l'amour ne touche pas uniquement ces deux êtres, mais de façon plus générale la Nature.[9] La communion, l'accord profond entre les

---

[1] Pour ce poème, nous faisons le choix de la version du recueil de Douai, au détriment de ses deux autres versions : « Comédie en trois baisers » (donné à Izambard) et « Trois baisers » (publié dans *La Charge* du 13 août 1870).

[2] Nous faisons le choix de la version du recueil de Douai, au détriment de la version Izambard (lettre du 25 août 1870). Les variantes entre les deux écrits sont nombreuses, et impliquent des difficultés d'analyse, explicitées par l'étude de Jean-François Laurent « Repartie en pointillés. D'un manuscrit à l'autre ou les implications d'un pluriel », *Parade sauvage*, n°3, 1986, pp. 26-32).

[3] À la différence de la courtisane, la séductrice ne fait pas profession de ses charmes.

[4] Le poète reste néanmoins victime consentante de ce jeu de séduction, nécessaire à cette quête de l'amour qu'évoque Jean-Luc. Steinmetz : « Qu'il y ait idylle ou non, Rimbaud, du moins, n'a qu'un désir : être amoureux. » (J.-L.Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 34).

[5] Murphy et Kliebenstein parlent d'« érotisme relativement doux ». (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 32).

[6] Il est à noter que l'adjectif mièvre qualifie ici la tête et incite à penser qu'encore une fois ici, comme dans tout le texte, l'attitude est affectée et loin d'être sincère.

[7] Nous pensons que cette suprématie de la femme sur l'œuvre et le poète est l'une des raisons majeures pour lesquelles le poème a été analysé sous le prisme de la parodie. (Sur le sujet : Jean-Paul Corsetti, « V. Hugo et A. Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage*, n°3, 1986, pp. 18-25).

[8] Le premier titre « Comédie en trois baisers « confirme naturellement une telle inspiration. Pierre Brunel parle, quant à lui, de « Comédie en trois actes » qui se veut jeu sexuel. (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 35).

[9] Jean-Pierre Giusto propose dans son *Rimbaud créateur*, un parallélisme entre la Nina du texte et la Vénus de « Soleil et Chair ». (Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, Presses universitaires de France, Paris, 1980, p. 55).

personnages et la Nature est marqué du sceau du silence[1] : « muet d'amour ». Silence presque béni, qui amène à se rappeler que Nina, en hébreu, signifie *la grâce*. Ainsi, c'est un état de grâce que le poète propose d'offrir à son lecteur dans les bras de sa bien-aimée, s'évadant de métaphore en métaphore comme il imagine[2] s'évader de sentier en sentier à ses côtés. Mais il est également la raison de l'échec de ce bonheur, « trop exalté, trop verbeux, plutôt mal inspiré, il finit par s'attirer une répartie, celle-là en toutes lettres, qui clôt le poème. »[3].

Il y a dans le poème un jeu d'esprit, silencieux, qui empêche de savoir lequel de ces personnages est le plus rusé des deux. Est-ce Nina qui « implicitement l'écoute »[4], mais ne confirme ni ne s'oppose à ses paroles ? Ou le poète qui parvient, enfin, à lui faire prononcer des mots, lisibles et audibles de son lectorat, presque forcée ? Plus qu'une tension sexuelle si souvent évoquée, nous sommes tentés d'évoquer, ici, une tension intellectuelle entre l'amant et l'amante, le jeu de séduction est avant tout mental et bascule par instants dans la lutte.[5] Si l'on a un temps supposé la stupidité de Nina[6], il ne s'agit pas non plus de rendre le narrateur plus naïf qu'il est. Ce dernier n'est pas si *gentil*. On serait même tenté de l'accuser d'égocentrisme et de manipulation, tant le corps de la bien-aimée ne lui est utile que comme d'ersatz de sa liberté.[7]

---

[1] Jean-François Laurent revient sur cette alternance entre silence et parole du texte, le premier matérialisé par l'utilisation de pointillés, donnant l'impression d'une histoire prise en route, à l'image du mouvement physique des personnages – « nous reprendrons la route » –. (« Repartie en pointillés. D'un manuscrit à l'autre ou les implications d'un pluriel », *Parade sauvage*, n°3, 1986, pp. 26-32).

[2] Comme le souligne Jean-François Laurent, on ne peut affirmer avec exactitude s'il s'agit d'un « espace imaginaire » ou d'une « réalité vécue » du narrateur qui est évoqué dans le poème. (Jean François Laurent, dans Alain Borer (dir.), Rimbaud *: Œuvre-vie, édition du centenaire*, Arléa, Paris, 1991, p. 1015).

[3] *ibid.,* p. 1016.

[4] *ibid.,*

[5] Le parallélisme à la Nature, proposé par Giusto, semble une nouvelle fois possible et plausible. Dans la Nature, la prise de possession du corps féminin par le corps masculin peut s'avérer brutale. Ici, le poète tente de triompher de Nina, par une parole en flots continus qui l'écrase en apparence. Plus simplement, pouvons-nous rappeler l'analyse de Dominique Combe, mettant également en exergue l'issue prosaïque, presque brutale, du poème dans son étude : Dominique Combe, « De l'idylle au vaudeville : Les reparties de Nina », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 47-56).

[6]Affirmation contredite par Jean-François Laurent dans son étude du poème : « Nous pouvons à présent aborder la seconde version d'un œil nouveau. Avertis comme nous le sommes de la possibilité d'autres répliques de Nina dissimulées dans le texte, nous penserons que le titre *Les reparties de Nina* ne présente pas seulement un sens ironique (en fait de réponses vives et spirituelles, la sotte Nina ne saurait dire que trois mots plats et qu'il y peut-être plusieurs réparties dignes de ce nom. » (Jean-François Laurent, « Repartie en pointillés. D'un manuscrit à l'autre ou les implications d'un pluriel », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 28).

[7] Pierre Brunel note dans cette version du poème : « Tout se passe, cette fois, comme si "Lui" s'était laissé prendre au piège du rêve d'amour ou de ses déclarations enflammées. » (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, op. cit., p. 782). Il a désiré cette chute, et tout comme « Sensation » ou « Ophélie, la femme n'est qu'un intermédiaire à cette liberté qu'il ne cesse de rechercher.

Ainsi, si l'on a un temps cru que le rêve du poète se brisait dans cette référence à une réalité des plus humaine et matérielle – « Et mon bureau[1] ? » –, loin des préoccupations spirituelles du narrateur ; il nous faut admettre que dans cette lutte tout en séduction, Nina triomphe. À aucun moment, tout au long du poème, elle n'a arrêté d'écouter le poète. Néanmoins, si ce dernier a besoin d'elle dans une optique spirituelle – Liberté –, elle lui oppose sa propre nécessité, qui, elle, se veut matérielle, pire, possiblement professionnelle.[2]

Dans cet échange que le poète tente de romantiser, le voilà pris à son propre piège, il a sous-estimé son ennemi et se voit incapable de lui répondre, de reprendre la parole après cette réplique dont il comprend la nuance. Dans son hermétisme, elle démontre au lecteur qu'il ne connaît pas l'intégralité de la situation d'énonciation, et qu'elle [la réplique] est adressée au poète et non à l'auditoire-lectorat devant lequel il se pavanait. Ainsi la séduction, qui se voulait intéressée, s'achève sur un échec ironique et parodique, d'un poète dont la muse lui échappe. Rimbaud, dans le choix du titre et du terme *repartie,* illustre l'intérêt, mais également l'admiration qu'il ressent pour cette jeune femme non dénuée d'une certaine finesse d'esprit. Ainsi, le seul véritable innocent de ce texte, sorte de mari trompé du vaudeville qu'évoque Dominique Combe, serait finalement le lecteur. Incapable de comprendre, même à la fin du texte sans l'aide d'une analyse critique, que se jouait ici un jeu de dupes.

Malgré des apparences trompeuses, Rimbaud ne semble donc pas changer d'avis, cette femme séductrice, intelligente, lui plaît, elle qui ne sombre à aucun moment dans les langueurs de ces personnages de romans, à l'inverse du poète de « Roman ». [3] Ce dernier n'évoque pas seulement le « Monsieur Prudhomme » de Verlaine, le *Mardoche* de Musset, comme l'évoque Gengoux, mais également, peut-être plus simplement le Werther de Goethe : « n'est pas sérieux », « se sent aux lèvres un baiser », *« immensément naïf ». Toutes ces descriptions ironiques impliquent une nouvelle fois une distance de Rimbaud sur son propre personnage stéréotypé, le créant pour mieux l'humilier.*

[1] On remarquera que le bureau est le lieu du travail, des papiers, de l'absolu prosaïsme de l'existence humaine.

[2] Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 33.

[3] Pierre Brunel souligne ces « réminiscences livresques qui affleurent » dans le texte, reprenant l'analyse de J. Gengoux sur le poème, parlant de « roman contre les romans ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, op. cit., p. 785).

*En premier lieu, il lui faut dé*mythifier le sentiment qui le porte, l'amour sacré[1] est illusoire et ne parvient à triompher du temps : « vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août. » Deux mois d'amour sont suffisants à ces cœurs d'artichauts, sorte de Roméo moderne. En effet, avant sa mort aux pieds de Juliette, le héros shakespearien[2] jurait qu'il n'aimerait jamais que Rosaline, il en va de même pour le jeune Werther, qui évoque son attrait pour la sœur d'Éléonore, avant de rencontrer Charlotte. Le suicide ne permet pas à ses deux héros de racheter leur faute : celle de s'être joué de l'amour.

Le lieu même de la rencontre amoureuse préfigurait cette légèreté de cœur : le bal. Rimbaud dresse le même décor dans son poème, mais tout en nuance et en métaphore. Ainsi le choix du tilleul – « sous les tilleuls verts de la promenade » –, lieu de la première rencontre, se veut lié au folklore local, répondant à une certaine attente du lecteur citadin.[3] L'arbre sert encore aujourd'hui en France de lieu de bal populaire et était même surnommé en Allemagne arbre de danse[4]. À cette spécificité concrète, pour ne pas dire pratique, s'ajoute une valeur symbolique littéraire forte. L'arbre est depuis longtemps symbole d'amour, non pas d'amour naïf, mais d'amour éternel. Baucis ne demande-t-elle pas à être transformée en tilleul afin de pouvoir continuer de séjourner éternellement auprès de son mari Philémon devenu chêne, amour qui se reconnaît dans ses feuilles en forme de cœur ?

> Baucis devient tilleul, Philémon devient chêne.
>
> On les va voir encore, afin de mériter
>
> Les douceurs qu'en hymen Amour leur fit goûter :
>
> Ils courbent sous le poids des offrandes sans nombre.
>
> Pour peu que des époux séjournent sous leur ombre,
>
> Ils s'aiment jusqu'au bout, malgré l'effort des ans.[5]

---

[1] Le terme et son sentiment lié sont beaucoup trop importants pour Rimbaud, pour qu'il accepte de la galvauder dans des nécessités romanesques.

[2] L'importance de Shakespeare est indiscutable et fait l'unanimité critique. Nous avons déjà abordé ce parallélisme Shakespeare/ Romantisme, chez Rimbaud, dans notre analyse d'Ophélie.

[3] Une nouvelle fois, nous sommes tenté de lire ici une ressemblance avec l'œuvre de Goethe, dont le héros s'extasie de cette vie à la campagne qui lui apparaît si extraordinaire.

[4] Pierre Albuisson, *Tilleuls à danser*.

Source en ligne : http://www.tilleuls-a-danser.eu/pdf/histoSymbo.pdf

[5] La Fontaine, *Fables*, « Philémon et Baucis », Livre XII, Fable 25, Fleuron, Genève, 1995, pp. 322-326.

Ainsi, l'arbre est double, ambigu et empêche le lecteur de se préfigurer l'avenir de ce couple. Sera-t-il maudit par le bal ou béni par Philémon et Baucis ? Cette dernière possibilité implique également, extrêmement ironiquement, un amour presque effrayant dans cette absence de fin. Dès lors, l'amour se lie également, un temps, avec l'ennui : « Tous vos amis s'en vont, vous êtes mauvais goût ». Or, nous avons vu, au début de notre analyse, que notre personnage ne saurait être sérieux à l'égard de cet amour célébré par Rimbaud, il n'est qu'un blasphémateur. Ainsi, quand la femme finalement « daigne » lui écrire, la souffrance s'envole. Non par réponse de l'être aimé, mais parce que le combat a eu lieu. Le jeu de séduction s'est achevé, le héros a triomphé. Il peut à présent revenir à ces habitudes et ces amis – « Ce soir-là,... » – vous rentrez aux cafés éclatants » –, et attendre jusqu'au prochain duel amoureux la prochaine rencontre féminine sous les *tilleuls*.

« Rêvé pour l'hiver » aurait vraisemblablement été composé en octobre 1870, durant la fuite de Rimbaud en Belgique. Selon Robert Montal, cité par Steve Murphy dans son analyse du poème[1], « Rêvé pour l'hiver », à l'image de la « Maline », « Roman », « Première soirée » ou des « Reparties de Nina », « manque de sincérité et de conviction ».[2] C'est un reproche que nous pensons, une nouvelle fois, être lié à ce jeu de séduction[3] entre le narrateur et la femme, et qui structure l'intégralité du texte et qui suppose, logiquement, une certaine dissimulation de pensée.[4] Mais également dans son irréalité, « l'aspect reconnu du conte de fées »[5] et sa dualité. Cette dernière se construit autour de l'axe homme/femme, mais également dans une suite d'éléments antinomiques relevés par Steve Murphy : ligne droite/zigzag, mouvement/repos, extérieur/intérieur, production humaine/création naturelle ou divine.[6]

Une instabilité est marquée dès le titre du poème, dans ce « pour l'hiver » qui prête à double sens : l'hiver est-il le récipiendaire de ce rêve ? Il est alors individualisé, humanisé. Ou indique-t-il la saison durant laquelle s'effectue ce rêve ?

---

[1] Steve Murphy, « Le loup et l'araignée : Rêvé pour l'hiver », *Le premier Rimbaud..*, *op. cit.*, pp. 125-148.

[2] *ibid.,* p. 126.

[3] Steve Murphy utilise le terme de « fantaisie sexuelle », plus tranché. Jean-François Laurent note également le terme de *séduction* dans ses annotations aux poèmes : « [..] le texte tient du conte de fée, avec ses séductions, l'invitation au voyage, au bien-être, à l'amour [..]. » (Jean-François Laurent, , *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1027).

[4] Nous reviendrons ultérieurement sur cette araignée symbolique, qui *tisse* véritablement le texte.

[5] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud...*, *op. cit.*, p. 143.

[6] Des dualités multiples qui troublent le voyage : « Tout le poème oscille savamment entre quiétude et inquiétude ». (Jean-François Laurent, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1027).

Temps imposé de son déroulement.[1] L'hiver se veut donc le cadre premier, englobant de l'action, d'une intimité limitée temporellement, presque chronométrée. À cet encadrement se surajoute une délimitation plus immédiate, celle du wagon et du voyage : le temps se resserre encore plus sur nos deux amants, et le wagon offre une atmosphère confinée propice à la tension sensuelle du texte. L'atmosphère aurait pu être oppressante,[2] mais cette proximité des corps rassure notre narrateur et l'apaise.

Steve Murphy a démontré l'existence historique de ces wagons roses à coussins bleus[3], réservés aux classes de luxe, et dont la vision dans les gares, notamment pour les classes populaires, devait à certains instants paraître féerique. Néanmoins, cet apparat du lieu cache une réalité beaucoup plus crue. La femme qui accompagne notre narrateur est loin d'être naïve et, plus qu'une simple séductrice, il ne serait pas surprenant de reconnaître sous ses descriptions une prostituée.[4] La description de ce wagon, rappelant celui d'une chambre – « nid de baisers fous qui repose/Dans chaque coin moelleux » – ainsi que cette limitation temporelle que nous avons évoquée, nous laisse penser que sa jeune femme a été payée pour sa venue, ce qui explique ce jeu érotique presque codifiée entre les deux protagonistes.[5]

Ainsi, la demande du narrateur, enjoignant à sa compagne de « fermer les yeux », à cette *populace* décrite par Steve Murphy comme *les loups* du texte[6], nous paraît naître d'une volonté de lui faire oublier sa condition première : celle de prostituée.[7] Steve Murphy souligne la connaissance de Rimbaud d'un passage de l'œuvre de Villon, où ce dernier justifie la criminalité par la pauvreté.[8] Dès lors, le narrateur se veut égoïste, fermé à toute réalité sociale ou politique, à la manière de ce wagon qui le protège des réalités du monde. Steve Murphy reprenant l'analyse de Yasuaki Kawanabe, souligne qu'il n'est pas certain que ces deux mondes soient

---

[1] À suite du texte, nous permet néanmoins de privilégier la seconde thèse sur la première.

[2] Steve Murphy souligne ce sentiment de « claustrophobie », fréquemment lisible dans l'œuvre de Rimbaud et qui se lit dans l'agoraphobie du poème. (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 138).

[3] Steve Murphy indique que les wagons de luxe étaient bleus à moquette rose ou bleue. *ibid.*, p. 133.

[4] Steve Murphy évoque une femme au fait des « techniques érotiques ». *ibid.,* p. 132.

[5] Alain Corbin parle à ce propos de conduites vénales clandestines : « Ces prostituées, à la différence des insoumises que nous avons précédemment évoquées, ne vivent plus dans la hantise du policier ; elle ne se trouve qu'assez rarement sous la dépendance d'un souteneur, bien qu'elles entretiennent parfois un amant de cœur. [..] Enfin, et peut-être est-ce ce qui les définit, toutes ces nouvelles conduites prostitutionnelles impliquent que la fille donne à son client l'impression qu'elle s'est laissé séduire et qu'elle n'est plus qu'un simple animal privé de la liberté de se refuser. »(*Les filles de noce : misère secuelle et prostitution (XIXe* siècle), Flammarion, Paris, 2010, p. 249).

[6] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 141.

[7] Murphy et Kliebenstein y voient, quant à eux, le symbole d'un plaisir érotique. (*op. cit.*, p. 48).

[8] *ibid.,* p. 142.

parfaitement étanches.[1] L'araignée s'associe à cette populace extérieure, ignorée du narrateur, et vient le déranger dans cette intimité décomptée : « Puis tu te sentiras la joue égratignée… » L'araignée n'attaque pas le poète sur lequel elle n'a pas prise, mais la prostituée qu'elle reconnaît comme étant sienne.[2]

L'araignée suggère également la folie du narrateur, illustration de ce désir montant,[3] irraisonnable, peut-être même brutal[4], de notre narrateur. Dans sa fuite constante, elle suppose également, un désir à jamais inassouvi, dans cet insecte qui ne s'arrête jamais : « Et nous prendrons du temps à trouver cette bête / Qui voyage beaucoup… » L'homme semble soudainement beaucoup plus à même des jeux érotiques que sa compagne.

Il y a dans ce poème, à la manière de l'introuvable araignée qui rôde invisible, un malaise lié à un confort du lieu, qui paraît presque suspect. Tout est trop ordonné, organisé et évoque l'artificialité d'une tranquillité qui ne saurait exister en dehors de ce wagon – les ombres qui se massent aux vitres en témoignent. Comme l'analyse Steve Murphy, le poème n'est pas dénué d'une portée politique et sociale. Si à l'intérieur du wagon se joue un duel de séduction homme-femme, d'une possession sexuelle de l'un sur l'autre, où le narrateur ressort gagnant, il est également question d'une dualité sociale pauvres-riches, où, pour l'instant, dans cette ignorance des ombres, il ressort gagnant.

4.2.2. « La maline »[5] au secours du poète

« La maline », un poème qui se structure autour de cette figure féminine, d'une serveuse d'auberge, qui ne laisse pas indifférent le poète, est marqué par l'emprunte du désir, du poète pour une femme qui « ne cache pas son propre appétit pour ce jeune garçon, que le hasard des routes a conduit dans la salle à manger de l'auberge ».[6] Brunel note qu'elle « capte le désir »[7], l'assurant d'une réponse positive

---

[1] *ibid.,* p. 144.

[2] Steve Murphy souligne cet aspect négatif de l'araignée, associée aux loups de l'extérieur et se voulant une agression contre l'idylle bourgeoise. [Que nous suggérons comme étant personnalisée par la figure du narrateur]. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 144).

[3] Steve Murphy l'a développé dans son analyse. *ibid.,* p. 129.

[4] Interprétation différente de cette blessure infligée à la joue de la femme.

[5] Le titre se veut une prononciation locale de « maligne ». Le texte est marqué de provincialismes qui contribuent à son originalité. (Jean-François Laurent, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1030).

[6] Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 22.

[7] *ibid.*

de sa part.[1] Ainsi, à la différence des poèmes précédents, le jeu de séduction n'implique pas duel, mais valse, complicité des regards qui se cherchent et se trouvent.[2] La dilatation du temps et de l'espace évoqués par Brunel[3] lui offre cette *aise* dont il profite au travers de tous ses sens : vue, odorat, toucher, ouïe[4] et goût. La satiété du narrateur est ici complète et lui permet de prétendre à un bien-être, dont la possession de la serveuse ne servirait que d'apothéose.

Néanmoins, dans cette surabondance, le poème marque un manque, « un froid », qui vient même, en quelque sorte, éteindre les ardeurs des deux possibles amants. Mais plus que tout, il contredit cette description de la serveuse, liée aux cuisines, aux bouffées d'air chaud qui accompagne ce lieu et dont le titre, dans son orthographe, rappelle un caractère démoniaque. En choisissant une orthographe locale, Rimbaud se rapproche visuellement du surnom donné au diable, et satanise cette femme et ces lieux. Si Brunel évoquait un manque ressenti par le poète à l'issue de cette rencontre[5], nous y lisons la dénonciation d'une illusion, qui, par le bonheur qu'elle procure, ne peut être qu'irréelle. Tout est trop parfait : le voyageur est heureux, la séduction rapide, la femme consentante. À la manière des « Chercheuses de poux », il semble qu'on tente une nouvelle fois d'hypnotiser notre poète, de le duper dans cet endormissement et cette complétude des sens. L'élément s'affirme dans cette horloge qui n'effraie pas[6], le temps s'égrène sans aucun sentiment d'oppression pour le narrateur. Par ailleurs, il ne voit pas l'horloge, et ne fait que l'entendre, laissant admettre la possibilité d'une hallucination auditive.

Dès lors, en signalant *ce* froid, la femme le réveille, tout comme l'utilisation de ce féminin surprend le lecteur. Elle le met en garde, en lui imposant une réalité différente de celle qu'il contemple. Est-elle également prisonnière de ce monde ? Vraisemblablement. Pierre Brunel lit dans la malignité de la serveuse « la sollicitude de la femme dévouée au bonheur matériel de l'homme. »[7] Le poème illustre, en effet,

---

[1] Jean-Louis François note également que l'« échange [est] pour une fois débarrassé de toute complication. » (Jean-François Laurent, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1030).

[2] « Il y a, dans cette malignité-là, ni malice de la servante prête à retirer subitement ce qu'elle a offert, ni malice du poète ironisant sur le bonheur à la Belge (les amoenitates Belgicae de Baudelaire !) ». *ibid.*, p. 23.

[3] « Ici tout est vaste, de la chope à la chaise et au sein de la serveuse. Rimbaud ne se sent plus pressé par l'urgence du départ. » *ibid.,*

[4] Paradoxalement dans le silence.

[5] « La profondeur de son espace est comme augmentée par la profondeur du passé dont il est imprégné. Espace, passé : tel est le double manque dont Rimbaud fait inconsciemment l'aveu dans ce poème. » Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 23.

[6] Jean-François Laurent, *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p.1030.

[7] *ibid.*, p. 23.

une sorte de récréation d'un foyer parfait pour le narrateur. Mais plus que de *sollicitude* féminine, nous y lisons un assujettissement à sa condition de serveuse/servante. Elle est enchaînée à ce *foyer*, dont la cuisine, par le feu, illustre la seconde acception du terme.

« La Maline » se veut donc le récit d'un mirage, d'un impossible bonheur qui, s'il advenait à se réaliser, ne pourrait être que suspect. Il est une tromperie, une duperie, reprenant en cela la caractéristique principale du démon, tel qu'évoqué dans le credo chrétien, celui de promettre à l'homme un paradis artificiel, momentané, au détriment de la salvation divine. Le poème n'est pas religieux, mais obéit à cette loi d'une félicité et d'une complétude des sens de notre poète, qui l'aurait éloigné de sa voie première : la grande route et l'errance. La femme le ramène à sa condition de poète, à son « âpre liberté ».

4.2.3.Danse macabre[1] dans « Mes petites amoureuses »

« Mes petites amoureuses »[2] fait allusion, par son titre, au poème de Glatigny « Les petites amoureuses », sans pour autant se valoir parodique ou ironique à l'égard de ce dernier dans son contenu.[3] En revanche, Jean-Luc Steinmetz souligne la « dérision pure » du texte, retour du poète sur ses « expériences sentimentales passées », mais également sa « poésie à tendance sentimentale ». [4] Le texte est donc marqué d'un dégoût progressif non à l'égard de ces amoureuses dont les « omoplates se déboîtent », mais du poète sur lui-même et sa situation présente. Le jeu de séduction et le sentiment amoureux qui lui est lié, sont évoqués au passé et relégués au second plan du texte : « Nous nous aimions à cette époque ». L'instant présent dans son chaos et sa danse[5] offre une surréalité au texte qu'il le rend difficilement compréhensible.[6]

---

[1] Nous reprenons le terme de Pierre Brunel dans son analyse du poème. (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 52).

[2] Le poème fut intégré à la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, l'une des deux lettres dites du Voyant.

[3] Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 56.

[4] Jean-Luc Steinmetz, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1055.

[5] Murphy et Kliebenstein parlent quant à eux de « ronde burlesque ». (*op.cit.,* p. 56).

[6] Pierre Brunel évoque cette résistance du texte à la critique, notamment dans les « pialats ronds ». (*Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 63).

Une substance aromatique « lave les cieux vert-choux »[1]. Le poème débute comme une énigme. Alors que la couleur des cieux appellerait à un bleu, le terme est apposé – opposé – à un vert, qui plus est « vert-choux » qui tend à faire se confondre le véritable ciel, et un second, plus proche du point de vision du poète, fait de feuilles enchevêtrées.

Les deux premières strophes se structurent par ailleurs sur cette descente du regard, en parallèle de la pluie – « hydrolat lacrymal ».[2] Cette description verticale du décor du poème se poursuit par ce qui se situe sous cet arbre, l'origine du regard pour lequel le feuillage semblait un deuxième ciel. Ainsi, « sous l'arbre tendronnier », c'est-à-dire sous cet arbre en plein bourgeonnement[3], on découvre, enfin, les observateurs de notre texte : « vos caoutchoucs blancs de lunes particulières aux pialats ronds ».

C'est une énigme que Rimbaud propose comme introduction au poème[4] : « vos caoutchoucs » renvoie le terme aux séductrices, et non uniquement à l'arbre qui bave[5]. On sait, par ailleurs, de ces « caoutchoucs » qu'ils sont « blancs de lunes particulières aux pialats ronds »[6] rappelant la couleur d'origine et naturelle de son principal composé, le latex. Nous avons déjà souligné que ces deux premières strophes se structurent dans une logique verticale descendante de la description (ciel, pluie, feuilles, tronc).

Poursuivant cette analyse, la deuxième strophe se voudrait plus *basse* que la première dans le paysage peint, ici, par Rimbaud : le caoutchouc, à l'instar de la

---

[1] « Vert-choux » peut également ici être le raccourcissement de l'interjection populaire « vertuchou », ce qui expliquerait l'absence de pluriel.

[2] Gérald Schaeffer reprend la définition du Littré, « terme de pharmacie. Nom donné aux liquides incolores qu'on obtient en distillant de l'eau sur les fleurs odorantes ou sur d'autres substances aromatiques ». Ce qui amène à comparer cet hydrolat à la pluie ou la rosée se déposant sur cette nature. L'adjectif lacrymal rappellerait le topo d'une pluie qui se veut larme du ciel. (« Poèmes de la dérision et de la révolte », par Gérald Schaeffer, dans *Études sur les poésies de Rimbaud*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1979, p. 123).

[33] Pour Pierre Brunel il s'agit d'une véritable première évocation des femmes : « jeu sur les deux sens du mot tendron : bourgon/jeune fille ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 244).

[4] Pour Pierre Brunel, aucune explication satisfaisante n'a jamais été donnée par la critique au sujet de ces « pialats ronds ». (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 63.

[5] Nous poursuivons la suggestion critique de Brunel, citée précédemment, sur le double sens de « tendronnier ».

[6] L'ensemble pose en réalité un problème syntaxique. Gerald Schaeffer propose de voir « blancs de lune » comme une « proposition subordonnée devant laquelle il conviendrait de sous-entendre un avec (au sens de chaussées de ou vêtues de) ». (« Poèmes de la dérision et de la révolte », par Gérald Schaeffer, dans *Études sur les poésies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 119). Reprenant cette analyse, nous y lisons plus précisément une subordonnée relative, introduite par *qui* : « Vos caoutchoucs *qui sont des* blancs de lune particulières aux pialats ronds ».

pluie[1], a coulé. Ainsi, l'arbre recracherait une couleur blanche comme des taches sur le sol.[2] Dans ce glissement qui structure tout le poème, le regard à présent posé sur ce sol où s'étalent nos taches de latex, Rimbaud introduit ces « petites amoureuses ». L'entrechoquement des genouillères et le jeu de sonorités flagrant avec « genoux d'hier » permettent, comme le souligne Pierre Bunel, d'y lire l'introduction de pantins, soumis à la volonté du poète dans ces corps à présent décharnés qui se heurtent les uns contre les autres privés de la mollesse de la chair.[3] Il n'y a dans la description rimbaldienne aucun pathétisme, ni regret, certes une poétique exacerbée, mais en aucun cas il n'est question de plaindre le sort présent de ces « petites amoureuses ». On peut d'ailleurs s'interroger d'une telle froideur et c'est ce que Rimbaud développe et justifie dans l'analepse qui construit la suite du poème.

Les amoureuses se succèdent dans une strophe qui leur est à chaque fois consacrée, tantôt élogieuse, tantôt critique. Le bleu et le blond laiderons encore respectés s'opposent au noir et au roux.[4] On remarque par ailleurs le choix du substantif masculin « laideron », et non « laideronne », choix qui semble s'expliquer par le fait que le poète privilégie à cet instant l'être étant, à savoir l'être mort (*le* cadavre, *le* squelette), sur l'être qui fut, c'est-à-dire la séductrice.[5] Il y a une volonté dans le poème de mêler les temps, passé et présent ne font qu'un, car ils ne ramènent qu'à une seule issue celle de la mort.

Le choix des couleurs n'est également pas anodin. « Bleu »[6] comme un ciel d'été, c'est sous son règne que fleurit le « mouron » et que sont consommés ces « œufs à la coque » symbole de fécondité, l'avenir s'ouvre à eux dans cette couleur. Vient ensuite le « blond », couleur de l'or, du soleil à son zénith et qui ouvre le jeune homme à sa destinée glorieuse, à son *sacre*, celui de poète. On remarque également ce « descends » qui accentue l'inatteignabilité à laquelle est parvenue cette séductrice

---

[1] Rimbaud connaissait-il la pseudo-étymologie amérindienne donnée au terme (arbre qui pleure) ? Poursuivant en cela la métaphore du ciel. Rien ne permet de le confirmer.

[2] Nous reprenons, ici, l'explication donnée à « pialats » par Antoine Fongaro : « son sens est clair : il s'agit des bavures plus ou moins rondes que font les taches sur les vêtements ; ce sont des taches de saleté ; ce sont des saletés. Toujours en s'en tenant au texte, la cause de ces saletés, rondes et blanches, c'est "l'arbre tendronnier qui bave" ». (Antoine Fongaro cité par Alain Bardel).

Source en ligne : http://abardel.free.fr/petite_anthologie/mes_petites_amoureuses_panorama.htm

[3] Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 53.

[4] Pierre Brunel y évoque une référence aux chevelures passées de ces petites amoureuses (*ibid.)*., auquel s'ajoute un jugement de valeur. Nous reviendrons ultérieurement plus en détail sur ce symbolisme des couleurs.

[5] Non dénué d'écho shakespearien dans ce Hamlet qui reconnaît au crâne de Yorick les attributs d'un être à la fois mort et vivant.

[6] Sur ce point, le rapport à la couleur des cheveux proposé par Brunel semble plus difficile à établir et justifie une analyse symboliste des couleurs en parallèle.

sûrement au sommet de sa splendeur, tout comme le poète semble au sommet de son art. Puis survient le « noir », tragédie d'une fin de règne : pour le poème dont la mandoline[1] est en sursis, et pour la séductrice qui soudainement ne plaît plus, comme une maladie qui surprend le poète en plein bonheur, son corps rejette malgré lui cette bandoline à moins que cette dernière, prenant conscience de son affadissement physique cherche à tromper son amant par des artifices[2] qui ne font qu'accentuer le rejet, alors que leur but premier était de plaire. Finalement, la rupture ne peut être évitée et Rimbaud choisit le « roux » pour consommer cette dernière. En cela, rien d'anormal, puisque le roux fut pendant longtemps célébré comme la couleur du vice moral et physique. Enfants du diable, mais également enfant dont la toison rappelle les bêtes féroces et leur puanteur carnassière : l'amoureuse rousse est vouée, par la couleur même de ces cheveux, à être rejetée.

Le poète a quant à lui « les salives desséchées », il n'a donc plus l'usage des mots, il ne la glorifie plus et n'est probablement plus poète. Il y a donc double chute dans le poème : celle des amoureuses et celle du poète. En effet, la laideronne, unique ou multiple, reste marquée, malgré ses charmes, par l'évolution du temps et sa finalité ultime : la mort. Le poète quant à lui, dans la déchéance de sa muse non immortelle, se voit conduit à sa propre déchéance et donc à la perte de sa poésie et de son statut de poète.[3] C'est ce qui nourrit la haine qu'il voue à ces dernières, les accusant de l'avoir conduit à sa propre perte poétique : « Ô mes petites amoureuses, / Que je vous hais ![4] ».

Par ces « fouffes[5] douloureuses », linge qui compressent leurs poitrines – « vos têtons laids » –, le poète tente d'étouffer[6] le symbole à la fois de leur féminité et de

---

[1] Pierre Brunel reconnaît en ce point une parodie des *Fêtes galantes* de Verlaine. (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 54).

[2] « Mais la sérénade est interrompue à la seule vue du noir laideron qui a pris soin d'huiler sa chevelure et de la rendre raide avec de la bandoline (de la brillantine). L'expression est volontairement forcée :

Tu couperais ma mandoline

Au fil du front,

cest-à-dire : la ligne de tes cheveux raides, bandolinés, strictement coupés sur le front, suffirait à rompre les cordes de ma mandoline. » (*ibid.,* p. 53-54).

[3] « Le grief n'est pas brandi seulement contre les "alertes filles" de Charleville, mais aussi contre toutes les amoureuses imaginaires qui sont nées des désirs de l'adolescent. En les châtiant, il se punit lui-même. » (*ibid.,* p. 54).

[4] Le *vous* engloberait à cet instant également le *je* de l'amant passé, suggérant implicitement un *que je me hais*.

[5] Régionalisme renvoyant aux « morceaux de linge usagé, chiffons ». (TLFI).

[6] Comprimer la poitrine c'est comprimer le lieu du souffle pour la femme.

leur possible maternité[1]. Néanmoins, dans ce contexte de danse macabre, les « fouffes douloureuses » peuvent être interprétées comme les restes de linceul qui recouvrent leurs os. Il est certain que s'effectue, ici, une réactualisation partielle de leur existence. En les abhorrant, le poète leur redonne un semblant de vie et donc la possibilité physique de le châtier.[2] » Tout comme il est leur seul bourreau, elles sont son seul bourreau.

Commence alors la danse macabre à proprement parler. Les corps désossés s'agitent et se démembrent et on ne peut plus reconnaître dans le cortège de cette farandole le laideron roux, noir, blond ou bleu. Le poète, se rendant alors compte de la frivolité de ses amours, de la vanité (voire vacuité) de ces corps aimés vivants, certes, mais dont le destin mortel était déjà tout tracé.[3] Ainsi finit-il, dans une amertume acerbe, par les comparer à de simples pièces de boucherie (« éclanches ») et va même jusqu'à leur reprocher, à elles, sa propre infatuation (« je voudrais vous casser les hanches d'avoir aimé »). Le poète ne cesse, en réalité, de se déresponsabiliser, de trouver un coupable à son propre échec poétique. Ne voulant assumer cette carrière ratée, le voici blâmant ses muses qui sont à présent de l'autre côté : il les a pensées étoiles de Vénus (déesses immortelles), le guidant vers la reconnaissance et le succès, elles n'ont été qu'un « fade amas d'étoiles ratées ». Pourtant, il ne parvient pas à les quitter et à les oublier, il continue d'être hanté par leur présence, seul point sur lequel sa victimisation paraît véritable.

L'ensemble du poème fait donc état d'un bilan amer et acerbe malgré un titre en apparence positif puisque parodique. L'humidité constante, voire la viscosité dans laquelle s'inscrit le poème, met à mal le lecteur qui ne peut que rechercher la cause de son inconfort dans une ironie, presque violente, du poète sur lui-même. Certes, la séductrice macabre est ici coupable, coupable d'une double escroquerie à la beauté et à l'immortalité. Mais le poète sait également, pertinemment, qu'il a souhaité se faire duper.

---

[1] Un jeu de mots semble être admissible entre laid/lait, téton rappelant le verbe dont il dérive, téter. L'amoureuse, l'amante ne saurait être mère, et se revêtir ainsi d'une certaine sacralité et d'une impossibilité pour le poète de la maltraiter comme il le fait dans ce poème. Pierre Brunel souligne que c'est la destinée de ces petites amoureuses que de devenir des mères de familles dévotes.

[2] « S'il clame la haine qu'il leur voue, son désir de leur cacher les hanches, de les flageller, il les invite aussi à "piétine[r] [s]es vieilles terrines / De sentiment", à lui faire expier les instants de faiblesse où il s'est abandonné à l'amour. » (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 54).

[3] « Il est donc pris lui-même, enfermé dans le cercle de la danse macabre, dans l'entrechoc de ces filles dévêtues de leur chair et de leur peau, qui ne sont plus qu'omoplates déboîtées, éclanches (épaules de mouton) et hanches. La rime cocasse fait entendre ce heurt. L'image des ballerines vient se superposer à la danse macabre pour la rendre plus dérisoire encore, "fade amas d'étoiles ratés". » (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 54).

Dès lors, l'objet du poème se voit complexifié dans une réflexion esthétique qui s'ébauche. Ainsi n'est-il finalement pas tant question de mesurer un poète à son habileté verbale que de découvrir si, hormis la beauté, il n'existe pas une source poétique plus durable qui saura accompagner les vers du poète sans les trahir. D'une muse qui en l'absence, devrait-on dire en la mort (« Credo in Unam ») des divinités antiques, saura aider, répondre et combler le poète.

4.2.4.« Les Sœurs de charité »[1] et l'espoir du couple [2]

Il est un autre poème chez Rimbaud qui fait état de sa déception à l'égard de la gent féminine[3], il s'agit des « Sœurs de charité ». La charité est un terme clef de l'œuvre rimbaldienne, mais également de la femme. C'est cette même charité qui damnera la Vierge folle dans la *Saison*.[4] La Charité se veut un amour désintéressé, dans le cadre chrétien, elle fait partie des trois vertus théologales avec la Foi et l'Espérance, c'est-à-dire des trois vertus dont la finalité se veut Dieu et non l'homme. Ainsi parle-t-on de charité chrétienne lorsqu'on évoque cet amour humain, fraternel, libre de toute compensation personnelle, et uniquement motivé par l'amour divin.[5] Cependant, dans « Les sœurs de charité » la charité recherchée par le poète auprès de la gent féminine se veut l'illustration d'une charité déchristianisée.[6] Puisant sa source

---

[1] L'expression n'est pas de Rimbaud et semble être un emprunt au *Lys dans la vallée* de Balzac. Sur le sujet : Paul Martin, « Les Sœurs de charité : origine d'un poncif », *Parade sauvage*, n°9, 1994, pp. 4-6.

[2] La critique rapproche fréquemment le poème de la lettre de Rimbaud à Demeny daté du 17 avril 1871, où il écrit au jeune marié : « Il est des misérables, qui, femme ou idée, ne trouveront pas la sœur de charité. » Cependant, Pierre Brunel avertit que ce rapprochement n'est pas suffisant pour dater le poème de la même époque. (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 811). Le poème est fréquemment présenté comme puisant sa source dans « Les deux bonnes sœurs » (Débauche et Mort) de Baudelaire.

[3] Jean-Luc Steinmetz le souligne également dans son ouvrage sur *Les femmes de Rimbaud* : « Si on relit de près ces "Sœurs de charité", on y voit dressé un sévère réquisitoire contre la femme, comme si Rimbaud pensait qu'il n'y avait plus rien à en attendre. » (Jean-Luc Steinmetz *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 45). A. Adam alla même jusqu'à supposer, dans ses notes en marge du poème, que cette *crise* ne pouvait qu'être liée à une véritable déception amoureuse.(Antoine Adam, Rimbaud : *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1972, pp.897-898).

[4] Pierre Brunel consacre une partie de son étude à ce sujet (« L'entreprise de charité ») dans son *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, pp. 78-83.

[5] Bruno Claisse propose de différencier la charité de son parent mystique (le *caritas* latin) : « La charité n'est-elle pas pour le chrétien vertu suprême, puisque seule façon de s'unir avec le Créateur ? Distinguons, à cet égard, la *caritas* du mystique qui aime Dieu en se fondant en Lui, dans une intimité excluant le monde, et la miséricorde des ordres secourables qui vont à Dieu par l'amour des misérables, objets privilégiés de la sollicitude divine, la charité consistant ici à aimer Dieu en son prochain. » (Bruno Claisse, « Les Sœurs de Charité et la première partie de Dévotion », *Parade sauvage*, n°5, 1988, p. 93).

[6] Steinmetz souligne ce glissement du terme : « Le mot recouvrait déjà plusieurs sens, et, comme dans ce poème, valait pour des femmes, mais aussi pour des abstractions ». (J.-L. Steinmetz, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1100). Bruno Claisse souligne cette attaque à la notion chrétienne, avant même toute lecture anticléricale du poème : « Quand Rimbaud fait des ermites et des sœurs de charités une des cibles privilégiées de sa dérision, il ne s'agit pas d'un pur et simple anticléricalisme, mais d'un refus de la

dans une charité chrétienne détournée, elle s'affirme dans son humanité, non désintéressée, voire immorale dans sa sensualité.

Le poème commence par une présentation anachronique du jeune homme, décrit idéalement comme un habitant de ces temps anciens et orientaux, tanné par le soleil – « peau brune » –[1] où il s'affirme entre force et douceur – « Impétueux avec des douceurs virginales ». Mais cette description est une utopie, une illusion, notre héros n'appartient pas à cette époque, à ces lieux et ne saurait donc être élevé par ces derniers.[2] Il est rendu à son siècle qui lui impose sa « laideur » et devant lequel son seul réconfort serait une compagne, une « sœur de charité ». C'est sur ce point que la charité recherchée s'oppose à la charité chrétienne. Elle s'illustre comme égoïste, comme une solution palliative à son mal. La « sœur de charité » ne lui était pas nécessaire dans le premier contexte antique, elle l'est, en revanche, dans ce monde moderne.

Cet égocentrisme est souligné par sa victimisation, il est celui qui souffre de ce monde : « la blessure éternelle et profonde ». Volonté probable de se comparer au Christ, raison première de cette charité chrétienne, dont le sacrifice sur la croix pour le bien de l'humanité se veut le symbole d'une charité absolue ; la charité humaine n'étant que son pendant quotidien. Ainsi, le poète se substitue à la divinité, par une blessure physique également éternelle[3], qui justifie son appel à une charité désintéressé dont il serait l'objet.[4]

Néanmoins, cette femme n'est pas à la hauteur du rôle que le narrateur divin lui confère. Notre poète ne recherche pas un amour platonique et désintéressé, mais sensuel et sexuel dans ces « seins » et ce « ventre ».

À leur place s'offre à son regard ce « monceau d'entrailles », expression qui semble renvoyer à deux caractéristiques possibles de la femme : la gestation et la

---

notion même de charité, si fondamentale dans le christianisme ». (Bruno Claisse, « Les Sœurs de Charité et la première partie de Dévotion », *Parade sauvage*, n°5, 1988, p. 93).

[1] Steinmetz reconnaît dans le « Génie » évoqué, un être mystérieux plus proche de l'Assyrie que des mille et une nuits : « la description du génie place celui-ci dans un contexte oriental qui n'est pas tant celui des Mille et une Nuits que celui de l'Antique Assyrie. L'adoration "sous la lune" rappelle les rites astrologiques de cette civilisation. » (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p.1100.*)*.

[2] En créant cette double réalité, Rimbaud suggère que le contexte historique ne peut qu'avoir un impact sur la destinée humaine. L'homme est fruit de son temps. Dans le cas de son siècle, ce dernier se veut négatif.

[3] La représentation du Christ sur la croix le dépeint fréquemment dans cette image d'une blessure éternellement ouverte et saignante.

[4] Comme l'évoque Pierre Brunel dans son étude de la charité chez la Vierge folle, la charité proposée est proche d'un certain esclavage pour la femme. (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 80). La lettre du 15 mai à Paul Demeny évoque par ailleurs « l'infini servage » de la femme.

divination. La femme porte dans ses entrailles, mais elle est aussi celle qui savait lire l'avenir, récipiendaire de messages divins, comme en témoigne la renommée de la Pythie de Delphes ou de la Sybille[1]. Ainsi aurait-elle dû être consciente, avant même le jeune homme, de l'impossibilité de son rêve.[2] Elle est également « entrailles », car elle se veut mère, finalité de son existence où le statut de femme disparaît et qui implique son intouchabilité et son caractère asexué (virginité morale).[3] Lui aurait voulu y découvrir son alter ego satanique dans la Sorcière et merveilleux dans « les doigts légers » rappelant l'attribut des fées déjà lisible dans « Les chercheuses de poux ».[4] Le poète dénonce le mythe auquel il croyait par l'histoire religieuse, littéraire ou scolaire[5] : celui de la femme diablesse, amante inassouvie, possédée par le diable, ses passions et la magie. Il ne découvre qu'un corps meurtri – « Et les brutalités souffertes autrefois » – et qui continue de la meurtrir dans ces attaques dirigées contre le poète, l'homme – « Tu nous rends tout ». La femme n'a toujours pas réussi à vivre « pour elle et par elle »[6], que cela soit dans ces amours – complétude dans la maternité – ou dans ses haines – rejet de l'homme –, son affranchissement n'a pas encore eu lieu, et elle continue de centraliser son existence autour de cette figure masculine.[7]

---

[1] Nous nous devons d'indiquer que les prêtres aruspices –lecture des entrailles – étaient majoritairement des hommes *« Des femmes exerçaient cet art (ARUSPICÆ), Plaut. Mil. Glor. III. I. 99. »* (Alexander Adam, *Antiquités romaines ou Tableau des mœurs, usages et institutions des Romains*, volume 2, p. 50). Il nous semble donc que Rimbaud s'intéresse, avant tout, à la particularité divinatoire de la femme. Les « entrailles » n'étant que prétexte à parallèle avec ce ventre sexualisé puis la dénonciation de ces mêmes « entrailles » dans leur acception maternelle.

[2] Nous pensons qu'il s'agit également d'une occasion, pour ce dernier, de se déresponsabiliser de cet échec, comme dans notre analyse de « Mes petites amoureuses ».

[3] La Vierge Marie dans son statut de mère, d'immaculée conception, collaborant à une vision sacralisée de la maternité qui devient l'unique destinée louable de la femme.

« Le respect de l'homme pour son propre corps le porte à honorer la pudeur et la maternité dans les femmes. Dans le christianisme, les vierges sont épouses de Jésus-Christ, et la Mère de Dieu est une vierge. Le mystère qui constate la descente de Dieu sur la terre et le principe du salut est celui qui consacre aussi le respect pour la pudeur et la maternité. La virginité de Marie, pour le chrétien, est à la fois physique et morale : la virginité morale dans le mariage et la maternité est le mystère qui se renouvelle chaque jour et à chaque pas sous nos yeux, depuis que la femme est honorée et respectée. » (Charles Lenormant, *De la divinité du christianisme dans ses rapports avec l'Histoire*, Levy, Paris 1869, p. 133).

[4] « "Nature les a fait sorcières." – C'est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière, et fait le sort, du moins endort, trompe les maux. » (Jules Michelet, *La sorcière*, Flammarion, Paris, 1966, p. 31). On sait, notamment grâce aux analyses de Yves Reboul, que Rimbaud a lu Michelet et plus précisément *La Sorcièr*e. Il semble se souvenir, ici, des attentes et espérances que l'ouvrage a fait naître en lui.

[5] Notamment comme nous l'avons évoqué ci-dessus, Michet et sa sorcière.

[6] Lettre du 15 mai 1871 à Demeny.

[7] Élément qui crée la véritable rupture du poème, mais également de la pensée du poète. Débuté par la recherche d'une sœur de charité pour combler son vide, pallier son existence, le poète lui demande de s'affranchir et de se libérer de toute entrave, positive ou négative.

Le jeune homme ne trouve donc pas en cet être féminin la sœur de charité, la compagne, lieu d'une force qui le soignerait. Au contraire, il y découvre un enfant, nouveau-né – « tu pends à nous », « nous te berçons ». S'il avait tenté de se substituer au Christ dans sa première blessure, celle d'un temps qui n'était pas le sien, force est pour lui de reconnaître que c'est la femme qui vit une « charmante et grave Passion ». À cette dernière s'oppose le sang des menstruations, sang impur, presque maléfique, qui lui permet de repousser le poète.[1]

L'Amour même, valeur unanimement sacrée, ne parvient à la sauver. Le poète avait pourtant fini par soutenir cette femme – « portée un instant »[2]. Inversant l'optique première du poème, il n'est plus récipiendaire, mais dispensateur de cet amour désintéressé et secourable. Néanmoins, cet Amour succomba aux attaques de la « Muse verte et de la Justice ardente ». Pierre Brunel propose d'y lire une allégorie du printemps et de l'espérance.[3] À la lumière de son analyse, nous pensons que sous ces deux appellations mystérieuses se cachent les deux sœurs de la charité chrétienne, les deux autres vertus théologales que sont : l'Espérance et la Foi. « La Muse verte » tout comme l'espérance amène une confiance en l'avenir et la certitude d'un renouveau, le vert est en effet couleur de la résurrection. Quant à la « Justice ardente », il faut, pour la comprendre simplement, se rappeler que la Foi réside avant tout dans une foi complète en la juste justice de Dieu, foi qui se doit d'être vivante dans le cœur du croyant, et donc ardente comme un brasier à jamais allumé.[4] Cette affirmation nous paraît d'autant plus plausible que les deux sœurs *geignent*[5] « après la science », illustrant le combat de l'Église contre la montée du scientisme dix-neuviémiste. Mais également parce qu'elles se sont attaquées à l'Amour, qui aurait pu libérer la femme de ces turpitudes, sauvegardant leur sœur : la Charité. Par leur acte, paradoxalement, elle le sanctifie dans un parallélisme au Christ évident : « son front

---

[1] Aux approches d'une femme dans cet état, les liqueurs s'aigrissent, les grains qu'elle touche perdent leur fécondité, les essaims d'abeilles meurent, le cuivre et le fer rouillent sur-le-champ et prennent une odeur repoussante [..] ». « Pline dans Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque ».

Source en ligne : http://clio.revues.org/114

[2] « On peut comprendre « soutenue un instant » (voir « Nous te berçons »), mais également « supportée un instant ». (Jean-Luc Steinmetz, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1101). Dans les deux cas, le poète aide cette sœur de charité.

[3] Pierre Brunel, *Rimbaud : projets et réalisations*, Honoré Champion, Paris, 1983, p. 98.

[4] Reprenant l'une des caractéristiques majeures d'une représentation du sacré-cœur : l'embrassement perpétuel

[5] La tendresse avec laquelle elles poussent ses cris plaintifs dénote d'une certaine ironie rimbaldienne à l'égard d'une Eglise qui tout à la fois s'oppose à cette Science, mais qui tente également de s'accorder ses faveurs et une partie de son succès. (Sur le sujet : Jérôme Grondeux, *La religion des intellectuels français au XIXe siècle, op.cit.*).

saignant », lui permet de s'opposer, pour la dernière fois, à cette existence. Il s'affirme, malgré sa blessure, dans son refus de ne voir que deux choix possibles à son existence et à ses croyances : la science – noire alchimie – ou la foi – saines études. Réactualisant l'opposition satanique – « sombre savant d'orgueil » –, il s'éloigne définitivement du Christ, dont seule la ressemblance de leur blessure était l'unique point commun.

Devant le triomphe de cette Charité, pire d'une charité chrétienne, la seule issue du poète, mais également implicitement de sa compagne[1], à l'image du poème de Baudelaire (« Les Deux Bonnes sœurs ») dont il s'inspire, est celle du sacrifice, de la mort. Elle est l'ultime libération, n'entraînant ni peur, ni crainte – « sans dégoût du cercueil » –, pas même dans son mystère. Et c'est d'ailleurs finalement dans cette pensée d'une fin absolue, lieu de toutes les peurs les plus archaïques et originelles, qu'il voit apparaître les prémices d'un nouvel horizon et donc un nouvel espoir. Pour cela il lui faut croire « aux vastes fins », marquées pas une absence visible de toutes limitations. Il ne s'agit pas de parvenir à la vérité qui reste des « nuits », mais de prolonger un mouvement, d'empêcher toute stagnation, tout arrêt de l'existence dans ces « Rêves ou promenades/Immenses ». On retrouve dans ce poème ce que Steve Murphy avait évoqué dans son analyse de « Rêvé pour l'hiver », cette dromomanie rimbaldienne, cette nécessité de la marche et du déplacement, logique presque religieuse qu'on pourrait comparer à un véritable credo dans le cas présent. En effet, elle est salvation pour notre couple. La mort n'est belle que parce qu'elle offre de plus grandes étendues à parcourir, de plus grandes distances à traverser.[2]

Le poème se veut donc d'une incroyable densité critique. Si la mort, à l'image d'un reliquat de Romantisme latent, continue d'apparaître comme positive, elle ne s'établit pas comme l'ultime couronnement d'un héros, mais comme la possibilité, pour le poète, de se libérer d'une existence marquée par la claustrophobie et l'oppressement. Pris au piège de cette charité chrétienne et de l'absence de toute charité humaine possible, il est la réalisation d'une certaine responsabilité de notre poète dans son propre malheur.

---

[1] N'oublions pas que le poète a accepté de la porter, elle lui est à présent liée dans ces décisions. C'est ce qui semble expliquer que le sujet de la fin du texte soit cet Amour personnifié. Ce dernier symbolise la réunion de ces deux êtres dans une seule et même entité.

[2] En omettant la pourriture des corps, valeur négative de la mort dans la poésie rimbaldienne, le poème ne s'achève pas dans une sombre ironie. (Sur le sujet : Louis Forestier, « La mort dans les "poésies" de Rimbaud », *art.cit.*).

Il réalise que la femme ne peut et ne doit plus représenter l'être rêvé, mais l'être réel avec ses faiblesses, ses émotions et le dégoût que parfois elle suggère. En cela, il lui redonne un statut équivalent à celui de l'homme comme source d'inspiration, celle d'un être de chair et d'os, et donc naturellement ambiguë dans les émotions dont elle dispose et qu'elle propose. Elle s'humanise dans ses faiblesses, dépassant le stade d'intermédiaire, elle prend matière et épaisseur. Ainsi, si elle accompagne le poète, au travers de cet Amour, dans ces « vastes fins », ne peut-elle également accéder à ce qui jusqu'à présent lui a été refusé, les contrées de la Laideur.

4.2.5.« Vénus anadyomène » : l'ambiguïté du désir

« Vénus anadyomène » est un poème qui malgré les diverses analyses qui lui ont été consacrées (aux multiples nuances), permet à la critique de se retrouver autour d'une certaine unité d'analyse : celle de la contestation[1]. À cette dernière s'ajoute un rapprochement traditionnel proposé par la critique avec « Credo in Unam », dont la Vénus se voulait également moyen d'une dénonciation esthétique.[2] Michael Rifaterre évoque le poème comme la simple inversion d'un topos[3] et la critique s'accorde sur la lecture d'un détournement sordide et pictural de l'antique Aphrodite sortant des eaux. À ce détournement s'ajoute une influence[4], celle d'Albert Glatigny et de son poème « Les Antres malsaines »[5], récit de la prostitution et de ses maisons closes. Néanmoins, en même temps qu'il s'en inspire, Rimbaud s'en écarte[6] : le pathos du texte de Glatigny est remplacé par ce que Steve Murphy nomme une *provocation*, non seulement esthétique, mais morale : la prostituée ne se cache plus.

---

[1] « Vénus anadyomène a reçu diverses interprétations : poème de déception sentimentale ; sonnet antiféminin ; contre-blason du corps de la femme ; "façon de marquer son mépris à toutes les Vénus du Parnasse", selon les mots de Louis Forestier. » (Jean-François Laurent, « Vénus anadyomène », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1014).

[2] Steve Murphy nuance et se distance d'une telle affirmation dans son analyse du poème évoquant les éléments contestables de telles affirmations dans leur subjectivité : la naïveté du poète de 1870, déçu de la femme ; l'homosexualité latente de Rimbaud. Il insiste également sur une lecture parodique religieuse de « Credo in Unam » et non esthétique. (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, pp. 190-191).

[3] Michael Rifaterre cité par Steve Murphy, *ibid.,* p. 191.

[4] Tout comme Jean-Luc Steinmetz, nous ne pensons pas que le tout jeune Rimbaud de 1870 ait été en âge ou dans les moyens de fréquenter les maisons closes, peu nombreuses à Charleville (cf. *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit).* Affirmation qui permet d'écarter toute volonté d'une lecture biographique du poème.

[5] À ce dernier Antoine Fongaro propose également celui de Banville « Prosopopée d'une Vénus ». (*« fraguemants » rimbaldiques*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1990, p. 150).

[6] Steve Murphy souligne qu'il s'agit d'une référence plus que d'un emprunt à proprement parler. (*Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 196).

En affichant publiquement cette prostituée pourtant « en pleine déchéance »[1], ne possédant plus les attraits nécessaires à son métier et *rouillée* par les années, il s'oppose au discours social et moral de son époque :

> *« Fléau très ancien, la prostitution constitue aussi un mal nécessaire ; les prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voieries et les dépôts d'immondices [...]. Parent-Dûchatelet, se place ici dans la plus pure tradition augustinienne et ses préoccupations reflètent l'obsession de l'ordure et du miasme alors si développée. ».*[2]

Rimbaud affiche et révèle au grand jour la prostituée, l'*immondice*, celle qui provoque le dégoût et que l'on souhaiterait cacher au regard de cette société haussmannienne pour laquelle l'apparence prévaut.[3] La description de son corps n'est pas en mal d'images crues – « des déficits assez mal ravaudés », « le col gras et gris », « qui saillent », « qui rentre et qui ressort », « semble prendre essor », « en feuilles plates », « des singularités » – auxquelles s'ajoute la plaque commémorative du créateur de cette œuvre, marquée par ces deux mots « Clara Vénus ». Elle se veut à la fois ironie acerbe, mais également nouvelle marque visible d'infamie.[4]

Le poète cherche donc à évaluer cette marchandise[5]. Ce corps, qui se présente sous ses yeux, est inspecté – « loupe » –[6] sans aucune compassion pour l'être féminin qui l'habite. Si Glatigny s'intéressait à la clientèle de ces prostituées, il semblerait que Rimbaud s'intéresse plutôt à son tenancier[7], ou proxénète, dont la vision à l'égard de la prostitution, économique et commerciale, est dénuée de tout faux-semblant.[8] Il

---

[1] Jean-François Laurent, « Vénus anadyomène », *Œuvre-Vie*, op.cit., p. 1014.

[2] Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*, pp. 15-16. Alain Corbin note que malgré l'antériorité de l'ouvrage de Parent-Duchatêlet (*De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*) l'influence du livre fut immédiate et constante durant le XIXe siècle. (*ibid.).*

[3] « L'haussmannisation a entraîné la destruction d'un certain nombre de maisons vétustes situées dans les quartiers "chauds" des grandes villes ; ainsi les lupanars détruits dans l'île de la Cité et dans le voisinage du Louvre ne furent pas remplacés. » (Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 174). « Vénus anadyomène » deviendrait un vestige pré-haussmannien, d'un monde que la bonne société bourgeoise (parisienne ?) aimerait oublier.

[4] Steve Murphy note la dichotomie entre signifiant et signifié, dans ce tatouage de Clara Vénus, suggérant une beauté passée. L'inscription revêt dès lors un caractère « tragique et ionique » (anagramme d'ULCERA ANUS). Il évoque en parallèle le caractère artistique de cette inscription, rappelant la signature de l'artiste sur son œuvre, sa sculpture et la réification de la femme. (*Le premier Rimbaud...*, *op. cit.*, p. 199).

[5] Nous reprenons le terme de Steve Murphy dans son *Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*. (*op. cit.*, p. 199).

[6] Steve Murphy évoque « un réalisme impitoyable » dans l'emploi de cette « loupe » et cite Marc Ascione qui y lit un conseil donné au lecteur. (*Le premier Rimbaud...*, *op.cit.*, p. 194).

[7] Peut-être même s'agit-il d'une tenancière. Le caractère asexué du regard ne permet pas d'écarter cette hypothèse.

[8] Steve Murphy évoque « une commodité de moins en moins vendable à mesure que la marchandise s'abîme. » (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud...*, *op.cit.,* p. 199).

s'agit d'apprécier la marchandise positivement ou négativement – « assez mal », « semblent », « paraît », « un peu », « belle hideusement » – dans un contexte économique où la guerre fait rage entre prostitution officielle et prostitution officieuse.[1] Ainsi, notre Vénus anadyomène défraîchie conserve une certaine valeur.

Si nous avons évoqué le regard du proxénète, il nous faut également évoquer celui du client, qui lui est intrinsèquement lié. En effet, le *protecteur* assume à l'instant de l'achat le regard du client[2], sa réaction, ses attentes, mais également le prix qu'il paiera à l'assouvissement de son désir. Or, notre prostituée instaure un paradoxe – « belle hideusement » –, une incompréhension, pour quiconque tente une lecture normalisée, non seulement esthétique, mais morale, de ce désir.[3] L'expression indique que cette prostituée, certes fanée, saura correspondre aux goûts de futurs clients, qu'elle saura plaire comme elle a déjà plu, malgré cet « ulcère à l'anus ». Par cette indication, le poète renvoie à l'expérience de cette prostituée victime d'une maladie vénérienne,[4] mais également référence implicite d'une habitude (ou d'une future habitude sodomite).[5]

Le sonnet dans son ton, reste tout en intériorité, aucun dialogue oral n'est établi entre la prostituée et ce regard indéterminé (lecteur, souteneur, client, inspecteur sanitaire). L'attirance, le désir sont contenus, retenus dans cette pensée qui se dévoile, certes, au lecteur, mais pas, ouvertement[6], à notre Vénus anadyomène. Néanmoins, lorsqu'elle « tend sa large croupe » au lecteur dans l'attente d'un

---

[1] « On vit dès cette époque se multiplier les fermetures d'établissements de petite ou de moyenne importance. Ouvrir une maison clandestine ou transformer une tolérance en hôtel garni présentait beaucoup moins de risques et ne nécessitait pas un aussi lourd investissement. Ajoutons que le fonctionnement d'un hôtel garni ouvert aux prostituées isolées ne réclamait pas la tenue d'une compatibilité aussi complexe que celle d'une maison close.

Surtout, l'exploitation d'une maison de passe, d'une maison de rendez-vous ou d'un cabaret à cabinet noir ne pose pas de problèmes de recrutement. Après 1880, les maîtresses de maisons closes éprouvent, en effet, une certaine difficulté à trouver des pensionnaires. Elles sont de plus en plus obligées de s'adresser à des courtiers qui font monter le prix des "colis" [..]. » (Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 174). Il est difficile d'affirmer avec certitude que Rimbaud connaissait avec exactitude les aléas économiques de ce milieu. Il s'agirait plus ici d'une sensibilité d'observation qui se révèle juste, de la part du jeune poète.

[2] Steve Murphy propose dans son étude un parallèle avec le regard de l'inspecteur sanitaire. L'un n'empêchant pas l'autre, offrant simplement une nouvelle ironie au poème où l'inspecteur sanitaire serait également client.

[33] « De la sorte, il est impossible de délester le sonnet de sa "polémique morale et esthétique" ». (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op.cit.,* p. 202). Steve Murphy note par cette morale, l'exploitation féminine que constitue cette prostitution, nous y ajoutons la volonté sociale de blanchir, d'innocenter son client, simple victime d'un plaisir à assouvir sans perversité aucune.

[4] Il n'est pas question de parler de péril vénérien, car comme l'indique Alain Corbin, ce dernier (avec ses peurs et ses craintes) n'apparaîtra réellement qu'à la toute fin du siècle. (Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 386).

[5] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op.cit.,* p. 206-207.

[6] Le regard peut se trahir dans ce désir latent, mais aucun mot n'est prononcé.

décrassage hygiénique[1], la posture implique, en même temps qu'une soumission (à ce contrôle d'hygiène), une tentative de séduction dans ce « corps qui remue » et offre à la vue de tous la plus intime, en même temps que la plus controversée, partie de son corps. Ainsi, ce « Belle hideusement » entérine le renoncement consommé du poète à toutes les valeurs esthétiques, mais également morales. La prostituée se veut le symbole d'une détérioration des valeurs morales. Sa position sociale se veut une déchéance subie (amour trompé) ou voulue (appât du gain).[2] Cependant, malgré ce rejet officiel, généralisé[3] de son statut, elle trouve client, démontrant l'hypocrisie de cette société qui la condamne, mais qui la consomme.[4]

Steve Murphy a établi que si « sur le plan technique, le sonnet retient beaucoup de la caricature, en particulier dans sa démarche antithétique », il n'impliquait pas pour autant une attaque contre la prostituée.[5] En effet, le texte n'indique aucune volonté moralisatrice, aucun jugement de valeur sur la profession exercée par cette Vénus. Poursuivant son analyse Steve Murphy présente le poème comme étant « à la fois un texte hyper-réaliste et [d']une image néo-classique parodique ».[6] Si le second point s'établit facilement dans la parodie du topos que suppose la beauté de Vénus[7] ; le premier implique de définir la motivation de cette volonté réaliste. Reprenant les termes de Rilke au sujet du poème de Baudelaire « À une charogne », nous y voyons la tentative et l'émergence d'un « langage objectif » chez Rimbaud[8], en écho à ce client de son horreur et de sa laideur. Il s'agit pour le poète, dans le choix du modèle, de choquer[9] dans la dichotomie d'une forme poétique pure, noble (le sonnet) et la vulgarité d'un sujet bas (la prostituée). Ainsi, pour Hugo Friedrich :

---

[1] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op. cit.*, p. 206.

[2] Alain Corbin revient à plusieurs reprises dans son ouvrage sur ces mythes qui structurent la vision de la prostituée du XIXe siècle, mythes notamment littéraires. (*cf. Les filles de noce*, *op. cit).*

[3] « Dans une société qui exalte le travail, le proxénétisme est de moins en moins facilement toléré ; il n'est, pour s'en rendre compte, que de considérer le nombre de plaintes qui affluent à ce sujet au service des mœurs ; les pétitions se multiplient, ainsi que les procès en dépréciation d'immeubles. Cartier soulignait déjà, dans les notes qu'il a réunies à la fin de l'Empire, que la maison faisait désormais le vide autour d'elle alors que, sous la Restauration, elle était prisée de nombreux petits commerçants dont elle assurait la fortune. » (Alain Corbin, *Les filles de noce*, *op. cit.*, p. 176).

[4] C'est ce que suppose l'ambiguïté, évoqué précédemment, de ce regard auquel le lecteur participe.

[5] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 211.

[6] *ibid.*

[7] *ibid.,* p. 210.

[8] Rilke, cité par Steve Murphy, *Lectures de Baudelaire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002, p. 120.

[9] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 210.

> *On a voulu voir dans ce poème une parodie de certaines poésies parnassiennes, par exemple. Il s'agirait alors d'une poésie parfaitement dépourvue d'humour. L'attaque est en réalité dirigée contre le mythe lui-même, contre la tradition en soi, et cette attaque permet la liberté d'une volonté de déformation qui possède (et c'est le plus remarquable) un sens artistique suffisant pour imposer à la laideur une logique stylistique.*[1]

Il ne s'agirait pas tant de rendre beau le laid, que d'offrir à la Laideur les règles normées (stylistique) du Beau. Loin de toute hypocrisie artistique, le langage se veut outil du poète à la manière du possible spectrum, pour le médecin, évoqué dans la loupe du texte.[2] Libre à lui de choisir son modèle, sans aucune interférence du lecteur, notamment morale ou esthétique. Le poète est l'unique maître de son œuvre et l'impose au lecteur, réticent ou non.

Chapitre III : Observation de l'Église

1. Portrait-charge du Dieu chrétien dans « Le Mal »

« Le Mal », inspiré par la guerre franco-prussienne[3] est l'écho d'un désarroi religieux chez le jeune Rimbaud, partiellement controversé.[4] Ainsi, Marcel Ruff, mais également Antoine Adam, noteront la *brutalité* religieuse parfois atténuée ou ignorée par la critique[5]. Dans son analyse, Steve Murphy note néanmoins une nuance, presque une opposition, toutes deux acceptables, dans la façon qu'ont eue ces deux critiques de considérer ce mal. Chez Ruff, le dieu évoqué est chrétien et se veut, avant

---

[1] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Librairie générale française, Paris, 1999, p. 89.

[2] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 207.

[3] À cette dernière s'ajoute « Le Reniement de saint Pierre » de Baudelaire. (Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991, p. 97).

[4] Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 95.

[5] « Rimbaud a buté sur le problème le plus grave que pose aux âmes généreuses la croyance en Dieu : le problème du Mal [..]. Le poème tout entier est fait d'une seule phrase qui oppose l'horreur du massacre [..] à l'indifférence d'un Dieu sensible seulement au luxe dont on l'entoure et aux offrandes qu'il reçoit. » Marcel Ruff cité par Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 786.

« Par un étrange contresens, certains commentateurs ont dit que Le Mal opposait à Dieu, qui aime les petits, les pauvres, ceux qui souffrent, une religion imaginée par les riches. D'autres ont dit que le mal, c'était l'alliance des riches avec un Dieu qui dort devant les souffrances des hommes, et qui se plaît aux somptuosités du culte qu'on lui rend.

La vérité est plus simple, et elle est brutale. Le Mal c'est Dieu, et Rimbaud ne fait qu'illustrer dans ces vers la formule fameuse de Proudhon et de Blanqui : "Dieu c'est le mal.". » (Antoine Adam, *op.cit.,* pp. 866-867).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

tout une métaphore de l'Église[1] ; chez A. Adam, c'est Dieu, tout court, qui est rejeté, impliquant un athéisme consommé.[2] En tous les cas, si Rimbaud choisit un décor de guerre pour illustrer un propos religieux, c'est parce qu'il considère cette affirmation comme une déclaration de guerre contre un Dieu qui, le premier, s'est moqué de l'homme[3]. Il implique également une complicité entre Pouvoir (notamment royal) et Église (représentant de Dieu sur terre), qui devienne l'ennemi commun sans dissociation.[4]

Le poème débute par cette évocation du « crachat rouge de la mitraille » qui « siffle » sur le champ de bataille, métaphores des derniers instants de ces hommes dans le sang *craché* et l'ultime *souffle* expiré. Mais ils marquent également les premiers instants du persiflage poétique, de la critique religieuse, au travers des métonymies *cracher sur* et *siffler* (huer) quelqu'un.[5] Steve Murphy, dans sa critique du poème, note que ce « ciel bleu », marqueur de la Nature dans son *immensité,* loin de tout Paradis chrétien, s'établit comme la première véritable force d'opposition à la Guerre et à ce Dieu *trop* puissant.[6] Dans une logique, une nouvelle fois claustrophobe et oppressante, elle est la première échappatoire du poète – sans nuages. Néanmoins, elle est une force d'opposition paisible, passive et non active, dans la mesure où elle ne peut offrir que son immensité comme réconfort. Elle ne peut pas arrêter le combat, quel qu'il soit.

Dès lors, la machine de guerre s'intensifie : « Croulent les bataillons en masse dans le feu ; / Tandis qu'une folie épouvantable broie / Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ». Tout est démesuré – « masse », « cent milliers d'hommes » – et dans ces corps sans noms et indénombrables, empilés – « tas » –, on reconnaît la description traditionnelle de l'enfer : immense machine[7] à souffrance.

---

[1] « [..] pour Marcel Ruff, le Dieu du texte "se moque des la pompe et du luxe des églises, s'endort aux chants liturgiques, mais 'se réveille' pour l'offrande aux pauvres" ». (Marcel Ruff cité par Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 96).

[2] « Antoine Adam estime que la cible est Dieu lui-même [..] » dans Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 95.

[3] Dans l'absurdité de cette guerre et l'approbation de cette dernière par ces représentants. (voir note ci-dessous).

[4] « [..] les bataillons – "écarlates ou verts", français ou prussiens – étant les uns comme les autres poussés vers la guerre avec l'assentiment des Églises de France et de Prusse. Rimbaud pense certainement ici au rôle du Vatican et au Pape, Pie IX, qui avait béni le chassepot après la bataille de Mentana où cette arme française, maniée par les troupes de Napoléon III, avait décimé les volontaires républicains de Garibaldi pour protéger les intérêts de Rome. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 40).

[5] *ibid.*, p. 99.

[6] *ibid.,* p. 99.

[7] À l'instar de la *machine de guerre*.

La guerre serait ainsi son équivalent terrestre, mais également une possible[1] incursion d'un Dieu chrétien, incapable de rendre intégralement à César les lauriers du pouvoir.

Mais il faut rappeler que ce Dieu chrétien n'en est pas à sa première alliance dans le Mal. Si celle du poème se veut une alliance entre Dieu et César[2], elle n'est pas sans rappeler le pacte qui fut conclu dans le Livre de Job entre Dieu et Satan.[3] Elle réactualise le Dieu de l'Ancien Testament, celui du jugement et du châtiment au détriment du Dieu du Nouveau Testament, uniquement miséricordieux. Rimbaud désamorce par ailleurs toute tentative de justification de cette guerre, elle n'est que « folie » mécanisée – « broie » –, qui s'oppose une nouvelle fois la Nature, ultime réconfort maternel – mais toujours passif – de ces cadavres. À la *raillerie*[4] ironique du Roi s'oppose la « joie » simple et pure de la Nature.[5]

Selon Steve Murphy, le poème, écrit « tout d'une phrase, manifeste par sa syntaxe même l'étroite imbrication des intérêts de Dieu et des rois ».[6] Il instaure un Dieu qui se veut « ivrogne repu »[7] et « vampirique »[1] dans sa soif constante de nouveaux

---

[1] Ambiguïté qui partage la critique (A. Adam / M. Ruff). Sommes-nous face à un Dieu actif ou passif (c'est-à-dire actif au travers de son représentant maléfique terrestre, César) dans cette guerre ?

[2] Comme nous l'évoquions précédemment Antoine Adam rejette toute la responsabilité du Mal sur Dieu seul, s'appuyant sur ces fameux propos de Proudhon : « Dieu, c'est tyrannie et misère, Dieu c'est le mal ». (*op. cit*, p.867). Marcel Ruff s'y oppose et se rattache aux affirmations de Gauclère et Etiemble, évoquant une alliance entre Dieu et César, source du mal. Steve Murphy souligne cette rupture dans son analyse du poème : « Marcel Ruff récuse cette lecture et cite pour justifier la sienne les observations d'Etiemble et de Yassu Gauclère, suivant lesquels le mal est ici l'alliance de Dieu et de César ». Certes, ceux-ci estimaient que ce Dieu « se contente des âmes humaines » sans s'intéresser au domaine matériel (« Rendez à César ce qui est à César.. », mais c'était pour conclure tout de même que « ce Dieu humain qui pactise avec l'homme est aussi abject que sa créature ». (*ibid.)*.

[3] « Et lorsque ce cercle des jours de festin était achevé, Job envoyait chez ses enfants, et les purifiait ; et se levant de grand matin, il offrait des holocaustes pour chacun d'eux. Car il disait en lui-même : Peut-être que mes enfants auront commis quelque péché, et qu'ils auront offensé Dieu dans leur cœur. C'est ainsi que Job se conduisait tous les jours de sa vie. Or les enfants de Dieu s'étant un jour présentés devant le Seigneur, Satan se trouva aussi parmi eux. Le Seigneur lui dit : D'où viens-tu ? Il lui répondit : J'ai fait le tour de la terre, et je l'ai parcourue tout entière. Le Seigneur ajouta : N'as-tu point considéré mon serviteur Job, qui n'a point d'égal sur la terre, qui est un homme simple et droit de cœur, qui craint Dieu et fuit le mal ? Satan lui répondit : Est-ce en vain que Job craint Dieu ? N'avez-vous pas remparé de toutes parts et sa personne, et sa maison, et tous ses biens ? N'avez-vous pas béni les œuvres de ses mains ? et tout ce qu'il possède ne se multiplie-t-il pas de plus en plus sur la terre ? Mais étendez un peu votre main, et frappez tout ce qui est à lui, et vous verrez s'il ne vous maudira pas en face. Le Seigneur répondit à Satan : Va, tout ce qu'il a est en ton pouvoir ; mais je te défends de porter la main sur lui. Et Satan sortit aussitôt de devant le Seigneur. » (*Livre de Job* [I ; 5-23], traduction Lemaistre de Sacy, Au dépôt de la société biblique britannique et étrangère, Bruxelles, 1855, p. 435).

[4] Steve Murphy note que cette raillerie se veut également un « parallélisme éloquent » entre un Dieu qui *rit* et un Roi qui *raille*. (Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 99).

[5] Yves Reboul, dans son analyse *Rimbaud dans son temps*, note une Nature évoquée selon des termes chrétiens, preuve de son impuissance face à ce même Dieu chrétien : « Dans un poème comme Le Mal, par exemple, les puissances mauvaises se trouvent affirmées tout autant que dans le christianisme, mais la Chute est désormais hors du Paradis perdu, de la Nature, d'ailleurs évoquée par des termes empruntés, déjà, au vocabulaire chrétien, tels que "joie" et surtout "saintement". » (*op. cit.*, p. 92).

[6] *ibid.*

[7] *ibid.,* p. 101.

martyrs. L'entreprise de ces mères qui tentent de soustraire leurs enfants à cette destinée, en lui versant ce « gros sous lié » apparaît bien dérisoire lorsque l'on sait que ce Dieu et son Eglise sont déjà *à la solde* de l'État.[2] Son endormissement, devant ces hosannah,[3] marque non seulement son désintéressement à l'égard des prières du croyant, mais implique, implicitement, une remise en question, presque une annulation, de la Passion christique dans sa logique charitable. Dénué de pitié à l'égard de son propre fils, qu'il a sacrifié sur la croix, comment pourrait-il s'émouvoir devant l'*angoisse* et les *pleurs* de ces mères ? L'Eglise, dans ses fastes, et la réactualisation de ce mensonge se veut complice d'un Dieu qui l'enrichit – « nappes damassées », « encens »[4], « calices d'or ». Le rite liturgique, dans sa richesse, endort le croyant, en le rassasiant dans ses sens – toucher, odorat, vue[5]. Par un assouvissement disproportionné, elle les paralyse et anesthésie toute recherche, toute *faim*, d'un autre idéal.

L'Église devient ainsi la main active d'un Dieu dont les destinées humaines, mais également la peine des mères[6], lui importent peu. Après avoir réactualisé dans les deux premières strophes le Dieu cruel de l'Ancien Testament, il abolit toute idée d'un Dieu bon et miséricordieux. Celui du Nouveau Testament. Rien ne permet de sauver ce Dieu. Il s'agit ici d'un véritable portrait-charge contre ce Dieu chrétien, dans sa double alliance avec le pouvoir et l'Église, et leur double oppression (physique et morale) contre le peuple. Il est le mal dans la mesure où son existence nuit à la tranquillité humaine. S'établit à cet instant la déclaration de guerre, ou plutôt le duel, que nous avions évoqué en début de notre analyse : l'homme et ce Dieu chrétien ne peuvent continuer de cohabiter, il y va de la survie humaine. Par le poème, Rimbaud décompose la mécanique de cet asservissement et tente un éveil social, dans la démystification de cet être intouchable : Dieu.

---

[1] *ibid.*, p. 103.

[2] *ibid.,* p. 104.

[3] Exclamation de joie sur laquelle prévaut, selon Steve Murphy, son sens étymologique « sauve-nous de grâce » (*ibid.,* p. 102) et souligne une nouvelle fois l'impassibilité divine. Le hosannah est hymne qui se chante durant le dimanche des Rameaux (TLFI). Jour de commémoration de l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem, mais également jour de sa Passion.

[4] Écho sarcastique au « tas [d'hommes] fumant » de la guerre dans la seconde strophe du poème.

[5] Auquel s'ajoute le hosannah qui emplit l'ouïe. Seul le goût est ignoré, impliquant une faim réelle, qui elle, se veut toujours présente et non rassasiée.

[6] Ce Dieu chrétien n'ayant pas réagi à la souffrance de Vierge Marie, incarnation morale et esthétique de la Mère parfaite, n'a aucune raison de s'apitoyer devant ces mères qui, « sous leurs vieux bonnets noirs », n'ont pas ses charmes et sa grâce.

2. Domination de l'Église et responsabilité des *victimes*

Dans le « Mal », le peuple victime du pouvoir, de l'Église et de Dieu avait été écarté de la critique poétique. Néanmoins, pour Rimbaud le peuple est également responsable de sa perte, de son asservissement. L'atavisme social et la pseudo-religiosité, dont elle accepte de se vêtir, sans en saisir toutes les conséquences, sont la source de son malheur qui semble immuable[1]. Ce blâme qui construit « Les pauvres à l'Église » et « Les Premières communions »[2] est l'occasion d'une critique, d'un regard objectif – et non plus compatissant – sur ces croyants, jouet volontaire du ministre de Dieu sur terre : l'Église.

2.1. « Les Pauvres à l'Église » [3] : bestiaire d'une hypocrisie religieuse

« Les pauvres à l'église » rappelle, à bien des égards, « Les poètes de sept ans » dans sa forme, mais également dans la position adoptée par le poète-observateur sur le monde qui l'entoure.[4] Le regard est critique, mais muet, puisqu'il s'agit de disséquer – fondu dans la masse, au plus près de ces modèles (ces fidèles) – cette dévotion qui répugne au poète[5], mais en aucun cas de se trahir. La parole poétique, par la description, est une nouvelle fois le reflet d'une réflexion non oralisée.

Les « pauvres » dont il est fait mention dans le texte sont une masse informe et protéiforme – « femmes », « homme en ribote », « vieilles à fanons », « effarés,

[1] « Dans *Les pauvres à l'Église*, c'est dans une logique proudhonienne que Rimbaud s'en prend à l'avachissement et à l'abêtissement des pauvres par une Église qui sanctifie les relations de pouvoir traditionnelles et l'humilité (ou l'humiliation) des pauvres, maintenant que le soleil, au lieu de pouvoir frapper par ses rayons les représentants de cette institution [..], "périt" dans les nefs. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.,* p. 62).

[2] À la différence de notre traitement de la Femme dans l'œuvre rimbaldienne, il nous a semblé que la jeune fille des « Premières communions » se voulait avant tout image d'une dénonciation religieuse dont la condition féminine n'est qu'une résultante logique. Elle est la victime de « la *fabrication* de l'hystérie par le Catholicisme ». (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 166). Pierre Brunel propose également un rapprochement de ces deux poèmes dans une logique de claustrophobie morale : « *Les Pauvres à l'église* sont "parqués entre les bancs de chêne", dans la puanteur, tendent leur *oremus*. L'élue passe la "nuit sainte" qui précède sa première communion dans les latrines (*Les premières communions*). » (*Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 55). Steve Murphy suggère que ces poèmes devraient être traités comme « des poèmes communards à part entière ». (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, note 19, p. 222).

[3] « Les pauvres à l'église » fut joint par Rimbaud à sa lettre du 10 juin 1871 à Paul Demeny. Tandis que « Les premières communions » fut jointe à la lettre d'août 1871 [perdue] adressée à Paul Verlaine. La copie du poème qui nous est parvenu est de Rimbaud.

[4] Antoine Adam signalait déjà ce rapprochement dans son édition de la Pléiade : « Ce poème appartient à la même famille que *Les Poètes de sept ans*, et présente les mêmes caractères : mots rares et mots crées, verve ricanante et injurieuse. Mais en même temps, solidité de la phrase, et carrure du vers. » (A. Adam, *op.cit.*, p. 888).

[5] J.-L. Steinmetz décrit le poème comme un résumé de « choses vues, violemment réalistes ». («Les pauvres à l'église», *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1064).

épileptiques et aveugles » – qui se rejoint dans une pauvreté économique, mais également sociale voire intellectuelle, en témoigne cette foi (à leur image) simultanément « mendiante et stupide ». Dès le début du texte, le poète note qu'ils sont « parqués », indiquant la distance physique que l'église instaure entre eux et le reste des fidèles,[1] mais également leur animalité – parquer comme du bétail –, que reprend la référence à leur *souffle puant* et leur assimilation à des « chiens battus » « bavant ». Rimbaud suggère leur naïveté dans ces « yeux » fixés sur le « chœur ruisselant d'orrie » et renouvelle la critique, déjà évoquée dans « Le Mal », d'un rite liturgique qui, par l'éblouissement, tente d'endormir et d'anesthésier (avec l'accord tacite des victimes) toute réflexion personnelle : « heureux, humiliés ». Suivant une démarche sociologique et hyper-réaliste[2], Rimbaud décompose cette classe[3] première en sous-classe avec leurs propres spécificités[4] : les femmes, « l'homme en ribote », « les vieilles à fanons » et enfin « ces effarés, ces épileptiques [et] ces aveugles ». Les premières sont marquées physiquement par deux réalités : la menstruation – « les six jours noirs où Dieu les a fait souffrir » – et la maternité dans l'allaitement – « Elles bercent [...] Des espèces d'enfants [...] Leurs seins crasseux dehors ». Dans ces deux spécificités intrinsèquement féminines, que le poète méprise, il rappelle l'opinion de l'Église sur ces deux éléments, reconnaissable notamment dans la pensée de Michelet : « Pour lui [Michelet], les Pères de l'Église suivant Moïse, car impure et maudite, la femme rappelle aux hommes leur animalité. Les lois sur la menstruation et l'accouchement sont en fait consignées à la rubrique Lois sur les animaux purs et impurs[5]. » Ainsi, la femme est condamnée à la naissance, de par son sexe, à l'animalité. Malédiction dont elle n'est pas complètement dupe, puisque si « Dieu les fait souffrir », elles observent dans ces églises une attitude ambiguë : « Une prière aux yeux et ne priant jamais ». On touche à une certaine hypocrisie féminine déjà évoquée dans « Les poètes de sept ans », dans ce « bleu regard qui ment ». Car le *regard* de ces femmes – s'opposant à leurs yeux, simple réceptacle vide – est amer et se dirige, non vers la divinité, mais vers leur jeunesse passée, symbolisée par ces

[1] Susan Harrow, *The Material, the Real, and the Fractured Self : Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, University of Toronto Press, Toront (Canada), 2004, p. 20.

[2] Similaire à celle de « Vénus anadyomène ». Steve Murphy, citant Delahaye, indique que Rimbaud n'aurait pourtant pas lu Zola avant 1873. (S. Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 212).

[3] Susan Harrow dans son ouvrage intitulé *The Material, the Real, and the Fractured Self : Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, va jusqu'à utiliser le terme de "cast" (anglais). Elle évoque par ailleurs un catalogue humain proche du bestiaire. (p. 20).

[4] Poursuivant la logique biologique qui le guide, d'un véritable classement des espèces (voir note ci-dessus).

[5] Thérèse Moreau, « Michelet et le sang féminin », *Romantisme,* n°31, 1981, p. 152.

« gamines ». Elles qui, pourtant, ont rendu « les bancs lisses » à force de s'y asseoir[1], ne sont motivées que par le spectacle – « parader » – de cette jeunesse féminine qui viendra bientôt les rejoindre.[2]

Le second sujet *pauvre* du poème est « l'homme en ribote », c'est-à-dire en état d'ivresse. Il est le seul pour qui l'église n'a aucune valeur religieuse, elle est véritablement un édifice, *un intérieur* (avec ses murs et son toit) le protégeant d'un *extérieur* difficile : « Dehors, le froid, la faim ». En cela, il est celui qui se veut, paradoxalement, le plus proche de la valeur symbolique de l'église : celle de *la maison de Dieu*. En cela, l'office (ou la prière) n'est pour lui que l'instant d'un répit : « C'est bon, Encore une heure ; après les maux sans noms ! » C'est en cela que se joue son hypocrisie religieuse. En effet, la prière se veut – logiquement – suspension du temps humain dans un temps divin, intemporel et oubli des réalités matérielles. Dans cette volonté de se soustraire à l'existence, en même temps qu'il en est obsédé, le poète souligne une passivité qui marque sa pauvreté non seulement financière, mais également de courage.

Dans un troisième temps apparaissent ces « vieilles à fanons », c'est-à-dire à double menton[3], reconnaissables aux bruits qu'elles émettent : « geint, nazille, chuchote ». Le fanon constitue également la spécificité physique de certains oiseaux[4]. Le terme de « collection » quant à lui soulignant ce regroupement, établi par le poète, uniquement en fonction de cette spécificité physique. On touche une nouvelle fois à la logique du bestiaire. En ce qui concerne leur présence en ces lieux, la raison première paraît être mondaine : l'occasion de discuter et de se retrouver entre-elles. Tout comme « l'homme en ribote[5] », il n'y a aucune finalité spirituelle dans leur présence à l'église.

Enfin sont présentés, presque pêle-mêle, « effarés »[6], « épileptiques » et « aveugles ». Les deux premiers représentent tout ce que la société au grand jour

---

[1] Jean-Luc Steinmetz, « Les pauvres à l'église », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1064.

[2] C'est ce que semble suggérer l'adverbe « mauvaisement », dans cette logique amère qui les guide. Mais également ces « chapeaux déformés », image d'une future grossesse qui stigmatisera leurs corps.

[3] Ou plus précisément de la *partie de peau molle qui pend du cou d'une personne*. (TLFI).

[4] Rappelant le thème initial d'une animalité de ces pauvres.

[5] La même strophe est par ailleurs dédiée aux deux personnages.

[6] Le terme fait écho à une autre poésie antérieure du jeune Rimbaud : « Les effarés ». Steve Murphy a analysé ce poème dans *Stratégies de Rimbaud* (« Les Effarés : chromo ou caricature ? », pp. 83-120). où il revient sur cet écho : « C'est cette même résignation, cette même humiliation, qui apparaît dans Les pauvres à l'Église, poème envoyé à Demeny le 10 juin 1871 [..]. » (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 105). Ainsi les *Effarés* du poème seraient définis « par leur faim et par une sorte de religiosité confuse ». (*ibid.,* p. 84).

rejette – « dont on se détournait hier aux carrefours » – et qui se voit sacraliser dans la religion chrétienne au travers de la vie de Jésus. Est-ce là une revanche de leur part ? Eux qui sont rois en ces lieux, presque péché d'orgueil. Quant à « ces aveugles », à l'image de leur compagnon (chien), ils s'animalisent au point de *fringaler du nez*[1] « dans des misells antiques ».

Face à ces pauvres, hétéroclites, répulsifs dans leur apparence, mais également hypocrites dans leur foi, leurs prières deviennent un véritable poison pour ce Jésus « jauni par le vitrail livide ». Dans un rapprochement homonymique habituel[2], la foi malade de nos pauvres devient source d'un ictère pour la divinité. Néanmoins, les pauvres ne sont pas seuls responsables de ce crime, et les « Dames des quartiers / Distingués », malades elles aussi du foie, laissent voir, visiblement, cette jaunisse qui les ronge, avec une détérioration plus avancée que les pauvres de leur foi[e].

Ainsi, le poème s'affiche comme une illustration ironique de la parole biblique : « Alors Jésus levant les yeux vers ses disciples leur dit : Vous êtes bienheureux, vous qui êtes pauvres, parce que le royaume de Dieu est à vous. »[3] Or, en aucun cas les pauvres de notre poème ne laissent supposer un bonheur passé ou futur. Allant plus loin dans la critique Rimbaud se demande même s'ils en sont méritants. Car les pauvres sont coupables aux yeux du poète, non de leur manque de foi, mais de son hypocrisie : en continuant de venir à l'église malgré leur désintéressement, ils fournissent un alibi à cette dernière. Ils lui permettent de continuer d'exister et d'opprimer, condamnant dans un cercle vicieux leur propre descendance à cet atavisme social. Ils ne saisissent pas tous les enjeux de leur présence en ces lieux.

---

[1] Pour Claude Jeancolas (cité par Steinmetz), il s'agit d'un *ardennisme* signifiant « sauter joyeusement en dérapant ». Néanmoins, Steinmetz « préfère penser que Rimbaud, à partir de fringale qui désigne une faim dévorante, a créé un mot, substituant ainsi à l'expression "dévorant des yeux" pour les voyants un "fringalant du nez", parfaitement adapté pour les aveugles dont il parle. » (Jean-Luc Steinmetz, « Les pauvres à l'église », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1064). Dans le deuxième cas, le terme reste teinté d'une certaine animalité canine, celui de la truffe.

[2] Steve Murphy souligne la fréquence de ce rapprochement chez Rimbaud dans son analyse du « Châtiment de Tartufe ».(Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 165).

[3] Idée que soutient Ernest Renan dans sa Vie de Jésus : « L'Évangile dans sa pensée est fait pour les pauvres ; c'est à eux qu'il apporte la bonne nouvelle du salut ». (p. 184).

2.2. « Les Premières communions » : une victime aux multiples bourreaux

Le poème concomitant à la semaine sanglante (juillet 1871)[1] se veut, selon Steve Murphy, un poème violent né de la colère et du dégoût.[2] Il se présente comme un témoignage sur la condition féminine au XIXe siècle et le *bourrage* de crâne imposé par une Église, qui en instaure les règles.[3] Le poème qui se présente sous la forme d'un diptyque (Marc Ascione) se fait l'écho d'une féminité à la psychique instable, au travers d'une évocation de l'hystérie.[4]

Le poème débute (premier diptyque) par cette description d'un paysage rural où l'église, centre de vie, *pollue*, par sa présence physique (édifice) et symbolique, cette Nature-mère protectrice des lieux : « la pierre sent toujours la terre maternelle ». Cette Nature sensuelle et libre[5] – « dans la campagne en rut qui frémit solennelle » – s'oppose à ce « Prêtre du Christ » qui *plaque* « ses doigts puissants » sur l'enfant, dans une logique asservissante physique, mais non morale, puisqu'on « paie » le Prêtre pour laisser les enfants au « soleil », source de leur liberté.

Dans cette chaleur, ce soleil engourdissant et bienfaisant, manifestation visible de la nature, permet un équilibre des forces et une limitation de l'autorité de l'Église en ces lieux.[6] Montrant qu'elle y conserve un certain pouvoir. Ainsi, pour les futurs petits communiants, cette Première Communion n'est qu'une formalité marquée par des « tartes », des photos et ce fameux « premier habit noir ». L'acte, vidé de toute signification religieuse, et donc de tout danger, n'a de raison d'être que dans le souvenir futur qu'elle constituera. Quant à la fille des campagnes, filles de cette

---

[1] Mais également à la première communion de la sœur du poète, Isabelle Rimbaud, effectué en mai 1871. (Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 325).

[2] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op.cit.,* p. 87. Pierre Brunel suggère une analyse similaire : « Avec *Les Premières Communions* et *L'Homme Juste* on monte encore d'un degré dans la violence. » (P. Brunel, *Rimbaud : projets et réalisations, op.cit.*, p. 100). Il parle également de « grande agressivité à l'égard de la religion catholique ». (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 55).

[3] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 88.

[4] « Quoique Bouillane de Lacoste ait écrit que "trouble des sens, pathologie féminine et religion se mêlent, dans Les Premières Communions, de façon inextricable" », il ne semble pas que les critiques aient pris au sérieux le mot hystérie apparaissant au vers 109.

Pourtant, la simple mise en parallèle de quelques passages du texte de Rimbaud avec des citations extraites d'une description standard, contemporaine, de l'hystérie paraît, elle seule, suggestive. » (Jean-Pierre Chambon, « Matériaux pour l'exégèse des *Premières Communions* », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 43).

[5] Steve Murphy dans son étude du poème rapproche le tableau de celui de Credo in Unam. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 88).

[6] « cette présence constante de la nature et de la communauté rurale a l'effet de réduire le danger posé par les « mysticités grotesques ». (*ibid.,* p. 97).

déesse lascive qui les protège, leur amour se porte vers un amour physique[1], réel, bien différent de celui de notre communiante citadine.

Mais à ces jeunes filles libres, rurales, s'opposent leur sœur citadine (second diptyque du texte). Sa silhouette « inconnue » est pourtant rapidement présentée comme iconique, sanctifiée dans cette aura de lumière visible, ce *« front jaune »* rappelant l'auréole des saints chrétiens. Néanmoins, l'image est trompeuse, comme la couleur, et ce jaune n'est pas sans rappeler celui évoqué précédemment dans les « Pauvres à l'Église » : la preuve d'une maladie hépatique, d'une névrose qui s'installe.[2]

Puis vient le temps de la maladie déclarée et de ses manifestations les plus visibles et les plus connues. La volonté réaliste rimbaldienne et ses concordances médicales ont été analysées en détail par Jean-Pierre Chambon.[3] Néanmoins, si la jeune fille est souffrante, le responsable de ce mal n'est autre que cette société bourgeoise, morale et religieuse ; loin de la campagne sensuelle du premier diptyque, elle pervertit son enfant en voulant la protéger à la manière de la mère des « Poètes de sept ans ».[4] Ainsi, dans cette Communion, dans la solennité de l'acte, par la robe blanche rappelant celle du mariage, cette société a contribué à sexualiser un sacrement, une union avec un Christ qui glisse du domaine spirituel au domaine physique. Cette crise la prenant la veille de la Communion, de l'union consacrée, s'apparente à la visite de l'amant à sa bien-aimée dont le motif de la défloration est évoqué dans ce *sang* pur qui *tache* « des célèbres poitrines de grands linges neigeux ». Elle laisse derrière elle le « sommeil bleu », sommeil de la Vierge, pour lui préférer le rouge d'une passion christique sexualisée[5] : « elle avait rêvé rouge ».

Le sang est par ailleurs, un élément structurant du texte. Il rappelle le sang christique versé lors de la Passion, mais également ceux de ses futurs *épanchements* féminins, *souffrance* mensuelle de la femme. Elle craint leur avènement jusqu'à

---

[1] La « garce » (amante, voire prostituée) ne s'établissant plus comme une insulte.

[2] Premier symptôme de l'hystérie. (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud…*, *op.cit.,* p. 98).

[3] Op. cité.

[4] Murphy et Kliebenstein évoquent : « une jeune femme isolée au moment de la puberté, incapable de comprendre les changements physiologiques qui l'affectent et, de ce fait, amenée à chercher l'explication dans la métaphysique et le mystique. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 67.

[5] Dans « le corps nu du Sauveur ». (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 108). Jacques Gengoux évoquait déjà un rapprochement avec Madame Bovary, fascinée par ce même corps christique, dans sa *Pensée poétique de Rimbaud,* A. G. Nizet, Paris, 1950, 673p.

« passer sa nuit sainte dans les latrines »[1], guettant le possible déclenchement de ces menstruations malvenues, dont les « vignes folles aux noirceurs purpurines » évoquent la couleur. [2] Le geste n'est pas dénué d'un certain hygiénisme moral, déjà évoqué dans « Vénus anadyomène ». Car tout comme la maladie vénérienne de la prostituée, ces règles la condamnent à un ostracisme religieux, le temps de leur durée.[3] S'affiliant à une maladie contagieuse, les menstruations, à la différence de la maternité, désacralisent la femme et la renvoient à une souillure réactualisée tous les mois. Elles impliquent également une séparation de corps avec ce *divin époux*, élément sacralisant du texte et dont la disparition entraînerait la fin de toute vision mystique, mais également d'une justification libérée de cette hystérie.[4]

Néanmoins, la relation sexuelle, à l'origine consentie, sombre finalement dans un simple viol de la communiante.[5] L' [Le r]éveil est progressif et débute par un instant de dégoût : « ces langueurs et ces pitiés immondes ». En effet, s'affranchissant de sa léthargie mentale, mais également d'une foi naïve, et, rappelons-le, malade (l'ictère du début du texte), la jeune communiante comprend, trop tard, que ce qui marque sa première communion n'est finalement que *souillure* et « baisers putrides » de Jésus. Inversant le topos anticlérical de l'anthropophagie du christianisme[6], elle ne retire aucun plaisir de l'ingestion du corps et du sang christique, qu'elle considère comme un viol : la prise de possession, de force, d'un corps sur un autre corps : « Et mon cœur et ma chair par ta chair embrassée ». Ce qu'elle regrette, c'est la spoliation définitive de son corps et de son esprit, par l'hystérie et la communion, et sur laquelle elle ne peut revenir. Ces deux forces se voulant les deux formes d'une même autorité

---

[1] Les latrines comme lieu de repli ironique, opposé à une chambre devenue trop dangereuse. Alain Corbin évoque cette obsession hygiéniste pour les dangers présents dans la chambre de ces jeunes filles : « L'hygiéniste est rempli d'attentions pour la chambre, notamment pour celle de la jeune fille fragile ; l'attitude prévenante de César Birotteau, amoureux concepteur de celle de Césarine, se révèle exemplaire. L'atmosphère du lieu peut, en effet, receler des parfums mortels. Un changeur de la galerie Véro a succombé au méphitisme de sa chambre ; on ne compte plus les femmes et les jeunes filles asphyxiées par les fleurs durant leur sommeil. » (*Le miasme et la jonquille*, Flammarion, Paris, 2008, p. 245).

[2] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 102.

[3] « Mais la femme qui menstrue n'est pas un simple tabou [..] elle pollue par métonymie. On ne l'approchera pas, on ne touchera rien qui ait pu être en contact avec son "indisposition" : "Quiconque la touchera restera impur jusqu'au soir. Tout lit sur lequel elle s'assiéra sera impur. Quiconque touchera un objet sur lequel elle s'est assise lavera ses vêtements, se lavera et restera impur jusqu'au soir." (Lévitique, 15). Toucher ce sang –y communier aurait pu dire Michelet – c'est s'exclure à tout jamais de la communauté humaine [..]. L'Église catholique maintient le tabou en excluant la femme qui menstrue de la communion, la reléguant au porche de l'église, lui interdisant aussi toute fonction sacerdotale, tout pouvoir. » (Thérèse Moreau, « Michelet et le sang féminin », art. cit., p. 152-153).

[4] Steve Murphy évoque l'hystérie comme une « libération de l'énergie sexuelle dont le Christ profiterait ». (*Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 110).

[5] Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 67.

[6] Steve Murphy suppose un tel procédé à un l'instant où la jeune fille « mord » son oreiller. (*Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 103).

absolue de l'Eglise sur la femme jusque dans l'intimité de son désir[1], presque droit de cuissage.

Le poème propose la destitution christique de l'Adonaï à l'adonis[2], mais un adonis trompeur, dont la beauté n'est pas à la hauteur de l'image qui lui est liée. Loin de toute jeunesse, ces « baisers putrides » rappellent qu'il n'est qu'un cadavre de « deux mille ans », en proie à une décomposition avancée, reflet de son Église. En l'accusant, d'êre « voleur des énergies », la jeune femme ni ne se déresponsabilise, ni ne s'innocente complètement parce qu'elle reste « l'âme pourrie et l'âme désolée » : salie, mais également seule spirituellement, puisque le réconfort christique n'existe plus. Elle blâme sa passivité passée et présente, mais également cette complicité féminine dans le silence. En effet, elle ne fait qu'appartenir à une lignée de femmes dont les *fronts* « Cloués au sol, de honte et céphalalgies », se sont tus dans cette *douleur*, ne prévenant pas les générations suivantes de leur malheur. On retrouve la critique implicite faite aux premières femmes des « Pauvres à l'église », attendant *mauvaisement* que « les jeunes filles aux chapeaux déformées » rejoignent leur rang.

Ainsi, si la Femme souhaite réellement se libérer de cet « infini servage », il lui faudra établir un lien de camaraderie, une solidarité profonde, qui permettra de ne plus laisser seule, face à elle-même, à ces désirs et à la facilité mystique chrétienne[3], une nouvelle communiante. Ainsi au début du texte se veut-elle « inconnue », car elle n'est qu'une victime parmi d'autres. Cette tragédie de la communion féminine est en partie ironisée par Rimbaud, au travers de la communion masculine, dans un autre poème important de son premier corpus : « Le Cœur supplicié ».

---

[1] *ibid.*

[2] « Rimbaud consciemment joue sur l'équivoque de ce mot qui, en hébreu, est une des appellations de Dieu, et en grec correspond presque homophoniquement (Adonis) au dieu de la beauté, aimé de Vénus ». (Jean-Luc Steinmetz, « Les pauvres à l'église », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1081).

[3] Dès lors l'hystérie, c'est-à-dire la frustration sexuelle, s'effacerait d'elle-même dans cette autonomie face à l'homme et à son autorité : l'Église. Car il n'est pas question d'attendre un quelconque changement de ces derniers (Steve Murphy, Le premier Rimbaud..., *op. cit.*, p. 115).

3. Détournement de la transsubstantiation dans « Le Cœur supplicié »[1]

3.1. Introduction critique au poème

« Le Cœur supplicié » est un poème pour lequel, à l'instar de « Voyelles », il n'existe pas de consensus critique. Steve Murphy, dans son analyse du poème, propose la séparation des commentaires en deux *interprétations antinomiques* : le *sérieux* face au *divertissement* ; un incident vécu opposé à une situation imaginée ; un texte lié au projet de *Voyance* ou un *hors-texte* face au projet de la *Voyance*.[2] Dans cette lecture, méthodique et contextualisée, du poème, il choisit, dans un premier temps, de réinsérer la lecture de ce dernier dans les deux lettres où il figure[3] : la lettre du 13 mai 1871 et celle du 15 mai 1871, toutes deux qualifiées de « lettres du Voyant ». Évoquant l'analyse de Jean Maurel, celle d'un glissement du substantif vers l'adjectif, Steve Murphy souligne le renversement *ludique* que suppose une telle lecture du : « je veux me faire voyant » [4] ; relecture qu'il propose plus particulièrement au travers de ce « pitre », deuxième titre donné par Rimbaud à ce poème et qu'il traduit comme une approche ironique de la figure du poète[5], celui de la « confession et des jérémiades ».[6] Dès lors, toute volonté d'une lecture biographique du poème doit être rejetée.[7] À cette ironie s'ajoute une volonté de *salissure,* s'opposant à la logique

---

[1] Nous faisons le choix de nommer le poème selon sa première occurrence dans le corpus rimbaldien, dans la lettre à Georges Izambard datée du 13 mai 1871. Le titre offrant une lecture plus subversive et moins *adoucie* (Émilie Naulet) que ceux de « Cœur du Pitre » et « Cœur volé », donnés ultérieurement aux différentes versions du poème. Nous privilégierons également cette première version du poème dans notre analyse.

[2] « De la sorte le lecteur se trouve confronté à un choix à faire entre deux interprétations antinomiques : ou bien il s'agit d'un poème sérieux, et dans ce cas, inéluctablement tragique, ou bien l'on a affaire à un divertissement ou jeu formaliste ; ou bien un poème racontant un incident vécu, ou bien un texte dépourvu d'enjeux vécus ; ou bien une création due à la "Voyance", ou bien un pur hors-texte par rapport au projet de la "Voyance". » (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*.., *op. cit.*, p. 269-270).

[3] Le poème est cependant retouché et change de titre, devenant le « Cœur du Pitre »

[4] « Or, si l'on tient ce mot pour un adjectif, et non plus uniquement pour un substantif, c'est toute la logique du passage qui bascule [..] Il [Rimbaud] propose, par le biais de cette image, moins une représentation sérieuse de son projet poétique qu'un masque ludique, indiquant en fait un modèle poétique qu'il tient à éviter, celui du poète-pitre exhibitionniste. » (Steve Murphy, *Le premier Rimbaud*.., *op. cit.*, p. 280).

[5] S'appuyant sur les analyses de Jean Strarobinski : [..] nous voudrions avant tout montrer dans quelques passages décisifs de ces lettres une polémique anti-romantique violente, qui revient avec insistance à la figure du pitre, qui, à cette époque, représentait couramment le poète. » (*ibid.,* p. 270-271). Ainsi présente-t-il la lettre du 13 mai comme « une espèce de messe noire pédagogique » (p. 272) et celle du 15 mai comme « remplie d'astuces et de perfidies » (p. 277).

[6] *ibid.,* p. 280.

[7] *ibid.,* p. 293.

hygiéniste de son temps.[1] Dans cette logique de provocation, le viol – notamment sodomite [2] – ne serait que prétexte et en aucun cas réel.[3] Il s'agirait pour le poète d'« une représentation satirique, anti-cléricale, de la confession, une exploitation sexuelle d'un jeune homme naïf et partiellement inconscient par des hommes au contraire tout à fait conscients (cf. La fonction des prêtres selon *Les Premières Communions*) [...]. »[4] Néanmoins, Steve Murphy ne clôt pas l'analyse ; au contraire, il souligne la complexité de ce « cœur » dans la rhétorique rimbaldienne, quasi insaisissable, relevant à la fois de la sensibilité littéraire[5], de la religion (Christ)[6], de l'estomac (*Accroupissements*) ou encore de l'anus.[7]

Si nous sommes si longtemps revenus sur l'analyse de Steve Murphy c'est parce que cette dernière propose les prémices d'une nouvelle lecture du « Cœur supplicié », d'une lecture où la scène générale, violente et sexuelle, se substitue à une volonté poétique de choquer le lectorat[8]. Un lectorat chrétien où le sacré-cœur, particulièrement en 1870-1871, est au centre de toutes les attentions.

3.2. L'analyse du poème : un Christ victime de l'anticléricalisme

Nous sommes en 1871, la guerre franco-prussienne vient de s'achever ainsi que le Second Empire. Le 20 septembre 1870, les troupes napoléoniennes ont cessé de soutenir le souverain pontife et Rome est devenue terre italienne en échange d'une aide militaire à la France dans sa lutte contre la Prusse. Aide qui arrivera bien trop tard et qui ne parviendra pas à sauver le Second Empire, en témoigne la bataille meurtrière de Loigny à laquelle prendront part les Zouaves pontificaux, devenus Volontaires de l'Ouest. Les mêmes Zouaves dont la bannière blanche ornée du Sacré-

---

[1] « Car s'il est sûr que Rimbaud n'est pas bête, sa lettre du 15 mai ne manquera pas de parler des "choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses" que trouvera la femme de l'avenir. Autrement dit, le sale et le mauvais, dans une perspective bourgeoise et hygiénique, jouent un rôle stratégique dans la poésie de Rimbaud de cette époque. »

[2] *ibid.,* p. 290.

[3] « Le récit du viol – faut-il le dire ? – est aussi absurde qu'il est grotesque. » (*ibid.,* p. 288).

[4] *ibid.,* p. 290-291.

[5] *ibid.,* p. 292.

[6] Jacques Chocheyras revient sur ce point de l'analyse de Steve Murphy dans « À propos du cœur supplicié », *Parade sauvage*, n°3, 1986, pp. 33-35.

[7] *ibid.,* p. 315. Steve Murphy évoque également cette multiplicité symbolique du « cœur » dans : « Contextes du « cœur rimbaldien », bulletin *Parade sauvage*, n°1, 1985, pp. 31-37. – « Le sacré-cœur volé du poète », dans André Guyaux (dir.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, n°1-2, 1982, pp. 27-47.

[8] Volonté déjà lisible dans « Vénus anadyomène ».

Cœur est entourée de ces mots : « Cœur de Jésus / Sauvez la France »[1]. Ils apparaissent comme le symbole d'un dix-neuvième siècle de plus en plus intéressé par Sainte Marguerite Marie Alacoque (1647-1690) mystique, dépositaire du cœur du Christ. Et qui trouvera son achèvement matériel, en 1871, dans la construction de la Basilique du Sacré-Cœur à Montmartre, comme monument d'expiation au nom de la France.[2]

S'il nous faut nous replacer dans le contexte de l'époque, l'année 1870-1871 est vue par la France croyante comme une année terrible,[3] mais surtout comme une année de punition divine pour avoir abandonné les terres pontificales. Dès lors, la République doit réparer les fautes de l'Empire, et en particulier ses sacrilèges. Ainsi naîtra la volonté d'édifier au sein même de Paris une basilique consacrée au Sacré-Cœur dès 1870 et la fin de l'Empire :

> *« Le 8 octobre [1870], les Lyonnais font le Vœu de reconstruire Notre-Dame de Fourvière, si Lyon est préservée de l'invasion allemande. Des Vœux semblables sont émis à Nantes, Langres et Nevers, Lille, Angers, ces trois derniers explicitement au Sacré-Cœur. […]. Fin novembre, M. Beluze, membre du Conseil général des Conférences de Saint-Vincent-de-Paul à Lyon, écrit à Adolphe Baudon (1819-1888), président général de ces Conférences, pour l'informer du Vœu des Lyonnais et lui suggérer un Vœu semblable pour Paris. Ce dernier propose une campagne à l'Univers, le journal de Louis Veuillot (1813-1883), qui dès le 13 décembre [1870] lance la suggestion d'une construction sur la butte Montmartre. »*[4]

Le *cœur* est donc dès 1870 un terme au centre de l'actualité chrétienne du pays. Aux yeux de la communauté catholique de France, et particulièrement d'une bourgeoisie catholique pieuse et superstitieuse, il faut expier le sacrilège commis pour redonner prospérité à l'État français et se préserver du danger Prusse puis Communards.[5] Or comme nous l'avons déjà remarqué, s'il est bien une chose que Rimbaud abhorre au plus haut point c'est cette hypocrisie religieuse, pas seulement

---

[1] Jacques Chocheyras souligne la similitude du « Prenez mon cœur, qu'il soit sauvé » et l'invocation au sacré-cœur de Jésus. (« À propos du cœur supplicié », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 33).
Source en ligne : http://www.spiritualite-chretienne.com/s_coeur/chrono_g1.html

[2] Néanmoins, la première version du poème ayant été rédigée avant la Semaine sanglante, la prise de décision de la construction de la basilique n'avait pas encore eu lieu, au moment de la rédaction du poème.

[3] Plus particulièrement pour le peuple de Paris qui après avoir subi les privations de la guerre, la famine du encore faire face à la Commune.

[4] Le 26 février 1871, le « Vœu national au Sacré-Cœur de Jésus » reçoit la bénédiction du Pape Pie IX.
Source en ligne : http://www.spiritualite-chretienne.com/s_coeur/annexe_d.html

[5] Le 5 avril 1871 est arrêté Mgr Darboy évêque de Paris, il sera exécuté 24 mai (postérieurement à la rédaction du poème).

bourgeoise,[1] mais générale, qui témoigne d'un retour à Dieu motivé par des intérêts purement personnels et non spirituels. Ils deviennent ainsi les véritables tartufes[2] dont la [/e] foi[e] malade est clairement visible.[3] Dans le poème qui nous intéresse, Rimbaud adopte une autre position plus *violente*, plus cynique, copiant l'arrestation de l'évêque de Paris par les Communards, il imagine ce sacré-cœur livré à ces ennemis. C'est cette mécanique du sacrilège métaphorique que Rimbaud tente de mettre en évidence dans le « Cœur supplicié » et que nous analyserons.

Le poème, dans son ton, se veut grave et tragique. Steve Murphy y voit une ironie, pressentie par Izambard lui-même, à l'égard du registre élégiaque, cher aux Romantiques.[4] Il est une plainte, une litanie qui semble s'adresser au lecteur témoin innocent de la scène, mais témoin, et donc coupable, dans son immobilisme de lecteur et ce sentiment ambigu qu'il ressent devant cet avilissement d'un être. Il se pose, en effet, le problème d'un *exhibitionnisme* du cœur/corps[5] qui fascine et dégoûte le lecteur. Le rapport objet/lecteur se veut similaire à celui de « Vénus anadyomène ».

Mais ce corps violé[6] c'est avant tout le cœur violé. Néanmoins, même si le personnage répond, par son discours à la rhétorique romantique du pathos. Le poète – à la différence du lecteur – reste d'une ironie inaliénable, à son égard, tout au long du poème. Si le poète devait être représenté, il serait du côté des quolibets et de la troupe. Le cœur romantique et le sacré cœur ne font qu'un dans ce discours charitable qui répugne à Rimbaud.[7] Une fusion similaire s'effectue entre cœur et corps. Le cœur et le corps ressentent les mêmes sévices tout au long du texte. Or s'il s'agit du sacré-cœur, il s'agit également d'un corps christique. Ce dernier nous est donné au travers de l'ostie, corps du Christ après le phénomène de transsubstantiation. Nous démontrerons que Rimbaud propose d'aller plus loin que les Communards, en livrant, non pas un évêque, mais le Christ même à la troupe.

---

[1] Comme en témoigne « Les Pauvres à l'église ».

[2] Rimbaud consacrera à la notion un poème éponyme que nous analyserons ultérieurement.

[3] Élément que nous avons évoqué précédemment dans cet ictère dont sont frappées les femmes riches des « Pauvres à l'église » et la jeune communiante des « Premières Communions ».

[4] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, *op. cit.*, p. 280.

[5] *ibid.,*

[6] Jeu de mots proposé par Shoshana Felman (citée par Steve Murphy. *ibid.,* p. 305). L'idée d'une blessure aussi bien morale que physique participera activement à la lecture d'un Rimbaud victime d'une homosexualité subie, imposée suite à ces sévices. (Steve Murphy revient longuement et à plusieurs reprises sur ce thème dans son analyse *ibid.,* pp. 269-332).

[7] Charité chrétienne rejetée par Rimbaud dans « Les sœurs de charité ».

« Mon triste cœur bave à la poupe… » Si on connaît le sens traditionnel de la poupe (arrière d'un navire), il nous faut, dans le cadre du « Cœur supplicié », nous référer aux vers de Verlaine pour lui adjoindre un sens scatologique : « Mon Pauvre cœur bave à quoi ! Bave à la merde ! »[1] L'interprétation verlainienne présente donc cette « poupe » comme un synonyme d'étron. Il n'y a pas de véritable raison de refuser cette vision.[2] « Le cœur » est également plein de « caporal ». Traditionnellement, on analyse ce terme comme se rapportant au tabac offert à ces gradés de l'armée et plus vulgairement au membre viril qui sodomise notre personnage.[3]

Or, n'est-il pas également possible de le considérer dans son sens premier, celui d'un des grades les plus bas de l'armée ? Notre cœur-sacré, victime de la *troupe,* réaffirme sa supériorité, même minime, sous l'égide du grade militaire. Les points de suspensions[4] qui précèdent l'exclamation, laisse deviner cette dernière comme une réponse incertaine à cette injure : « [Pourtant] mon cœur est plein de caporal ! » Il s'étonne de ce déshonneur. Mais *Le petit Caporal* c'est également le surnom donné par les soldats italiens à Napoléon Ier. Il se pourrait qu'en étant « plein de caporal », ce sacré-cœur réaffirme, dans son malheur, et à l'inverse de sa création première,[5] sa loyauté à ce nouveau caporal napoléonien : Napoléon III. Ironie de la situation, puisqu'il est déjà trop tard, ce nouveau Napoléon a abdiqué.

Sur ce cœur infortuné, notre troupe « lance des jets de soupe ». La métaphore a le plus souvent été lue comme faisant référence à l'éjaculation. Madeleine Perrier a cependant fait remarquer que la « soupe » désignait également un « tabac frisé roulé dans une demi-feuille de choix ».[6] Cette présence du tabac est reprise dans ces « chiques » que la troupe tarit dans la troisième strophe du poème, leur donnant pour habitude de cracher. Dans une logique de glissement de l'expression, le cœur semble leur reprocher de « cracher dans la soupe », de ne lui être pas redevables. Il nous

[1] Vers cités par Steve Murphy. *ibid.*, p. 300.

[2] C'est également ce qu'indique Steve Murphy : « "Blague", certes. Mais interprétation aussi.. ». (*ibid.,* p. 300).

[3] *ibid.,* p. 300.

[4] Uniquement dans deux premières occurrences du vers « Mon triste cœur bave à la poupe.. »

[5] Une punition divine sur la France, liée au démantèlement des états pontificaux par Napoléon III. Le sacré-cœur répond en cela à l'idée républicaine de Napoléon III, puisqu'en réalité ce dernier changera d'avis et tentera d'arrêter Garibaldi dans ce démantèlement des états pontificaux (Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 52). Réalité napoléonienne que le cœur rappelle ici.

[6] Cité par Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, p. 300.

semble qu'ici est rappelée, une nouvelle fois, avec ironie, l'âme charitable du Christ, qui s'étonne d'un manque de reconnaissance humain pour son sacrifice.

La nouvelle passion dont est victime ce sacré-cœur est fort similaire à celle de son expérience passée (la Passion biblique) : « Sous les quolibets de la troupe / Qui lance un rire général ». Ce Christ est une nouvelle fois sujet de moqueries de la part d'une troupe qu'on a tenté de lire comme étant tour à tour les Communards ou les Versaillais.[1] L'aspect anticlérical du texte que nous tentons de démontrer au travers de cette analyse nous permet plus facilement de penser qu'il s'agirait des Communards, qui, rappelons-le, avait arrêté le 5 avril 1871 l'évêque de Paris. Ce « rire général » rappelle quant à lui le rire de Dieu dans « Le Mal », un rire froid qu'il retourne à son destinataire, lui qui est aujourd'hui la victime de ces militaires qu'il a naguère sacrifiés à la guerre. Les rôles de bourreaux et de victimes se sont inversés, l'alliance humaine – « la troupe » – a permis la destitution de ce Dieu.

Il a été établi que les « fresques ithyphalliques et pioupiouesques » se voulaient des *graffitis*, reprenant la première idée de Georges Izambard, évoquant des « fresques pariétales, épigraphie de vespasienne »[2]. Il est amusant de constater qu'Izambard reprend les propos de ce cœur chrétien, reprochant à Rimbaud ce que ce dernier reproche à la troupe.[3] Le cœur est « dépravé ». Si l'on est tenté de lire un synonyme de corrompu, il faut également lire le terme en parallèle de « vesprée », qui le suit, et qui se veut un archaïsme.[4] « Dépravé » serait alors synonyme d'affaibli[5] et signifierait que les attaques, notamment caricaturales, vues comme des *fresques*[6], ont fonctionné dans leur volonté d'ébranler le pouvoir religieux en son *cœur*. À cette idée de dessins, nous vient tout naturellement l'idée de *La Lanterne de Boquillon*, dont François Caradec a démontré que Rimbaud était lecteur.[7]

---

[1] *ibid.,* pp. 287-288.

[2] *ibid.,* p. 302.

[3] Steve Murphy souligne cette déchéance d'Izambard aux yeux de Rimbaud dans l'analyse de la lettre du 13 mai : « Nous avons vu en analysant Les Poètes de sept ans en particulier que Rimbaud considère l'école en général comme l'alliée de l'Eglise dans l'endoctrinement idéologique. Et Izambard, pour sa part, loin de pouvoir constituer un rempart contre Madame Rimbaud, contre l'obscurantisme politique et religieux qui faisait d'elle, selon la formule parodique de son fils, la "Bouche d'ombre", a été obligé, malgré ses idées plutôt libérales et républicaines, de lui donner constamment raison face à Arthur. Considérations déontologiques et obligations professionnelles faisaient de lui un symbole, pour Rimbaud, de compromis qui, à force d'être répétés, se transformaient en compromission ». *ibid.,* pp. 272-273.

[4] *ibid.,* note p. 306.

[5] TLFI.

[6] Anachronisme du Cœur-christique romain.

[7] François Caradec, « Rimbaud, lecteur de Boquillon », *Parade sauvage*, n°1, 1984, pp. 16-20. – « Rimbaud, lecteur de Boquillon (suite) », *Parade sauvage*, n°6, 1989, pp. 67-73.

Nous avions évoqué en début d'analyse que ce cœur-sacré, cohabitait avec des étrons (poupe). La pire fin d'une ostie serait, en effet, de finir dans les latrines[1] : outrage que Rimbaud ne peut se refuser. Ainsi, une nouvelle fois en toute ironie à l'égard d'un Christ dont le langage ne cesse de le trahir, fait-il mention des *« flots abracadabrantesques »*. Le mot d'origine hébraïque rappelle la traversée de la mer Rouge (Moïse) ou d'un déluge salvateur (Noé) et donc également d'une punition divine. Le sacré-cœur se fait ici écho des campagnes hygiénistes du siècle, et notamment de l'avènement dans les foyers bourgeois des lieux d'aisance et de l'eau courante.[2] Une nouvelle fois, par cet appel, il se rattache à une classe aisée et non populaire, s'accusant encore un peu plus aux yeux de cette troupe. Aussi n'hésiteront-ils plus à tarir « leurs chiques », dont le premier sens se veut une référence au tabac, mais auquel s'adjoint en argot celui « d'église ». Dès lors, quand les églises seront vidées, notre troupe anticléricale s'arrêtera ; suggérant, comme le poète le supposait dans « Le Mal », qu'il est impossible pour l'homme de cohabiter avec l'Église et son Dieu chrétien : l'un des deux est voué à disparaître.

À cette évidence, notre Christ a *mal au cœur,* comme le supposent ces « sursauts stomachiques », et même dans une autre transsubstantiation où il sera « ravalé », il ne saura parfaitement se remettre de cette humiliation : « Comment agir ? » Steve Murphy propose une idée actif-passif de la question dans une logique sodomite. [3] Cette théorie d'une revanche, mais non sexualisée, peut également être reprise dans notre analyse. Le Christ pense en effet, à sa prochaine *vie*, et reprend les caractéristiques du Dieu vengeur et féroce de l'Ancien Testament dénoncé dans « Le Mal ».

Le poème à la tonalité anticléricale certaine se veut une relecture rimbaldienne, satyrique et détournée de cette actualité communarde : l'arrestation de l'évêque de Paris, qui se finira, en effet, sur une tragédie (son exécution). Le poème, dans son immobilisme, se fait engagé, en malmenant également un membre de l'Église : le sacré-cœur. Certes, à l'instant de sa rédaction, le poète ne se réjouit que de

[1] La référence aux vespasiennes d'Izambard nous confirme cette hypothèse.

[2] « Les solutions anglaises fascinent, bien qu'on se refuse, en France, aux innovations qu'elles impliquent. Outre-Manche, « personne n'a contesté cette vérité : que la mauvaise odeur dans l'habitation [..] signale une atteinte de la santé publique. La stratégie anglaise, résume Mille, se fonde sur l'adoption de trois principes : "de l'eau à pleine pression et à robinet libre", notamment dans la cuisine et les water-closets, la perte des vidanges à l'égout et l'adoption de la nouvelle machinerie du confort [..]. En bref, la régulation des flux aquatiques accompagne ici la maîtrise de la circulation de l'air et l'expulsion automatique de l'immondice. » (Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 253).

[3] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud..*, p. 102.

l'anticléricalisme triomphant des Communards et de la peur qu'il lit dans cette bourgeoisie chrétienne, s'en remettant au secours de ce Sacré-Cœur qu'il humilie. Il y existe une incertitude dans le poème sur l'aspect positif ou non de sa fin. Comme dans « Le Mal » il n'y est fait mention que d'une bataille entre cette humanité et l'alliance du mal, mais en aucun cas de la fin d'un combat. En évoquant cette autre vie à venir, le cœur-sacré suppose l'avènement d'un nouveau combat, où il aurait cette fois-ci le dessus.[1] L'Histoire immédiate donnera raison à Rimbaud : le 28 mai 1871, la Commune de Paris s'achève dans le sang ; le 24 juillet 1873 est votée la construction de la basilique du Sacré-Cœur sur la butte Montmartre.

4. L'homme d'Église disséqué

4.1. Une nouvelle alliance du *Mal* dans « Le châtiment de Tartufe »

Si nous n'avions fait qu'évoquer, prudemment, la possibilité d'une référence à la figure de Napoléon III, dans le « Cœur supplicié » (Caporal), Steve Murphy confirme sa présence dans l'œuvre rimbaldienne à travers « Le châtiment de Tartufe »[2] et « Rages de César ».[3] Il démontre dans son analyse l'influence des *Châtiments* de Hugo, plus spécifiquement du poème *Fable ou histoire*, sur la structure du poème, mais également sa volonté anti-bonapartiste. Il s'agit véritablement *d'humilier publiquement* Napoléon III dans ce viol du moine. Vient alors, ce chapelet s'égrenant à partir du quatrième vers (l'acrostiche), ce JULES CES[AR], s'achevant par la signature même du poème.[4]

À cette grille de lecture littéraire (Hugo) et politique (Bonaparte), développée par Steve Murphy, se surajoute celle plus traditionnelle de l'hagiographie chrétienne.

---

[1] Suite de révoltes ratées, rappelant dans une certaine mesure l'histoire révolutionnaire du XIXe siècle et qui explique peut-être, cette retenue rimbaldienne. Il n'est cependant pas question de revenir sur le caractère profondément républicain que les analyses de Steve Murphy ont démontré, mais d'une retenue dans l'époque d'incertitude que représente la Commune. Il faudra attendre le poète d'« Oraison du soir » pour réellement lire une libération consommée et visible à l'égard de cette Église effrayante.

[2] Steve Murphy, « L'habit ne fait pas le moine : *Le Châtiment de Tartufe* », *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, pp. 159-178.

[3] Steve Murphy, « Portrait d'un empereur : *Rages de César* », *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*,, pp. 105-126.

[4] Référence ironique aux ouvrages de Napoléon III consacré à Jules Cesar. (*ibid.,* p. 176).

Nous pensons tout particulièrement à l'une des plus connues parmi ces dernières, celle de saint Paul de Tarse et sa conversion sur le chemin de Damas.[1]

Ce qui nous guide vers cette analyse est en premier lieu ce Méchant, dont la majuscule se veut une réponse ironique au surnom donné à Paul, après sa conversion, celui d'Apôtre des Gentils. S'ajoute la répétition, à deux reprises, de ce « un jour qu'il s'en allait »[2], rappelant le récit biblique, tel que traduit par Lemaistre de Sacy : « Mais lorsqu'il était en chemin ».[3] Le parallélisme des routes et des récits se poursuit dans cette rencontre un brin brutale entre le personnage et cette entité extérieure. Si notre Tartufe est pris « rudement par son oreille[4] benoite » par le Méchant ; Paul, lui « fut tout d'un coup environné et frappé d'une lumière du ciel »[5], aveuglé de la présence divine. Dans cette attitude d'un être qui lui *tirerait les oreilles*, Rimbaud infantilise notre héros, en même temps qu'il revêt ce même Méchant d'un habit professoral, moralisateur.[6] Poursuivant la grille de lecture chrétienne que nous appliquons au texte, les deux personnages se superposent et le Christ devient ce Méchant moralisateur à l'attitude professorale brutale[7], imposant ses idées, comme son corps sur *Tartufe*.

Or si ce dernier se veut un détournement ironique de Paul de Tarse, il faut rappeler que l'apôtre est le véritable créateur, instigateur de l'Eglise, puisqu'il ouvre le christianisme à une logique d'universalité. Cet amalgame Tartufe/Paul de Tarse semble être confirmé dans la nouvelle appellation qu'est donnée à Tartufe à la fin du texte : « Saint Tartufe », tout comme Saul à l'issue de sa rencontre avec Jésus deviendra Paul puis Saint Paul. Ainsi, en incarnant à la fois un membre de l'Église et son créateur, l'humiliation de cette dernière concerne tout à la fois son aspect

[1] Guillaume Doizy note qu'« il faut en fait attendre les années 1880 et la forte poussée républicaine, laïciste et libre penseuse pour voir la caricature fondre sur les textes « saints ».(Guillaume Doizy, « De la caricature anticléricale à la farce biblique », *Archives de sciences sociales des religions*, p. 2).

[2] On ne retrouve pas cette notion de cheminement dans le texte hugolien, ce qui nous amène à penser que seul le récit biblique inspire ici Rimbaud.

[3] *Actes des Apôtres* [IX : 3], p. 894.

[4] Qualifiée de « benoite », elle rappelle ironiquement l'ordre bénédictin.

[5] *ibid.,*

[6] C'est ce qui pousse Steve Murphy à reconnaître Hugo, dans sa lecture littéraire et anti-bonapartiste du poème, écho au « belluaire » de *Fable ou histoire*. (Steve Murphy, *Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 170).

[7] Ce que ce Christ-Méchant impose à Tartufe revêt le caractère d'un « châtiment » et nuance négativement le récit biblique où Paul se veut face à une épreuve devant le guider à Dieu, presque une bénédiction cachée.

théorique (Paul) et pratique (le clergé). L'attaque à l'égard de cette Église se veut totale.[1]

Nous avions, par ailleurs, déjà évoqué dans notre analyse d'un « Cœur supplicié », en nous appuyant sur les commentaires de Steve Murphy, le sentiment rimbaldien d'une complicité Église/École,[2] notamment dans la figure d'Izambard, avec lequel il consomme la rupture politique et littéraire, ultérieurement, dans la lettre du 13 mai 1871. En détournant le récit de Paul de Tarse, institutionnalisé et sacralisé par l'éducation catholique, Rimbaud s'en prend également à la tartuferie, que constituent pour lui ces hagiographies chrétiennes. Le cadre narratif identique – cheminement, rencontre, sanctification – implique selon Rimbaud la preuve de leur contrefaçon, à travers cette fausse hagiographie.

Ainsi se crée dans ce *tartufe* l'évocation d'un second pacte du Mal, d'une alliance dans l'éducation par laquelle l'Église conserve sa domination morale. Pour rompre ce premier pacte, il s'agit pour le poète, engagé dans l'anticléricalisme, de démythifier le mécanisme de ces hagiographies.

4.2. Une scatologie aux deux visages dans « Accroupissements » et « Oraison du soir »[3]

Dans ses notes en marge du poème « Oraison du soir », Jean-Luc Steinmetz souligne la proximité de ton (satire anticléricale), que proposent les deux poèmes : « Accroupissements » et « Oraison du soir ».[4] L'analyse de Benoît de Cornulier, « L'ange urine »[5], a, en effet, permis de rapprocher ces deux écrits sous une même

[1] Pierre Brunel cite à ce propos Marcel Ruff qui veut « charger ce texte de tout l'anticléricalisme nouveau qu'on fait naître en Rimbaud les évènements de l'été 1870 ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 787).

[2] Murphy et Kliebenstein évoquent cette tension au sujet du poème, pour rejeter la possibilité d'un écrit scolaire : « On a pensé que ce poème était l'un des premiers de 1870 en lui imputant un sujet platement scolaire, sans comprendre qu'une telle supposition était démentie par l'extrême tension du Collège de Charleville où une grande partie des élèves étaient des séminaristes et où aucun enseignant n'allait risquer de travailler sur la pièce en question et *a fortiori* sur la scène que Rimbaud cite [Acte III, scène 2] et que certaines éditions expurgeaient à cause de ses suggestions grivoises. » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.,* p. 41).

[3] Version Léon Valade. « Accroupissements » a été intégré à la lettre du 15 mai 1871. « Oraison du soir » est un poème postérieur, probablement automne 1871.

[4] « Son caractère scatologique conseille de le placer sur le même plan qu'une satire anticléricale comme "Accroupissements". » (J.-L. Steinmetz, « Oraison du soir », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1098).

[5] Benoît de Corunulier, « L'ange urine », *Parade sauvage*, n°5, 1988, pp. 50-53.

logique d'« équation » entre « une activité spirituelle et une activité excrémentielle ».[1] À cette similitude s'ajoute celle du soleil évoquée par Steve Murphy et Klibenstein dans leur étude. Ce dernier se veut un élément de dispersion de l'obscurité religieuse et ecclésiastique, dans une logique de rapprochement homophonique simple avec le courant philosophique.[2]

Ainsi, dans « Oraison du Soir », notre poète est sujet à une « douce brûlure » rappelant les rayons du soleil et leur chaleur, mais suggérant également qu'il existe un substrat religieux chez notre poète, qui n'a pas encore complètement disparu (fondre) malgré la présence de l'astre diurne. Preuve en est cet « or jeune et sombre », rappelant le « vitrail jauni » et « les nefs où péri[ssen]t le soleil » des « Pauvres à l'église ». Une nouvelle fois, le jaune[3] est la couleur de la foi et de la foi malade, chez Rimbaud. On retrouve cette même logique d'un soleil dangereux pour l'Église dans « Accroupissements ». Dans ce poème, le frère Milotus est victime d'une *attaque* du soleil qui « Lui, darde une migraine et fait son regard darne » et « grelotte » même lorsque le soleil affaibli (« clair soleil ») plaque des « jaunes de brioche aux vitres de papier ».[4] Il est, par son habit ecclésiastique, au-delà de toute guérison à la différence du poète d'« Oraison du soir ». Pour Milotus, le soleil est une calamité et il se doit d'attendre la nuit – « Et le soir, aux rayons de lune » – pour se consacrer à cette prière excrémentielle. Dans « Oraison du soir », et malgré l'obscurité, le poète peut « pisse[r] vers les cieux » avec « l'assentiment des grands héliotropes », qui permettent au soleil de prolonger son pouvoir bénéfique même après son coucher.[5]

Steve Murphy dans son étude consacrée au poème « Accroupissements »[6] note le caractère anticlérical et Communard du poème. Il y reconnaît la figure (au sens propre et figuré) de Louis Veuillot, représentant caricaturé du Catholicisme

---

[1] Benoît de Cornulier (art. cit., p.50.) démontre que le poème se veut un détournement imagé de la prière jaculatoire christique, dans lequel l'impulsion religieuse, mystique, est remplacée par une impulsion mécanique, hydraulique (la vessie). Toutes deux conservant cette volonté de s'élever vers les cieux.

[2] Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 60.

[3] L'or est qualifié dans le poème de « jeune », écho homophonique et graphique de jaune.

[4] « [..] le moine a réussi à atténuer les effets du soleil par des "vitres de papier", vitraux parodiques de sa chambre qui produisent des "jaunes de brioche". » (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.*, p. 61).

[5] « Par le sens même d'assentiment, c'est le fait que ces fleurs, non seulement agréent le geste, mais manifestent leur approbation. « (Benoît de Cornulier, art. cit., p. 50.

[6] Steve Murphy, « *Accroupissements* ou la physiologique », *Rimbaud et la Commune*, Classiques Garnier, Paris, 2010, pp. 317-366.

réactionnaire, ennemi de la Commune et de la République.[1] Dès lors, le tremblement du frère Milotus se veut le symbole d'une peur, celle de l'Église et de ses défenseurs face à l'anticléricalisme triomphant de la Commune et de la République.[2] Dans une logique politique similaire, il nous semble que le poète d'« Oraison du soir » se veut celui d'une République triomphante, qui peut, enfin, pisser vers ces « cieux bruns » dont la couleur rappelle les étrons du frère Milotus. Le jet « très haut et très loin », traduisant la fierté du jeune homme à l'égard de la force de son « besoin âcre » (Murphy, Cornulier), se veut également l'expression d'un espoir, d'une prière profondément humaine pour que cette nouvelle République se stabilise, intouchable (« très haut ») et intemporelle (« très loin »). Nous sommes loin de l'optimisme hésitant du « Cœur supplicié ». « Oraison du soir » se veut la preuve triomphante et provocante du triomphe républicain.

Ainsi, les deux poèmes proposent deux scatologies aux finalités opposées. S'il s'agit dans « Accroupissements » d'humilier l'homme d'Église, dans un traditionalisme rabelaisien reconnaissable et discernable par le lecteur. « Oraison du soir » se veut en revanche l'écho triomphant d'un anticléricalisme libéré au travers du poète. Ce dernier peut se soulager sans retenue et visiblement, bénissant cette vie nouvelle[3] qui s'offre à lui et à la France.

Chapitre IV : Observation du peuple

1. De la Populace au Peuple : la figure du Forgeron[4]

Jusqu'à présent, nous n'avons évoqué dans notre analyse que des figures particularisées de l'œuvre du poète : l'enfant, la femme, les pauvres, l'Église. Il a été

[1] *ibid.*

[2] « Car ils ["Les Assis"] ont très peur de ce dégel qui signifie la victoire de la révolution solaire, comme Milotus "grelottant au clair soleil" non parce qu'il a froid, car le soleil le cuit comme un "monceau de tripes" dans son "chaudron récuré" comme un missionnaire qui sera mangé par des cannibales, mais bien parce qu'il tremble, terrorisé par l'insurrection ». (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.*, p. 61).

[3] L'urine rappelle ici l'eau bénite, célébrant le baptême d'un nouveau monde dont les héliotropes sont les premiers fidèles.

[4] Nous privilégierons la version du recueil de Douai.

question de personnages dont les spécificités (âge, sexe, classe sociale, religion) nous permettaient un classement dans une catégorie déterminée. Le peuple n'a été suggéré que brièvement au travers de cette *populace* se pressant derrière les vitres du wagon dans « Rêvé pour l'hiver » ou de *la troupe* responsable de la passion du « Cœur supplicié ». Or si, comme l'indique Delahaye, Rimbaud fut un lecteur avide de Proudhon, la notion de peuple, et plus spécifiquement de peuple qui parle[1] devait être au cœur de ses préoccupations. Ce dernier est « un et indivisible »[2], il « raisonne avec une conscience et d'un point de vue supérieur à toute raison individuelle » et se veut « souverain »[3]. Le peuple n'a donc pas nécessité d'apparaître comme multiple, illustration d'une masse ressentie comme possiblement dangereuse tant elle rappelle sa capacité révolutionnaire. En ne faisant parler qu'un seul individu, au nom du peuple, Rimbaud désamorce la menace qu'il représentait dans « Rêvé pour l'hiver ».[4] Néanmoins, ce peuple doit rester reconnaissable et c'est en ce point que les marques langagières sociales jouent un rôle décisif. Ainsi, comme l'évoque Michelet dans *Nos Fils* (1869), le peuple a une langue partiellement inaccessible à ceux qui ne lui sont pas (ou plus) affiliés :

> *Si l'on ouvre mon cœur à ma mort, on lira l'idée qui m'a suivi : « Comment viendront les livres populaires ? » Ô problème ! Être vieux et jeune, tout à la fois, être un sage, un enfant ! J'ai roulé ces pensées toute ma vie. […] Là, j'ai senti notre misère, l'impuissance des hommes de lettres, des subtils. Je me méprisais. Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le cœur… J'ai pu en 46, poser le droit du peuple plus qu'on ne le fit jamais… Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pu le faire parler.*[5]

Lui qui pourtant se revendiquait « fils du peuple » dans *l'Histoire de la Révolution française* (1847-1853), confesse un échec, une impossible utopie : on ne peut être à la fois homme de lettre et homme du peuple. Il expose également une des difficultés majeures de ce phrasé populaire : le peuple n'est pas seulement

[1] « La révolution faite le peuple se tait ! Quoi donc ! la souveraineté du peuple n'existerait-elle que pour les choses du passé, qui ne nous intéressent plus, et non point pour celles de l'avenir, qui seules peuvent être l'objet des décrets du Peuple ? ». (P.-J. Proudhon, *Œuvres complètes*, Volume 6, Librairie internationale, 1868, p. 3). « INTERROGER LE PEUPLE ! Là est le secret de l'avenir. INTERROGER LE PEUPLE ! C'est toute la science de la société. » (*ibid.,* p. 18).

[2] Proudhon rejette toute hétérogénéité visible du Peuple.

[3] *ibid.,* p. 4

[4] Marc Ascione évoque ce Forgeron comme « une allégorie des masses insurgées ». Il poursuit son raisonnement en affirmant que « le personnage du forgeron se hisse à la hauteur d'une personnification, tandis que l'être abstrait personnifié (le Peuple, la Foule, la Crapule), par la vertu du collectif [..] se singularise, s'individualise. » (« Le Forgeron ou "*dans la langue d'Ésope*" », *Parade sauvage*, n°2, 1985, pp. 14-15).

[5] Dans Corinne Grenouillet, Éleonore Reverzy, *Les voix du Peuple XIXe et XXe siècles*, p. 9.

reconnaissable dans la portée de ses propos, mais dans la forme de ces derniers. L'auteur ne doit donc pas seulement maîtriser une thématique dite populaire, mais également une langue grandement argotique et fautive (aux yeux de la bonne société)[1]. En somme, une langue dans laquelle le peuple se reconnaît, mais que la bourgeoisie, également, prise à partie, peut reconnaître et comprendre comme étant celle du peuple[2]. Car si le texte évoque la première révolution, la *grande* révolution, il est avant tout un texte d'actualité pour le poète, lui offrant de dépeindre sa propre société par un jeu de miroir transparent.[3] Marc Ascione évoque une volonté « d'actualiser et de réactualiser l'histoire »[4], justifiant le changement de date entre les deux manuscrits[5], tout en indiquant la non-originalité rimbaldienne dans le choix d'une telle thématique, d'un tel rapprochement des révolutions, et du poids des morts, en témoigne Karl Marx et son *Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*.[6]

Face à ce discours révolutionnaire s'impose un discours bourgeois qui ne veut en aucune manière poursuivre ou réactualiser la Révolution de 1789, parfaitement satisfaite que des acquis qui lui aient été accordés. Elle cherche donc à maintenir cette emprise qu'elle possède économiquement et politiquement sur la France de l'époque. Malgré le caractère postérieur de ces écrits, on peut citer, comme exemple parlant de cette bonne société, Edmont de Goncourt, qui parcourra durant toute la Commune les rues de Paris avec plus ou moins de scepticisme à l'égard de cette dernière, ou encore George Sand, ancien soutien de la Révolution de 1848, mais qui, revenant à ses pensées bourgeoises, se dressera comme une farouche opposante à la Commune.

---

[1] Steve Murphy le souligne dans son analyse du poème : « L'emploi de tournures populaires et la vulgarité affichée de "Merde à ces chiens-là !" rappellent à quel point la langue même exprime une diversité sociologique témoignant de la lutte des classes. [..] Comme la linguistique normative, celle en particulier de l'Académie française, charrie un ensemble de présupposés tacites, sociologiques, Rimbaud s'amusera à s'écarter de ces normes. » (*Rimbaud ou la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 222).

[2] Pour cela, Rimbaud utilisera partiellement les chants révolutionnaires populaires. (Marc Ascione, « Le Forgeron ou "dans la langue d'Ésope" », art. cit., p. 18).

[3] Steve Muphy propose même d'y lire anachroniquement « le premier poème communard de Rimbaud ». (*ibid.,* p. .230).

[4] Marc Ascione, « Le Forgeron ou « dans la langue d'Ésope », art. cit., p. 15.

[5] « Or ce déplacement est signe d'une autre transposition. La substitution du 10 août au 20 juin [..] appelle celle du présent au passé, de la situation contemporaine de l'auteur à la situation de référence, de 1870 à 1792. » (Marc Ascione, *ibid.*)

[6] « La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar dur le cerveau des vivants. [..] Et même quand ils (ces vivants) semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils appellent craintivement les esprits du passé à leur rescousse, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour jouer une nouvelle scène de l'Histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage d'emprunt. » (Karl Marx cité par Marc Ascione, *ibid.,* p. 17). Jules Vallès, homme de lettres de la Commune, obéira à une logique similaire, ultérieurement dans sa préface de *L'Insurgé* (1886), témoignant d'une envie communarde d'être considéré comme descendante de cette révolution de 1789.

> *Quant aux horreurs de la Commune, vous êtes dans l'erreur en croyant que ce sont les mêmes hommes et les mêmes idées qu'en 48. Oh, non, non ! Vous voyez les choses de trop loin. Barbès eût renié les assassins, les incendiaires, les voleurs et les traîtres. Il reniait Blanqui, il avait horreur de lui, et l'insurrection avait Blanqui pour idole, c'est à Blanqui qu'on a sacrifié les otages.*[1]

Certes, le poème est antérieur à la Commune, mais comme le soulignent Ascione et Murphy, il se doit d'être lu en parallèle de cette dernière ou plus exactement en parallèle d'un engagement rimbaldien pour un soulèvement populaire.

Il nous faut dans un premier temps revenir sur le choix d'un forgeron, en lieu et place du boucher Legendre[2]. Rimbaud choisit comme emblème de son poème et principal protagoniste ce forgeron, choix qui peut être lié à plusieurs particularités symboliques qu'offrait l'illustration d'une telle profession : la forge était et est restée longtemps le seul atelier d'artisan se situant au sein même du village et non à l'extérieur, donnant ainsi au forgeron une valeur centrale dans la vie communautaire.[3] Il était également homme de grande force physique et possédait par la même une valeur importante dans l'imaginaire populaire : le forgeron a la maîtrise du feu, d'un certain pouvoir démoniaque craint de tous, mais que lui parvient à utiliser pour le bien de tous.[4] Enfin, et c'est probablement ici que se trouve la clé du choix rimbaldien, qui résume la raison pour laquelle il échange ce boulanger[5] de la légende contre un forgeron : ce dernier représente le peuple dans l'étymologie même de son nom. Ainsi, par les patronymes qu'il fit naître en France[6], il incarne le peuple dans sa brutalité physique, dans sa possession d'un talent mystérieux et également dans l'anonymat et l'homogénéité multiple de sa masse.

---

[1] George Sand à M. S. Leroyer de Chantepie, 6 mars 1872, Correspondance, t. XXII, p. 757.
Source en ligne : http://www.georgesand.culture.fr

[2] Jean-François Laurent souligne la connotation négative du métier, qui aurait desservi la cause prolétarienne du texte. (cité par Steve Murphy dans *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 215). Steve Murphy évoque l'influence d'un texte de Coppée intitulé « La Grève des forgerons ». (*ibid.).*

[3] Michel Kaplan et Patrick Boucheron, *Le Moyen Âge, XIe-XVe siècle*, Bréal, Rosny, 1995, p. 15.

[4] Sur le sujet : Société des études euro-asiatiques, *La Forge et le Forgeron : pratiques et croyances*, L'Harmattan, Paris, 2002, 252p.

[5] Antoine Adam rapporte, dans ses notes à l'édition critique de 1972, que l'anecdote fait état d'une rencontre avec un boucher nommé Legendre et non un Forgeron. Marc Ascione y reconnaît un « geste essentiel » dans cet échange, celui d'un « anachronisme calculé » permettant à Rimbaud de dépeindre « le prolétaire de la future Commune » (« Le Forgeron ou "dans la langue d'Ésope" », art.cit., p. 18).

[6] Les patronymes issus de cette profession sont nombreux et varient selon les régions : Fèvre, Lefèvre, Lefebvre, Lefebure, Faivre, Le Faivre, Favre, Fabre, etc.

Néanmoins, l'artisan de l'Ancien Régime ne doit pas être lu uniquement au travers de son passé, il représente en premier lieu l'ouvrier des temps nouveaux. Ce dernier est au cœur de la cité, comme le fut son ancêtre, mais également de ses préoccupations et de sa population ; nous sommes en plein apogée de la métallurgie française[1]. Le choix du forgeron devient dès lors extrêmement politique et contemporain pour Rimbaud, il est celui qui construit (au sens propre et figuré) la France de son lectorat[2].

Le Forgeron est dépeint muni d'un « marteau gigantesque » : symbole de son métier, de sa force brute,[3] mais également attribut de sa divinité païenne sur celui qui est – encore – roi des Français de droit divin, c'est-à-dire choisi par un Dieu chrétien. En effet, le marteau est l'attribut celtique du dieu Thor, divinité de la foudre et du tonnerre, ennemi des Géants : le peuple apparaît comme celui dont le réveil est soudain – à la manière de la foudre et de l'éclair – et violent. Il ne reconnaît aucun maître et n'est pas même effrayé[4] par ceux qui devraient pourtant le terrifier : les géants de ce monde, tenanciers du pouvoir politique, social et financier. Cette aura surhumaine, et presque quelque part inhumaine, est accentuée par ce peuple qui ne se tient pas à ses côtés, mais « tout autour », donnant à ce Forgeron, pourtant représentant de la foule, un aspect unique et solitaire, nécessaire à ce duel qu'il lance au roi.[5]

Ce dernier, quant à lui, est « pâle comme un vaincu qu'on prend pour le gibet », description d'une défaite prophétique, mais également surnaturelle. La pâleur est le plus souvent l'apanage de celui qui voit une apparition ou la mort : le roi prend conscience de sa propre fin, pire, sa mort lui paraît inéluctable, car liée à une accumulation tyrannique[6] : « mais voilà c'est toujours la même histoire ». Cumul

---

[1] Rimbaud s'intéresse à la forge, tout comme Zola s'intéressera à la mine dans *Germinal* (1885). La population ouvrière se fait de plus en plus visible notamment dans le travail du fer dont l'ensemble du processus peut-être suivi par l'observateur : extraction, fonte, construction.

[2] Steve Murphy note l'hybridité du métier de forgeron permettant à Rimbaud de représenter à la fois l'ouvrier et l'artisan et donc d'un prolétariat plus vaste. (*Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 214).

[3] Dans une logique d'inversion, il exerce sa force sur le fer, tout comme le roi tente d'exercer sa force sur le peuple ; lui renvoyant paradoxalement sa propre image.

[4] La manière même dont il s'adresse à Louix XVI, c'est-à-dire en le tutoyant, est extrêmement parlante sur ce point, mais également son attitude dès le début du poème : « riant, comme un clairon d'airain, avec toute sa bouche ».

[5] C'est également par un duel au marteau que le forgeron de Coppée retrouve sa dignité.

[6] « Le forgeron fait référence successivement à la corvée (« les sillons des autres »), à la dîme (« des chapelets clairs grenés de pièces d'or »), au droit de chasse et aux chasses à courre dévastatrices (« Le Seigneur, à cheval, passait, sonnant du cor »), doléances qui figurent dans la plupart des « cahiers ». (Marc Ascione, « Le Forgeron ou "dans la langue d'Ésope" », art. cit., note 18, p. 19).

historique dont le poids est accentué par la parole même du forgeron, qui utilise de « vieux mots » comme semblant naître du fond des âges : le forgeron revêt alors la figure fantomatique d'une révolte populaire immémoriale alimentée par les vivants, mais également par les morts.[1] Il est au-dessus de l'humanité et à cet instant c'est presque un glissement vers le fantastique que propose Rimbaud : le marteau gigantesque, effrayant, mais surtout ce front vaste[2] et ce rire quasi démoniaque amènent le lecteur à se sentir inquiet face à cet être dont le regard farouche a déjà réussi à emprisonner, à enfermer, l'intégralité corporelle et peut-être même spirituelle de Louis XVI : « et prenant ce gros-là dans son regard farouche ». Ce monstre, ce géant rappelle étrangement les ogres de l'enfance et amène logiquement le lecteur à ressentir une peur primitive au contact de ce personnage que Rimbaud ne cherche pas à rendre sympathique. Ainsi, on peut se demander pourquoi Rimbaud choisit une telle stratégie qui semble aller à l'encontre de sa volonté de promouvoir la supériorité du peuple.

Dans un premier temps, Rimbaud joue le jeu de son lectorat. « Le Forgeron » est un poème du recueil Demeny, que Rimbaud aurait souhaité publier, reprenant une conception des « Poètes de sept ans », il n'est pas question pour le poète de s'opposer directement et visiblement à l'attente du lecteur possiblement bourgeois.[3] Il s'agit de lui offrir un peuple et son représentant correspondant à ses attentes. La seconde réponse demande une connaissance historique de la scène évoquée dans le poème : comme nous l'avons indiqué précédemment l'homme qui prend à partie Louis XVI aux Tuileries n'est pas forgeron, mais boucher, avec tout ce que cela recèle de valeur symbolique et prémonitoire pour le roi. Le boucher, découpeur de chair, appelle dans l'imaginaire collectif au sang et à la violence la plus brutale et animale, et donc à une force physique bestiale. Il se veut un homme effrayant, équivalent carnassier du bourreau, côtoyant la chair en décomposition et la mort. On comprend dès lors pourquoi Rimbaud ne peut, dès les premiers vers, adoucir les traits de ce forgeron, ce serait trahir le boucher qui s'y cache : dans la sempiternelle comparaison entre servage animal et servage humain – « c'est toujours la même vieille

[1] Ainsi, même dans cette première révolution, les morts passés jouent un rôle prépondérant.

[2] Le front symbolise le lieu de la pensée, des émotions, mais également l'inclination, en l'occurrence la fin de la servitude du peuple. On peut également y lire une référence à la « tempête sous un crâne » des *Misérables*, l'Hugolisme du texte a déjà été plusieurs fois souligné par la critique notamment dans son rapprochement avec *La Légende des siècles*.

[3] C'est ce que suggérait Louis Forestier dans le changement de l'ultime vers de « À la Musique », après proposition d'Izambard.

histoire ! » –, mais également dans leur attitude – « comme un chien [...] comme des yeux de vache ».

Rimbaud choisit de ne pas renier cette bestialité intrinsèque au peuple alors même qu'elle est la caractéristique la plus méprisée par ses opposants. Au contraire, il l'accentue, force le trait et lorsque cette dernière devient parfaitement assumée, cette animalité permet au peuple de se libérer de son joug[1]. Suggérant une vision néo-rousseauiste de l'esclavage : la bête de somme – l'homme – s'affranchit des normes sociales, humaines, qui ne sont que moyens de l'enchaîner, et devient libre physiquement par un rejet des conventions qu'il croyait nécessaires à son humanisation, mais dont il a été le jouet[2]. C'est ce chemin que semble avoir suivi le forgeron : la bête de somme est devenue *cheval*, animal domestiqué et sauvage à la fois, retrouvant une noblesse première il *s'est à nouveau senti Homme*.

C'est donc en tant qu'Homme que le forgeron se permet de tutoyer le roi ; dans la similitude de leur apparence – être humain – résulte l'illégitimité des nantis. Rimbaud semble démontrer implicitement un des syllogismes du pouvoir : le peuple devient souverain dans la sauvagerie, ce qui signifie que la sauvagerie est nécessaire au pouvoir et que donc tout naturellement l'oligarchie n'est pas dénuée d'une certaine sauvagerie. Une véritable dénonciation se dessine, celle d'une brutalité animale du peuple qui ne se veut qu'une réponse à la brutalité policée bourgeoise, cachée derrière des conventions sociales et des lois. Dès lors, la véritable liberté et intelligence du forgeron se lit dans sa prise de conscience de l'inhumanité de ses ennemis et donc de leur infériorité à son égard – « On nous faisait flamber nos taudis dans la nuit, / Nos petits y faisaient un gâteau fort bien cuit ». S'il est question d'inhumanité elle est de leur côté, non du sien, ce sont eux qui n'ont pas reconnu en ses enfants des êtres humains.

Néanmoins, le discours à l'égard de ce Peuple n'est pas uniquement positif. Le peuple est guetté par son alter ego la populace, cette dangerosité évoquée par les discours bourgeois et que Rimbaud choisit d'assumer après l'évocation de toutes ses souffrances. Si la plèbe est devenue folle – « nous sommes comme fou » –, c'est parce qu'elle a été poussée à le devenir – « et, depuis ce jour-là ». Mais il est également

[1] Revenant à la matérialité de l'objet désigné par ce terme.

[2] Cette moralité si bourgeoise ne serait donc pas tant l'apanage de la bourgeoisie, comme cette dernière voudrait le faire croire, qu'un moyen de conserver le peuple sous son autorité.

aliéné par sa propre force, cette force justement si surhumaine[1] puisqu'elle parvient à détrôner ce qui paraissait indétrônable – « Quand nous brisons déjà les sceptres et les crosses ! ». Plus rien ne semble pouvoir l'arrêter pas même sa raison, cette dernière ayant été abandonnée pour les besoins d'une prise de pouvoir. Le peuple se présente tel un Hernani hugolien ayant perdu tous ses camarades et par-dessus tout la raison même de se battre : il n'est plus qu'*« une force qui va »*. Dans cette anarchie naît sa perte ; instrumentalisé, le peuple devient la victime de nouveaux bourreaux, plus faibles que ne l'étaient les anciens, mais conscients de la force brute que représente cette populace sans tête. Sournois, ils méprisent le peuple, mais le cachent dans le besoin qu'ils ont de son soutien : « Et, tout bas, les malins ! se disent : "Qu'ils sont sots !" /[...] / Nos doux représentants qui nous trouvent crasseux ! ». Un mépris dont le forgeron n'est pas dupe, puisqu'il le narre au roi, et qui explique implicitement pourquoi lui, forgeron, se retrouve représentant de ce peuple : « C'est très bien. Foin de leur tabatière à sornettes ! / Nous en avons assez, là, de ces cerveaux plats ». Le peuple ne veut plus de représentant dont la langue n'est pas sienne, de bourgeois le représentant, d'un socialisme paternaliste. Il redevient maître de sa destinée, et fait parler en son nom l'un des siens et non un porte-parole agréé par la partie adverse, parlant leur langage, un des leurs déguisés.

En réalité, le forgeron lui-même n'est pas un représentant de ce peuple : « Je suis de la canaille ! / [...] Je rentre dans la foule, / Dans la grande canaille effroyable, qui roule ». Poussant la logique populaire à son paroxysme, le peuple rimbaldien ne peut avoir de représentant puisque dans le cas contraire, dans la possibilité de l'émergence d'un individu au-dessus des autres s'épanouit également la notion d'une supériorité et donc d'une nouvelle servilité. Le forgeron se voudrait un figement de cette foule constamment mouvante, constamment changeante, d'une entité qui s'en détache juste le temps du discours avant de s'y refondre, à la manière du métal qu'il travaille. Car le peuple doit sa force libertaire à son absence de visage reconnaissable, Le Forgeron n'est pas nommé explicitement, son métier est son identité c'est-à-dire son appartenance au prolétariat.

Or cette appartenance est justement construite autour de l'autre, d'une figure d'opposition aux détenteurs du pouvoir et de la parole. Ils sont multiples, mais sont

[1] L'importance donnée à cette surhumanité proche de l'inhumanité au début du poème devient compréhensible à la lumière de sa fin. Alors que l'oligarchie nobiliaire ne possédait qu'une force politique et financière, le peuple en devenant souverain possède également une force physique née d'années d'esclavage et devient en cela extrêmement effrayant, à la manière du Forgeron objet de sa personnification, car quasiment invincible.

liés par ce mépris dont ils sont victimes, une humiliation d'actes, mais également de mots : « crapules »[1]. Ainsi n'est-il pas erroné de penser que le forgeron s'interroge sur le lien qui se tisse entre paroles et réalité, devenant ainsi linguiste, voire philosophe.[2] En effet, en revoyant sa situation aux mots qui la décrivent, mots qui ne sont pas les siens, mais ceux des autres, on en vient tout naturellement à se demander si ce n'est pas la parole qui crée l'acte – en l'occurrence la situation de pauvreté et de mépris dont est victime le peuple. La parole devient dès lors performative : la bourgeoisie qui se représentait victime de cette masse instable, devient son propre bourreau puisqu'elle a créé, au travers des mots, une masse populaire qui correspondrait à ses attentes et à ses peurs. Ce n'est donc plus le comportement du peuple qui l'amène à se faire insulter, mais l'insulte qui l'amène à se comporter en adéquation avec cette dernière. Les Nantis deviennent responsables de leur propre malheur.

Si nous poursuivons sur cette notion de parole, clé du texte, il est important de noter qu'à aucun moment n'est donnée la parole à Louis XVI. En cela, deux hypothèses de réponse nous semblent plausibles. La première voudrait que le roi ne condescende à s'exprimer devant la masse, considérant sa parole, comme sa personne, sacrée, elle ne saurait être transmise à des *damnés*. Dans cette première hypothèse, Louis XVI serait dans son silence en position de force, de supériorité divine. La seconde hypothèse, en revanche, le placerait en position de faiblesse, sujet non plus d'admiration, mais de pitié. En effet, de façon plus prosaïque et peut-être plus en adéquation avec le texte, le silence du roi confirme sa parole comme appartenant au passé, au dépassé, tissant par la même occasion un parallélisme avec cette fonction royale qui s'éteint sous nos yeux. Le roi a parlé par le passé, son temps de parole n'est plus et conscient de cette perte, de cette force qui décline, de ce pouvoir qui n'est plus – puisque la parole du roi était performative et donc synonyme de pouvoir – le roi se tait[3].

Ainsi, le poème se structure autour de trois types de paroles : celle du roi, silencieuse et marquant le poème de son absence ; celle des Nantis, rapportée par le

[1] Steve Murphy note que le terme ne différencie pas « les ouvriers du sous-prolétariat », il intensifie cette notion de *bloc* prolétaire indistinct. (Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 221).

[2] Cet anoblissement moral du forgeron semble justifier l'omission volontaire de Rimbaud, celle de cette bouteille de vin que le boucher Legendre aurait tendu au roi. (Sur le sujet : *ibid.,* pp. 220-221).

[3] Il est intéressant de constater que, dans les deux cas, on observe chez ce roi une grandeur dans la chute, ou tout du moins une certaine conscience de la chute, qui force à l'admiration du lecteur. En effet, dans cette notion d'un duel, le roi ne doit pas non plus tomber dans une médiocrité qui amoindrirait la grandeur du discours du forgeron.

Forgeron, humiliante et actuelle garante du pouvoir ; et enfin celle du peuple. Cette dernière est logiquement la plus complexe puisqu'elle passe du narratif au prophétique annonçant l'avènement des grandes sociétés ouvrières.

> Nous sommes Ouvriers, Sire ! Ouvriers ! Nous sommes
> Pour les grands temps nouveaux où l'on voudra savoir,
> Où l'Homme forgera du matin jusqu'au soir,
> Chasseur des grands effets, chasseur des grandes causes,
> Où, lentement vainqueur, il domptera les choses
> Et montera sur Tout, comme sur un cheval !

À cet instant, le forgeron acquiert une valeur mythique et mythologique. Mythique, car il est lieu de naissance d'une nouvelle croyance, d'un nouvel espoir en l'avenir. Mythologique, car il rejoint la valeur d'un Prométhée moderne,[1] voire d'un Hermès messager des dieux auprès du roi. Par sa parole delphique et oraculaire, le forgeron dévoile au roi – et à l'auditoire – certains mystères du futur, mais laisse également supposer sa mort prochaine. Il ne sera pas là pour voir leur réalisation, mais il est conscient de leur réalité future, grâce à sa participation présente. Ce futur dépasse le duel que se livrent les deux protagonistes, il est juste révélé à l'instant où il devait l'être par un forgeron possédé, outil des divinités.

Dès lors, quelle conclusion donner à ce poème ? Brunel lit *un recommencement de l'Histoire* [2] et donc une logique possiblement pessimiste. Steve Murphy, évoque, au contraire, la valeur optimiste d'une Histoire détournée par Rimbaud, afin d'éviter, justement, ce recommencement terrifiant. Il propose une leçon pour la révolution en devenir et qui ne manquera pas d'apparaître, puisque, une nouvelle fois, toutes les conditions sont requises à l'émergence d'un nouveau boucher : d'un forgeron. Il est possible pour cette dernière, à la lumière de l'Histoire (et de l'histoire) de ne pas répéter les erreurs du passé, qui ont conduit à l'échec de cette première révolution.

---

[1] « Le forgeron de Rimbaud, bien au contraire, est une figure prométhéenne, mythique, qui rejette en bloc l'ici et le maintenant, à la recherche d'un au-delà qu'il espère atteindre par l'action ». (Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 218).

[2] Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 57.

En revanche, si l'on se replace dans le temps du duel entre le Forgeron et le Roi, dans ce temps révolutionnaire. Force est de reconnaître que la victoire n'est acquise à aucun des deux, puisqu'elle appartient au futur, aux générations à venir, s'inscrivant dans un ensemble historique plus vaste. On ne peut que constater, dans le silence du roi, et le retrait – son retour à la foule du forgeron –, qu'il est trop tard pour l'un et trop tôt pour l'autre pour gouverner : la parole est à la bourgeoisie, et elle l'est toujours à l'instant où Rimbaud, futur communard, rédige son texte.

2. La fin de l'Empire

2.1. Symptômes de la rage dans « Rages de César »

« Rages de Césars » s'inscrit dans une logique d'humiliation de Napoléon III, identique à celle constatée dans « Le Châtiment de Tartufe », il s'agit pour Rimbaud de se rallier à la critique de Marx ou d'Hugo, celle d'un tyran pathétique qui n'est ni à la hauteur de sa fascination pour Jules César, ni à celle de son illustre oncle Napoléon Bonaparte. Steve Murphy, dans l'étude qu'il consacre au poème[1], note qu'une nouvelle fois l'impuissance politique du perdant de Sedan se double d'une impuissance sexuelle, illustrée dans la caricature de l'époque et dont Rimbaud se fait le porte-parole. Tout n'est qu'évocation de ces défaillances : son impuissance sexuelle, le mépris de son épouse, son ministre (républicain repenti) Émile Ollivier, ainsi que sa maîtresse la plus célèbre, Marguerite Bellanger. Marc Ascione[2] note également les références aux *Châtiments* de Hugo, recueil anti-bonapartiste par excellence, à travers ces échos à « Nox »[3] ou « Expiation »[4]. Hormis cette lecture politique, évidemment prioritaire dans l'analyse de ce poème, il nous a semblé intéressant, à la manière de Jean-Pierre Chambon pour « Les premières

[1] Steve Murphy, « Portrait d'un Empereur : *Rages de Césars* » dans *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, pp. 105-125.

[2] Marc Ascione, *Œuvre-vie*, *op.cit.*, pp. 1021-1026.

[3] « "L'œil terne" se retrouve dans *Nox*, premier poème du recueil de Hugo. » (*ibid.,* p. 1022).

[4] « Napoléon Ier voit chez Hugo le spectre du 18 brumaire *revenant* sous la forme traditionnelle d'un spectre, celle de la *vision* (envoyée de l'au-delà) du 2 décembre, qui le punit. Napoléon III, chez Rimbaud, voit lui aussi et littéralement le *spectre du 2 décembre*, mais comme il n'y a pas chez Rimbaud d'au-delà pour envoyer des visions, il le revoit sous sa forme de faux spectre et sous la forme très réelle de l'homme qui porte le costume du spectre et, caché sous un drap de lit, agite le soi-disant suaire du fantôme. Cet homme [..] c'est le "Compère en lunette", Emile Ollivier en effet, connu surtout pour cette phrase : "*Je serai le spectre du 2 décembre*" [..]. Ce qu'il nous faut comprendre, c'est qu'Emile Ollivier intervient dans *Rages de Césars* (qui est donc bien l'*Expiation* rimbaldienne, la réponse de Rimbaud à l'*Expiation* de Hugo), précisément en vertu de sa nature "spectrale". Le spectre est terrifiant chez Hugo, dérisoire chez Rimbaud ». (*ibid.,* pp. 1022-1023).

communions », de proposer une lecture médicale de ces états successifs de rages et de leur rapport à la Rage, maladie dont dérive le sens figuré. Rimbaud semble s'être, en effet, amusé à mimer, dans cette fin de règne, les symptômes de cette maladie infectieuse mortelle.

Les trois stades de la maladie sont illustrés par les trois premières strophes du poème : rêverie, fièvre et enfin agonie. Ce qui semble avoir motivé Rimbaud dans le rapport de cette maladie au pouvoir, c'est le regain d'attachement au trône, une sorte de fureur nerveuse qui saisit nos despotes à l'approche de leur fin. Par le titre pluralisé, Rimbaud affilie Napoléon III à une sous-catégorie de la rage, celle des « rages de Césars », c'est-à-dire des tyrans descendants de César (Caligula, Néron) et non de Jules César, auquel l'empereur aurait pourtant aimé être lié.

Dans la première strophe, « l'Homme » est « pâle » tout comme l'était le roi face au forgeron, pâle de rage devant son impuissance[1] nouvelle, mais également d'une maladie dont il ne se sait pas encore porteur. Son errance – « chemine » – et sa rêverie – « repense » – seules nous permettent de déceler l'état de mélancolie dans lequel il se trouve. Or cet état se veut également l'un des premiers symptômes de la Rage, nommée également hydrophobie :

> *Premier jour. Le malade devient triste, rêveur, fuit la promenade, cherche l'obscurité, cesse de boire, les plaies sont sensibles ; fièvre.* [2]

Le lecteur n'a pas été témoin de la morsure ou de l'instant de la contamination, il est déjà plongé dans la maladie, l'Empereur est perdu. À cet instant, le « regard ardent » ne se veut plus un regain d'énergie, mais la propagation de ce mal.

Dans la deuxième strophe du poème, Rimbaud choisit de laisser la place au discours direct rapporté, se faisant en cela l'écho des symptômes de la rage : la parole du patient devient agressive. La fièvre nerveuse s'installe, typographiquement dans ces points d'exclamation, mais également dans cette volonté d'éteindre, de « souffler [...] [la] bougie ». Tout comme les malades atteints de ce mal, il ne supporte pas la vue de la lumière.

---

[1] Sur le double sens de cette impuissance : Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, pp. 112-117.

[2] Antoine Magistel, *Mémoire sur l'hydrophobie*, Compère Jeune, Paris, 1824, p. 40.

> *Deuxième jour. Yeux vifs, hagards, perçants, parole brusque, salivation, crachats lancés avec force, vomissement, horreur de l'air, de tout liquide, de la lumière, d'un miroir ; mouvements convulsifs perpétuels, étrange agitation.* [1]

Cette « Liberté » est cette lumière insupportable à la vue du tyran. Si ses tentatives d'étouffement de cette dernière se sont soldées par un échec, son « éreintement » marque l'énergie furieuse à laquelle il s'était laissé aller pour parvenir à l'anéantir. Ne lui reste qu'une fatigue physique (et probablement morale), établissant une nouvelle fois l'avancée de ce mal.

Survient alors ce « il est pris ». L'usage du verbe *prendre* sous une forme instransitive surprend : de quoi peut être pris l'empereur ?[2] Il semble qu'il faille en premier lieu se référer au titre, l'empereur est pris d'un accès de rage, d'une fureur dernière qui le laisse paralysé, mort. Le nom qui « tressaille » renvoie en réalité aux derniers mouvements convulsifs de ce corps qui succombe à son mal ; c'est par ailleurs à cet instant que Rimbaud choisit de rappeler au lecteur le mal dont souffre l'empereur. Une douleur « implacable [qui] le mord[3] », car la rage des césars qui les laisse dans l'impossibilité de vivre leur heure dernière avec calme c'est « le regret », une profonde tristesse à l'idée de ne pas avoir su conserver ce pouvoir qui représente toute leur existence puisque la perte de cette dernière constitue pour eux une fin en soi. Comme le souligne Marc Ascione, ce *regret* s'oppose au *remords* (re-mords) des véritables Césars comme Napoléon Ier.[4] Il admet également, positivement, qu'à la mort de ce tyran n'en naîtra pas un nouveau : incapable qu'il est de *remordre*, il glisse de l'impuissant à l'inoffensif.

Cette ultime crise de rage annonce sa mort :

> *Troisième jour. Tous ces symptômes sont portés à l'excès. Quelques malades deviennent furieux et meurent tels [...].* [5]

---

[1] *ibid.*

[2] Hormis la lecture historique (l'Empereur *est pris à Sedan*), Steve Murphy évoque également une montée du désir (*Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, p. 112). En tous les cas, l'expression suppose un sentiment fort qui le dépasse et le ravit à lui-même.

[3] Rappelant la propagation de cette maladie par morsure animale.

[4] « C'est donc bien la rage qui frappe César ; non la conscience de l'échec (contradiction du moi avec lui-même), mais la conscience de l'échec (contradiction du moi avec la réalité de Sedan). Napoléon Ier avait des *remords*, Napoléon III a des *regrets*. (Rimbaud joue sur la polysémie du terme « remords ou déception », décomposant même le *remords d'Expiation* en « re-gret [qui] mord »). (Marc Ascione, *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1023).

[5] *ibid.*

Si l'Empereur est mort, son acolyte Emile Ollivier reste vivant – « Il repense peut-être au Compère en lunettes… » – et c'est ici que siège le véritable regret supposé de Napoléon III, dans sa chute, il est seul ; suggérant également un regret du poète : ses complices sont épargnés.[1] Dès lors, le regard du poète se fait médical. Il revêt la blouse du médecin et se consacre à l'étude d'un cas, celle d'un spécimen royal face à son déclin et à sa mort. Ce qui s'échappe de ce cadavre, ce *« cigare en feu [comme] un fin nuage bleu »* n'est pas sans rappeler le filet de bave qui s'échappe de la bouche pantelante des moribonds.

Il s'agit pour le lecteur, d'assister étape après étape à la décadence d'un de ces *« Césars »,* un parmi d'autres. La référence aux onze césars qui succédèrent à la mort de Jules César est flagrante, onze empereurs principalement connus pour la cruauté de leur règne et la folie de leurs agissements. Car dans ces onze empereurs se trouvent Caligula et Néron, parangons du despote fou. Avec ironie, Rimbaud rappelle à l'Empereur que s'il est des Césars auxquels il doit se comparer, dans son règne, mais également dans sa chute, aucun d'eux n'est Jules César.

Par cette analyse, nous avons souhaité évoquer l'œil critique, en apparence détaché, avec lequel Rimbaud souhaite présenter cette fin de l'Empereur au lecteur. S'il ne fait aucun doute que le texte se veut profondément historique et appelle à une lecture contemporaine, comme celles proposées par Marc Ascione et Steve Murphy. Il nous a semblé, qu'une nouvelle fois, Rimbaud s'amuse du ton médical, lui offrant finalement cette possibilité simultanée, de voiler et dévoiler sa pensée. Mais également d'humilier une nouvelle fois Napoléon III, l'évoquant comme un cas parmi d'autres : en l'associant à cette masse des tyrans malades, il l'affilie à une lignée plus commune que celle des grands monarques à laquelle il souhaitait être rattaché (Napoléon, Jules César) et l'humilie une nouvelle fois dans sa déchéance. Par cette enquête médicale (possible source historique), il le présente aux yeux de la postérité comme un être malade. En cela, l'Empire, et ses sous-fifres (« Les Douaniers » et « Les Assis ») sont à l'image de son Empereur : marqué par le sceau de la fin.

[1] « On comprend pourquoi Rimbaud, plus conséquent que son prédécesseur (le temps et le spectaculaire retournement d'Ollivier, entre autres, ayant tout clarifié), déplace le rôle de compère et, au lieu de faire de Napoléon Ier le compère involontaire, tragique, victime de l'ironie de l'histoire, montre du doigt le véritable compère : le républicain bourgeois Ollivier, antibonapartiste consiste (dans l'esprit de ce qu'il y a de plus artificiel dans Les Châtiments) à parler de spectre, de crime purement personnel (inspiré sans doute par quelque instinct de famille), à moraliser avant (à tout péché de miséricorde) d'absoudre le pénitent. » (Marc Ascione, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1025).

2.2. Le bruissement du soulèvement dans les « Douaniers »

Delahaye offre au texte une origine réelle, celle d'une fouille au corps, à la frontière belge, qui aurait *dérangé* le jeune Rimbaud et dont le poème se voudrait une vengeance *a posteriori*. Jean-Luc Steinmetz reconnaît dans le poème un « supplément génial aux "physiologies" très en vogue pendant le romantisme ».[1] Il s'agit une nouvelle fois, pour Rimbaud, au travers du portrait d'humilier en ridiculisant.[2] Il existe néanmoins une ambiguïté du texte qui divise la critique : celle des « Soldats des traités ». Antoine Adam s'était, en effet, opposé à Jacques Gengoux[3] en y lisant une allusion aux troupes allemandes.[4] Brunel, dans son édition critique, s'oppose à cette thèse d'Antoine Adam : « contrairement à Antoine Adam, nous pensons qu'il convient d'identifier les "Soldats des Traités" et les douaniers : sinon le mouvement du sonnet devient incompréhensible. »[5] Steinmetz propose d'y lire « les soldats allemands postés à la frontière et chargés de faire respecter les mesures territoriales fixés par les traités ».[6] En fonction de l'identité des « Soldats des Traités », les douaniers sont soit assimilés aux « soldats, marins, débris d'Empire, retraités », soit différenciés, et ne prononceraient pas, dès lors, ces « Cré Nom » et « macache ».

L'ambiguïté pose la question de savoir qui Rimbaud choisit partiellement de réhabiliter : les « débris d'Empire » ou les « Prussiens » ? En réalité, il nous semble être possible de nuancer les deux affirmations, comme le suggère implicitement Jean-Luc Steinmetz. C'est le soldat frontière, Français ou Prussien, qui est ici pris à partie par Rimbaud, dans ce qu'il représente de soumission et d'asservissement absolu à l'autorité de l'État. Et même s'ils s'opposent aux « débris d'Empire », il ne rehausse en aucun cas leur valeur. S'il y a possibilité de comparaison, c'est parce que les deux « sont nuls, très nuls ».

---

[1] Jean-Luc Steinmetz, « Les douaniers», *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1077.

[2] Jacques Gengoux présente « Le Châtiment de Tartufe » comme « une autre forme des Douaniers ». (*La symbolique de Rimbaud*, La Colombre Éd. du Vieux-Colombier, Paris, 1947, p. 133).

[3] « Ils, c'est-à-dire les Douaniers, Soldats des Traités ». *ibid.*, p. 21.

[4] « Contrairement à l'interprétation la plus habituelle, il ne faut pas croire que les "soldats des traités" désignent les douaniers, sous prétexte qu'en gardant la frontière ils "tailladent l'azur frontière à grands coups d'hache". Ces "soldats de traités", ce sont les troupes allemandes, et par conséquent Rimbaud range les douaniers parmi les braves gens, retraités, débris d'Empire, vieux militaires, au langage pittoresque. » (A. Adam, *op. cit.*, p. 879).

[5] Pierre Brunel, Rimbaud *: Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 810.

[6] Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 309.

Tout le poème se veut d'ailleurs construit sur le ton du sarcasme, le Douanier dans son courage s'attaque aux femmes – « faunesses » –[1], à des petits bandits – « Faust », « Diavolos » – [2] et à ces jeunes individus (dont Rimbaud faisait partie), sans grand danger immédiat. Constamment à l'affût, avant tout intérêt national, à un intérêt particulier : « les appâts contrôlés », qui par leur mise en avant permettront de protéger les véritables contrebandiers (Gengoux). Ces derniers sont les Douaniers eux-mêmes, mais également ceux qu'ils représentent : l'autorité bourgeoise.

Car si l'Empire n'est que *débris*, sa structure n'est pas morte et il y va, une nouvelle fois, du Rimbaud Communard et Républicain dans ce texte. Les Douaniers ne sont que l'image de cette chute qui ne s'est pas achevée, d'un pouvoir tyrannique qui se maintient jusque dans sa faiblesse : la paume ne fait que « frôler » le délinquant, illustrant une autorité qui n'est plus capable de retenir et de toucher. Mais également une autorité qui, même dans son déclin, n'est plus supportée.

2.3. Les momies des « Assis »

« Les Assis » est un poème qui, une nouvelle fois, se veut lié à une anecdote de la vie du jeune Rimbaud : celle d'une ironie face à la mauvaise volonté du bibliothécaire de Charleville Hubert de répondre aux demandes d'« ouvrages malsonnants » (Verlaine) du poète. Le poème se veut une volonté d'humilier (« Le Châtiment de Tartufe », « Les Douaniers ») dans une déshumanisation du sujet observé ; Steve Murphy évoque « une contamination progressive de l'homme par l'objet ». [3] Néanmoins, poursuivant la logique d'humiliation sexuelle qui était la sienne dans « Accroupissements » ou « Le Châtiment de Tartufe », Rimbaud double la critique : dans cette prostration païenne,[4] il suggère un onanisme latent visible dans l'évocation

[1] Le terme propose un substantif féminisé de *faune*, impliquant une certaine liberté sexuelle féminine. (Sur le sujet : Steve Murphy, « Vers un Parnasse joyeux : Tête de faune », *Le premier Rimbaud*.., pp. 163-187).

[2] Steinmetz y propose la lecture de l'opéra bouffe « Le Petit Faust » de Hervé. (« Les douaniers », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1077).

[3] « Le mot *bureau* est le terme ultime dans une contamination progressive de l'homme par l'objet, comme cette mise en scène de façon, exubérante dans "Les Assis". La réification naîtrait d'un surinvestissement des choses, aboutissant à leur personnification [..]. Le bureau serait le symptôme linguistique d'une progressive déshumanisation. » (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 34).

[4] « leurs pieds aux barreaux rachitiques / S'entrelacent pour les matins et les soirs ». La prostration se voulait prosternation liturgique, dans l'immobilisme de leurs corps et s'opposant aux mains, ce sont leurs pieds qui effectuent cette prière silencieuse au siège bureaucrate sacralisé et non au Saint-Siège.

de ses *fémurs* et *mentons* (Ascione/ Chambon).[1] Tout comme les figures religieuses des textes rimbaldiens, le soleil, synonyme de changement et de renouveau, se veut pour eux un danger à même de « percaliser leur peau ».

Mais ces derniers sont également empoisonnés progressivement par leur propre tombeau, ces sièges où subsistent, dans cette paille, « l'âme des vieux soleils [...] emmaillotée ». L'empoisonnement latent dont ils sont victimes leur est parfaitement inconnu et se lit dans les symptômes de leur mal et du regard médical proposé par le poète : « fémurs », « sinciput », « hargnosités », « lépreuses », « épileptiques », « rachitiques ». Les termes annoncent une mort éternelle de ces êtres, figés à jamais dans cette position.

Or en évoquant cette percale, tissus de coton fin originaire des Indes, le texte semble glisser vers un imaginaire oriental. L'emmaillotage, quant à lui, loin de rappeler l'enfant, suggère, dans cette image de peaux parcheminées et de corps décharnés, celui de momies, dont l'intérêt était grand au XIXe siècle, notamment par l'influence des grands égyptologues (Champollion, Mariette).[2] À ces derniers s'ajoute leur présence dans les cabinets de curiosités bourgeois.[3] Se moquant de cette recherche d'exotisme dans des curiosités étrangères, Rimbaud propose ironiquement une attraction locale dans ces êtres en cours de momification. S'ils représentent une bureaucratie dont le bureau et le siège se veulent le temple, ils impliquent également la fin de ce monde dans l'idéal républicain rimbaldien. D'une hégémonie bureaucratique dont ils se veulent les derniers représentants et qui admet une certaine fascination du lecteur et du poète, face à une réalité en voie de disparition, car les momies restent, après tout, le symbole d'un monde disparu.

---

[1] Steve Murphy reprend cette analyse dans *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 75-76.

[2] Sur l'influence de l'égyptologie au XIXe siècle : Éric Gady, « Les égyptologues français au XIXe siècle : quelques savants très influents », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°32, 2006, pp.41-62.

[3] « Par ailleurs, les momies sont l'objet d'un intérêt qui leur vaut d'être ramenées en Europe pour orner les cabinets de curiosités. » Françoise Dunand Roger Lichtenberg, *Encyclopædia Universalis*, article « Momies, Egypte ».

Source en ligne : http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/momies-egypte/

3. Paroles de la révolution dans « Morts de quatre-vingt-douze », « L'orgie parisienne ou Paris se repeuple » et « Chant de guerre parisien »

3.1. « Morts de quatre-vingt-douze » : un chant d'avenir

« Morts de quatre-vingt-douze » est un poème qui dès sa lecture, au travers de la citation de Paul de Cassagnac, ne cache pas ses ambitions politiques. Loin de l'ex-voto, le poème se veut une critique ironique de cet appel unitaire de l'Empire mourant, proposée par cet appel de Paul de Cassagnac, à un renouveau patriotique hérité des morts de 1792, dans le journal *Le Pays*. Steve Murphy, dans son analyse du poème,[1] indique que le glissement proposé par Rimbaud de 1792 à 1793 – « Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize » – se veut un pied de nez à un bonapartiste instrumentalisant l'Histoire. En prolongeant la période suggérée par Cassagnac, il dépasse la simple évocation de la bataille de Valmy (20 septembre 1972) et rappelle les heures les plus *extrêmes* de la Révolution : la décapitation de Louis XVI, le Comité de salut public[2] ; période généralement considérée comme le début de la Terreur.

Pour Rimbaud, il s'agit d'une menace à peine voilée à l'égard de cette Empire : en rappelant ces morts dont ils ont pourtant combattu les héritiers (les Républicains), il se risque peut-être à rappeler quelque chose de plus grand, qui le dépasse, une nouvelle Révolution qui l'amènera également à sa perte.[3] La rhétorique choisie par Rimbaud est ainsi similaire à celle évoquée dans notre analyse du « Forgeron », celle d'un futur qui transcende l'instant d'évocation du poète et qui dépasse les forces en présence : « Nous vous laissions dormir avec la République ». Tout comme le « Forgeron », la force de leur passé ne décroît pas au contraire, il est question d'une stratégie, s'il n'était pas encore temps pour le forgeron d'être victorieux, il est temps pour ces armées de se relever et de réclamer leur victoire.[4] C'est implicitement

[1] Steve Murphy, « Les prodromes de la guerre : "Morts de Quatre-vingt-douze.." » dans *Rimbaud et la ménagerie impériale*, *op. cit.*, pp. 47-56.

[2] *ibid.,* p. 51.

[3] « La mention de 1793 rappelle le côté radical de la Révolution [..]. Un autre avenir est donc possible, où ce sera au contraire le sang impur des réactionnaires qui jaillira, la guerre échappant à la logique des intentions bonapartistes pour se métamorphoser en guerre révolutionnaire ». *ibid.*

[4] Steve Murphy reprenant l'analyse de Marc Ascione, propose une époque de rédaction similaire à celle des modifications du « Forgeron », hypothèse confirmée notamment dans la « radicalisation » du propos. (*ibid.,* p. 54).

rappeler que par le passé il n'y a pas eu défaite de la République, mais un simple repli. Dès lors, la présence de cette Empire s'affirme comme une concession temporaire. Il n'y a aucun pathétisme dans le « nous, courbés sous les rois comme une trique », puisque cette servilité est remise en question en même temps qu'elle se manifeste. En rappelant ces morts, « MESSIEURS DE CASSAGNAC » rappellent également leur principe premier, la liberté, et annoncent leur soulèvement.[1]

S'il est évident que Paul Adolphe Granier de Cassagnac (1842-1904) soit le premier concerné par cette attaque rimbaldienne, il faut y ajouter, par la pluralité de ces « messieurs » l'ensemble de la famille Cassagnac, bonapartistes reconnus. Mais ils s'intègrent également dans un ensemble plus vaste. Ces « messieurs » sont tous ceux que Cassagnac représente dans cette tribune unitaire, ceux dépositaires du pouvoir et objets de déférence au quotidien ; en témoigne cette appellation de « messieurs », ironiquement le « *messire* » des temps modernes : une nouvelle noblesse à tuer.

Car la majeure partie du discours s'affirme autour de cette notion de sang versé, mais également de sang à verser. Benoît de Cornulier a souligné les similitudes du texte avec *La Marseillaise*, hymne révolutionnaire, par excellence dont Rimbaud s'amuse à disperser les marques tout au long du poème.[2] Une telle approche admet également que Rimbaud tente de laisser transparaître la parole du peuple dans cette réponse à l'apostrophe unitaire. Si Cassagnac parle au nom des bonapartistes, Rimbaud tente de faire parler le Peuple, et cette parole se lit dans ces chants patriotiques censurés par l'Empire. L'achèvement du joug physique et précédé par la fin d'un joug oral, le retour d'une parole populaire libérée.

On touche en ce point à la volonté rimbaldienne, celle d'un poète *en avant de l'action*. En annonçant la Révolution, en la pressentant, il ne commente pas une actualité, mais décrypte l'avenir. Quant à la mention de la prison de Mazas, elle surajoute à la transcendance historique évoquée par le poème, puisqu'elle est « la nouvelle Bastille des révolutionnaires »[3] ; cet emprisonnement nous apparaît également comme la justification du jeune poète de parler au nom de cette ancienne

[1] « La résurrection par une double détermination. Selon une logique historique, c'est la guerre qui déclenchera la revanche républicaine. Selon une logique mythique, décisive, ici, Paul de Cassagnac a tort d'invoquer les armées de la République, car il provoquera ainsi leur résurrection – telle est précisément la vocation de ces "Christs" – et la chute de l'Empire. Ses déclarations sont à la fois le signe avant-coureur et la cause de l'avènement de la République. » (*ibid.,* p. 52).

[2] Sur le sujet, voir l'article de Benoît de Cornulier sous le pseudonyme de L.Van Licorne et R.Reboudin, « Morts de Quatre-vingt-douze et la Marseillaise », *Parade sauvage*, n°5, 1988, pp. 109-110.

[3] *ibid.,* p. 55.

et cette nouvelle révolution. L'indication est le sceau, le titre de noblesse du poète révolutionnaire.

3.2. « Chant de guerre de parisien » : Les deux fronts de la guerre

« Chant de guerre parisien » est un poème présenté par Rimbaud comme « un psaume d'actualité » dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny. Jacques Gengoux a démontré que la structure du poème se veut une réutilisation du « Chant de guerre circassien » de François Coppée.[1] De l'exotisme caucasien Rimbaud propose une relecture hexagonale, profondément locale qui permet de comprendre cette appellation de « psaume d'actualité » : il n'est pas question d'évoquer des combats lointains lorsque *la bataille de Paris fait rage*.

Ainsi, Thiers et Picard apparaissent dès la première strophe du poème. Steve Murphy a permis de comprendre, par la lecture des journaux satiriques de l'époque, leur évocation dans un « vol ».[2] Ils sont identifiés aux projectiles qui s'abattent sur la ville de Paris, devenant par leur décision les bombes qui détruisent la capitale.[3] Néanmoins, le ton donné au poème est positif, presque badin : en évoquant cette destruction dans un univers printanier, il décrédibilise l'attaque versaillaise, la décrivant comme « des choses printanières ». Rimbaud poursuit sur une même logique en évoquant ce que Steve Murphy nomme « le ludique enfantin »[4], au travers de l'évocation des petits soldats de plomb,[5] mais également du *Petit navire* – « des yoles qui n'ont jam, jam… »

Face à cet amateurisme bourgeois de la guerre[6], les Parisiens *bambochent*, répondant simultanément à l'attente des Versaillais à leur égard – ivrognerie, ripaille… –, et à une volonté de se moquer de ce danger qui les menace, de ne faire montre d'aucune peur malgré l'attaque.[7] Car après tout Thiers et Picard ne sont que des *[Z]Eros*[8], des « enleveurs d'héliotropes ». Par ce deuxième point, il est évident

---

[1] Jacques Gengoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 273.

[2] Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, pp. 216-217.

[3] Le second siège de Paris a débuté le 11 avril 1871.

[4] *ibid.,* p. 233.

[5] « Le tam-tam, le schako et le sabre figurent les parades militaires presque infantiles des chefs versaillais et reviennent ainsi au motif de l'infantilisme qui s'était déployé au cœur de L'éclatante victoire de Sarrebruck ». *ibid.,* p. 236.

[6] Steve Murphy suppose que les « yoles » se veulent une lecture des canotiers de bord de Seine, impliquant une guerre de loisir côté Versaillais. *ibid.,* p. 233.

[7] *ibid.,* pp. 252-253.

[8] Jeu de mots Eros/Héros/Zéros. (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 240). Également Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 312.

que Rimbaud leur reproche cette volonté de détruire cette Commune, en ce qu'elle représente à ces yeux la véritable République,[1] celle qui est crainte par les « Assis », Milotus ou encore « Les pauvres à l'Eglise » en tant que source de soleil. L'astre diurne est hautement symbolique chez Rimbaud et si dans « Oraison du soir », notre fidèle observait *l'assentiment des grands héliotropes*, c'est parce que sa prière païenne se voulait également républicaine. Ainsi, en fauchant ces fleurs, Thiers et Picard sont définitivement rejetés en tant qu'adversaires de la République, de la véritable République, celle du Soleil.[2]

Dès lors, si Rimbaud les compare à Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), précurseur de l'impressionniste, l'allusion se veut hautement ironique. Si ce dernier peignait ces paysages à l'huile, eux en revanche peignent les nouveaux paysages parisiens au pétrole, celui des bombes incendiaires qui s'écrasent sur la ville et ses campagnes.[3] Cette allusion aux talents artistiques de Thiers et Picard implique qu'il y a un commanditaire à cette œuvre et ce dernier est énoncé dans ce « Grand Truc », allusion à Bismarck[4] et aux armées prussiennes, véritable support de cette armée versaillaise.[5] Elle implique également une accusation de traîtrise évidente, Thiers et Picard ont vendu la France au « Grand Truc ».[6]

Le poème s'achève dans un pied de nez, en premier lieu au Versaillais : « il nous faut / Vous secouer dans votre rôle… ». Malgré cette pluie d'obus qui s'abat sur Paris, le poète provoque l'ennemi, l'incite à agir plus en avant afin que chacun puisse se retrancher plus en avant dans ces positions, impliquant une rupture extrême et sans retour entre Communards et Versaillais, comme si tout n'avait pas encore été dit ou fait. C'est, en quelque sorte, supputer que les Versaillais cachent, encore, une nouvelle hypocrisie, que les Communards doivent les forcer à révéler en les poussant dans leurs derniers retranchements. Dès lors, il est question d'une stratégie communarde,

---

[1] Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, p. 261.

[2] On ne peut ignorer une certaine ironie à l'égard de ces Républicains siégeant à la cour du Roi Soleil, mais qui ne supportent pas la vue de tout ce qui pourrait leur rappeler l'astre lumineux.

[3] « Corot, qui peignait souvent des paysages des environs de Paris, pratiquait la peinture à l'huile. Les Versaillais ont évidemment adopté une tout autre manière. Avec des bombes à pétrole, ils brossent des tableaux champêtres ! » (J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 313).

[4] Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, p. 277.

[5] À noter que le Truc (Truck) est également, concrètement, un « wagon ou chariot sur rails formant une plateforme pour le transport d'objets lourds ou de matériel roulant » (TLFI). Ce qui rappelle une nouvelle fois l'aide militaire conséquente qu'apporta la Prusse à ces Versaillais : une aide *lourde*, à l'image des *armes lourdes*, qui s'écrasent sur Paris.

[6] Steve Murphy éclaire le vers par une allusion à Germinal : « "Nous n'aurions pas donné, comme des imbéciles, dans les pièges de tous ces jean-foutres de réactionnaires, plate crapule qui vendrait son pays au Grand Turc pour une place de sous-préfet." », *ibid.*, p. *277*.

d'un rapport de force inversé – et donc positif pour le poète – où ces derniers ne se feraient bombarder que dans le but de pousser les Versaillais à tout dire, à ne plus rien omettre et occulter, à jouer *cartes sur table* sans rien cacher.[1]

Quant « aux accroupissements » de ces ennemis[2], il est l'ultime humiliation, à l'instar du frère Milotus, de Versaillais, qui, en réalité, ont peur de ce « rameau », symbole d'espoir et de paix, qui se brise dans ce « froissement rouge », symbole du sang des martyrs et couleur de cette révolution communarde. La dernière strophe est une menace à l'encontre de ces Versaillais, d'une vengeance où tout espoir de paix sera banni, et où à l'image de « Morts de quatre-vingt-douze », un nouveau sang, celui de cette bourgeoisie sera versé.

De par son titre – « Chant de guerre parisien » –, mais également dans son propos, le poème pourrait s'apparenter à ce que l'on nommerait, aujourd'hui, une guerre psychologique sur l'ennemi. Il ne s'agit pas pour Rimbaud de nier l'horreur des bombardements versaillais sur Paris ou l'inégalité des forces en présence, mais de démontrer que tout n'est pas perdu, qu'il ne s'agit que d'une bataille et que, même en cas de défaite, il est déjà trop tard pour les Versaillais pour tromper l'opinion publique. Certes, la bataille militaire semble être certaine, mais « Chant de guerre parisien » admet une bataille politique, idéologique qui reste encore à venir et qui serait peut-être la seule capable de véritablement blesser ces Versaillais, hommes de bourgeoisie et donc d'apparence et de réputation.

3.3. « Paris se repeuple » : faire parler le sang

Dans les notes en marge du poème de l'Œuvre-vie[3], Yves Reboul insiste une nouvelle fois sur l'impossibilité chronologique, voire logique, d'un texte que certains

---

[1] En opposition au « cillement aqueduc », larmes de crocodile des Versaillais dénoncées par Vallès dans le *Cri du peuple*. (Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 313).

[2] Ces derniers sont nommés comme des « Ruraux qui se prélassent », or, l'électorat rural était particulièrement en faveur de valeurs traditionnelles notamment chrétiennes. De plus, cette évocation d'un accroupissement – rappelant le frère Milotus, du poème éponyme – nous amène à penser que Rimbaud propose ici un jeu de sonorités entre les *Prélats ruraux* et ces « Ruraux qui se prélassent ». Dans cette possibilité d'une mise en cause de l'Église, les deux derniers vers demanderaient une lecture plus religieuse et éventuellement moins positive. La première possibilité voudrait que cette absence de paix concerne en premier lieu ces prélats, dont la robe – « froissements » – deviendrait rouge de sang, le leur en réponse au sang versé des Communards. La seconde verrait dans l'évocation du rameau, un marqueur de la fin du déluge – à l'image du déluge d'obus sur la ville de Paris –. Ce dernier (rameau) ne se ferait entendre que lorsque seront nommés de nouveaux cardinaux – « rouges froissements » – dans cette ville détruite et vendue par l'Église.

[3] *Œuvre-vie*, *op. cit.*, pp. 1083-85.

critiques ont admis comme étant antérieur à la Semaine sanglante.[1] La datation du texte a en effet posé problème quant à son interprétation : fallait-il y lire le retour des « capitulards » après le siège de Paris (Ruff, Adam) ? Ou l'entrée des Versaillais à Paris (Brunel, Reboul, Murphy) ? Cette deuxième théorie tend aujourd'hui à être favorisée par la critique.[2] Elle nous permet également de justifier la raison pour laquelle nous avons choisi de traiter ces trois poèmes – « Morts de quatre-vingt-douze », « Chant de guerre parisien » et « Paris se repeuple » – dans une même section de notre analyse, celle d'une Commune et de son peuple, au cœur des préoccupations rimbaldiennes.

Jean-Luc Steinmetz note dans son édition critique que le poème « intègre de nombreuses influences : "Le Sacre de Paris" de Leconte de Lisle [...], *Les Châtiments* de Victor Hugo, *Fer rouge*, *Nouveaux Châtiments* d'Albert Glatigny, "Ballade parisienne" d'Eugène Vermersch [...], tous livres ou poèmes que cite Rimbaud dans sa lettre à Demeny du 17 avril 1871 ».[3] Ces influences nous semblent répondre, une nouvelle fois, à une volonté rimbaldienne de se faire l'écho d'une parole plus vaste, celle du Peuple, mais également, en l'occurrence celle d'une littérature engagée. Georges Hugo Tucker évoque, quant à lui, dans son analyse du poème[4], la possible ressemblance entre le Paris du poème et la Jérusalem des *Lamentations de Jérémie*, texte biblique, religieux, dans lequel le prophète sacrifié évoque une punition divine sur Jérusalem. Néanmoins, à la différence de cette Jérusalem coupable, Paris est aux yeux du poète innocente, victime violée de l'avidité versaillaise. Car le poème se veut ouvertement une dénonciation dès ces premiers vers de ces « lâches », de ces « Barbares » ; est étendue aux Versaillais l'appellation par laquelle étaient évoqués les Prussiens.[5] Leur arrivée sur la ville est martelée dans les deux premières strophes par ce « voilà » (cinq occurrences) qui vient exprimer la stupeur du poète communard,

[1] « On ne connaît pas de manuscrit de ce poème, dont Verlaine, a pourtant cité quelques vers dès 1883 dans *Les Poètes maudits*. Il indiquait alors que Rimbaud l'avait écrit "au lendemain de la Semaine sanglante", ce qui était évidemment beaucoup plus qu'une simple indication chronologique. Il suffit de lire le texte pour voir qu'il avait raison : *Paris se repeuple* est une évocation férocement satirique du retour dans la capitale des bourgeois apeurés, au lendemain de la chute de la Commune ». *ibid.*, p. 1083.

[2] Sur le sujet : Steve Murphy, « L'orgie versaillaise ou Paris se dépeuple », *Parade sauvage*, n°2, avril 1985, pp. 28-41. À cette difficulté s'ajoute celle du manuscrit du poème évoqué par Claude Zissmann dans : « Histoire de deux manuscrits », *Parade sauvage*, n°2, 1985, pp. 40-41.

[3] J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 317.

[4] « Liturgie, Stryx et Cariatide dans *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple* », *Parade sauvage*, n°2, 1985, pp. 21-27.

[5] « La banalité de l'insulte dispense de rattacher l'expression Barbares à une source, fût-elle discursive. On devine, par le contexte, que l'ironie subsiste, sa saveur provenant d'une comparaison entre la barbarie imputée aux Prussiens et celle que les Versaillais déchaînent contre leur compatriote ». Steve Murphy, « L'orgie versaillaise ou Paris se dépeuple », p. 31.

obligé de vendre, comme un marchand d'esclaves, Paris à ces nouveaux habitants – « Cité », « quais », « boulevards ». Écho d'une constatation impuissante, « voilà » annonce la fin du rêve communard. A cette dernière succèdent les « voici », marqueurs de la présence versaillaise, agrémentés d'impératifs démontrant leur boulimie destructrice : « Volez ! », « Mangez ! », « Buvez ! », « Avalez ! » ; puis, soudain, dans cette digestion gargantuesque, apparaît cet « Écoutez » au lecteur, qui n'est plus ordre, mais triste réalité d'une ville communarde qui n'existe plus que par les marques d'un appétit versaillais disproportionné – « hoquets »[1]. On plonge dès lors au cœur de l'appareil digestif, dans ces « bouches », dans ces « ventres »[2] qui ne sont qu'objet de dégoût pour le poète – « épouvantables », « puanteurs », « ignobles » –, et qui s'achèveront ironiquement dans de « superbes nausées » : preuve d'une gloutonnerie démesurée même pour leurs estomacs insatiables.

À la suite de ce festin vient le temps du viol – « vous fouillez le ventre de la Femme » –, topos de la cité abandonnée à l'ennemi, elle est celle qui subit à son corps défendant la présence physique, matérielle de ceux, qu'une nouvelle fois, Rimbaud présente comme des insectes. Les Versaillais *hannetons* de « Chant de guerre parisien » semblent s'apparenter ici à des punaises ou des poux de corps, preuve en est ce « Elle se secouera de vous ». Ici s'affirme le premier élément positif du poème, d'une fin versaillaise qui s'annonce dans un futur incertain[3]. Car si Paris est une « putain », les clients ne manquent pas et eux n'en sont qu'un parmi tant d'autres. Dès lors, s'élevant du statut de « putain », à celui de « courtisane », elle sera à même, dans cet « Avenir » annoncé, de devenir un « Corps remagnétisé », de se diriger vers ce « Progrès » recherché. S'il est presque question dans cette logique d'une utopie sociale, il est intéressant de constater qu'il n'est pas question de vengeance. C'est le temps qui fera son œuvre, et de ce fait le poète se place dans une optique plus vaste que l'instant présent, faisant preuve d'une sensibilité historique exacerbée. C'est ce qui l'amène à pouvoir supporter cet « Ulcère [...] puant » et à affirmer à cette ville et au lecteur, à l'inverse de ces observations, que « Splendide est [s]a Beauté ! »

---

[1] Steve Murphy souligne la double évocation de ce hoquet : la satiété des Versaillais, opposés aux « hoquets / Déchirants » des Communards mourants. *ibid.*, p. 34

[2] Appellation qui rappelle le « Ventre de Paris », ses Halles centrales, quartiers les plus représentatifs de cette vie populaire, mais également les plus stigmatisés par la bourgeoisie. C'est peut-être la raison pour laquelle ces « ventres sont fondus de honte », prenant soudainement conscience de leur ressemblance dans la puanteur, avec ces quartiers méprisés.

[3] À la manière de cette prochaine Révolution annoncée dans « Le Forgeron ».

Dans ce poème le poète transcende le temps, non plus de manière temporaire, mais de manière définitive : il appartient au futur. Il sera porte-parole – « le sanglot des Infâmes », « La haine des Forçats, la clameur des maudits » – de ce qui a et n'a pas été prononcé ; on touche à une poésie omnisciente presque prophétique. C'est en ce point que nous reprenons l'analyse de Georges Hugo Tucker dans son parallélisme avec le prophète Jérémie. Le poème se clôture par cette évocation aux « murailles rougies », image des communards massacrés contre les murs de la cité parisienne. Tout comme un prophète biblique, le poète fera le récit aux générations à venir de ce sang silencieux, disparu : il fera parler les morts.

4. Portrait et Vanité : neutralité et *impersonnification* dans « Le Buffet »

> *Les objets font souvenir ; ils témoignent aussi d'une généalogie sur le mode aristocratique. Aux natures mortes qui ornent les salles à manger et aux paysages qui décorent les salons, répondent dorénavant les galeries des nombreux portraits installés généralement dans les vestibules. Au besoin, […] on fait repeindre les fonds de tableaux anciens achetés chez les antiquaires afin de les faire concorder avec l'histoire familiale, réelle ou rêvée.*[1]

Dans nos analyses précédentes et à la lumière des différentes sources critiques évoquées (Reboul, Murphy, Steinmetz, Brunel), Rimbaud, et plus particulièrement le jeune Rimbaud, est un homme de son temps, un observateur critique et méticuleux qui cherche, à la manière d'un peintre, à capter les habitudes, les visages qui l'entourent. Delahaye le certifiait déjà dans ses *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud* : « C'était la littérature d'observation, que je n'avais connu d'abord que par Lesage et Balzac, et dont il suivait le développement avec ferveur, qu'il aimait pour son réalisme hardiment honnête. » [2] Or si ce réalisme se veut officiellement une représentation fidèle de la réalité, elle n'implique en rien une neutralité.[3] Le regard

[1] Manuel Charpy, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 108.

[2] André Gendre et Frédéric S. Eigeldinger, *Delahaye témoin de Rimbaud*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1974, p. 80.

[3] « [..] il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel, comme il a une fabrication de l'écriture. [..] L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication. » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Points, Paris, 1997, p. 53).

du poète reste présent, et dans le cas de Rimbaud il se veut même encore plus insistant et critique.

En effet, à ce réalisme littéraire *fabriqué* s'ajoute au XIXe siècle une véritable démocratisation du portrait[1] bourgeois, et donc haïssable aux yeux du poète. Il est une volonté pour cette dernière, de se rapprocher des codes aristocrates, mais également de s'installer, visiblement dans la durée, s'instaurant comme une véritable classe sociale à part entière.[2] Le portrait rejoint dès lors la peinture dans cette mise en scène de l'instant qui deviendra souvenir, et que Rimbaud soulignait déjà dans les *Premières Communions*, dans une valeur positive d'objet à oublier. Lui-même et son frère n'ont pu échapper à cette obligation du portrait pour la postérité, lors de leur première Communion, entrant de plain-pied dans ce rattachement à la bourgeoisie vers laquelle leur mère tendait.

Il nous semble que « Le Buffet » se veut un détournement de cet art bourgeois dans cet hommage à un meuble qui a véritablement valeur de membre de la famille dans la logique matérialiste de l'époque. Le portrait est l'occasion pour Rimbaud, tout comme Mallarmé le suggérait pour l'œuvre d'art, *d'impersonnifier le volume*, d'occulter l'humanité du sujet, mais également de la présenter comme s'établissant par elle-même, sans aucun travail poétique[3], obéissant aux caractéristiques du portrait. Dans cet équilibre entre une *non-neutralité* (réalisme) et une *impersonnification* (art) se lit ce « Buffet ».

« Le Buffet » est le seul poème des *Premières Poésies* de Rimbaud qui comporte pour titre un objet. Délaissé par la critique, il n'en demeure pas moins un poème du corpus, qui, selon nous, mérite d'être étudié.[4] Dans ce meuble, marqué par « ce chêne sombre, / Très vieux, [qui] a pris cet air si bon des vieilles gens », Rimbaud insiste sur le fait que malgré une transformation formelle, le chêne reste un

[1] Nous ne séparerons pas le portrait peint du portrait photographique, tant dans le contexte évoqué, les deux appartiennent à la même approche sociale de l'art.

[2] Sur le sujet : Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, pp. 147-163.

[3] « De ce caractère de l'œuvre, c'est Mallarmé qui a eu la plus ferme conscience. "Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant." Et son défi au hasard est une transposition de ce "a lieu tout seul", une recherche symbolique pour rendre manifeste "la disparition élocutoire du poète", une expérience, enfin, pour saisir comme à sa source, non pas ce qui rend l'œuvre réelle, mais ce qui est en elle la réalité "impersonnifiée", ce qui la fait être au-delà ou en deçà de toute réalité. » (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Folio Gallimard, Paris, 1988, p. 294).

[4] Sur le sujet et une étude stylistique du poème : Noël Cordonnier, « Ouverture du Buffet », *Parade sauvage*, n°7, 1991, pp. 8-15.

élément végétal, immobile, mais vivant.[1] Il le place au centre d'une composition de laquelle émanent de « vieilles vieilleries », des « linges », des « chiffons », des « dentelles flétries ». Ce déversement de tissus n'est pas sans rappeler les vêtements prêtés ou achetés, revêtus pour les nécessités du portrait, marqueurs d'une artificialité momentanée acceptée.

Le chêne verse « une ombre », malgré son immobilisme, il conserve les caractéristiques de sa fonction première et également l'aspect positif d'une Nature, vue plus que favorablement par Rimbaud. Car comme l'indique Pierre Brunel dans son analyse du poème, « les objets ont une âme »[2] et c'est ce qui permet, dans un premier temps, de classer le poème dans la logique du portrait. Le « Buffet » apparaît comme méritant de l'attention que lui porte le poète. Il est le membre ignoré, silencieux, mais essentiel ; celui que l'Histoire ignorera en l'absence de preuve formelle. Car, comme nous l'évoquions précédemment, le portrait se veut l'établissement d'une transcendance sociale. Rimbaud permet à cet humble Buffet de passer également à la postérité.[3]

Ce présentoir, pièce centrale de la vie du foyer, est l'occasion pour Rimbaud, au-delà de ce portrait quasi politique, de s'exercer à un genre de tableau particulier : celui de la nature morte. Ainsi apparaissent « fleurs sèches » et « parfums de fruits », éléments caractéristiques de la nature morte, mais ces derniers ont soit dépéri avec le temps, soit sont simplement marqués par leur présence impalpable (senteur). De la nature morte, le poème bascule vers une vanité. Ces cheveux blonds devenus blancs ou ces cheveux blancs donnant naissance à des cheveux blonds, évoque le passage du temps humain dont le buffet impassible ne fait qu'observer l'écoulement, lui qui au XIXe siècle était cédé d'une maison à une autre, d'une mère à une fille, d'une belle-mère à une belle-fille.[4] On comprend qu'à la manière du crâne dans les œuvres de Pieter Claesz, le buffet marqueur du temps et de la mort, contemple les éternels aléas

[1] Tout comme les sièges de paille des « Assis » contenaient « l'âme des vieux soleils ».

[2] Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 24.

[3] La démarche se veut presque sociale, c'est le portrait du pauvre, de l'ouvrier, de la servante qui et ici mentionné implicitement.

[4] Il s'agit également d'une évocation des tableaux de cheveux en vogue dans le second tiers du siècle : « À mi-chemin entre généalogie aristocratique et sentiment familial, les objets qui font figure de reliques rencontrent un véritable succès. C'est par exemple le cas des tableaux de cheveux qui rencontrent un succès foudroyant dès les années 1840. Ils sont alors une vingtaine d'artisans à Paris à réaliser des compositions à partir des cheveux des enfants, de la bien-aimée, voire des morts. Pour une vingtaine de francs et une mèche de cheveux, on peut se faire confectionner ces reliquaires. Le succès est tel qu'en 1860 « les garçons d'amphithéâtre font un commerce de cheveux » utilisés pour des « chaînes, des bagues, des bracelets, etc., tout ce qu'on appelle les ouvrages en cheveux ». Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 108.

humains. Ce dernier glissement permet à Rimbaud d'achever son poème comme il l'avait débuté, dans cette humanisation de l'objet qui, « très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens » et qui finalement « voudrai[t] conter [s]es contes ».

On ne sait plus très bien, à l'issue du poème, si le buffet n'était qu'un moyen pour Rimbaud de dresser le portrait de ces personnes âgées murées dans leur silence et prostrées dans un coin de chambre, ou si le buffet dans ces années de vie et d'observation ne finirait pas par magiquement s'humaniser. Ainsi, comme l'évoquait Pierre Brunel dans son analyse du poème : « la profondeur de son espace est comme augmentée par la profondeur du passé dont il est imprégné. »[1] Certes, ce poème se veut une *impersonnification*, comme l'entend Mallarmé, où le poète et l'objet s'effacent dans une réflexion plus profonde de l'existence, philosophique : la vanité. Mais il reste une démarche engagée où transparaît l'opinion du poète, malgré l'apparente neutralité, celle d'un oubli de l'Histoire présent et futur, qui doit être rectifié : le portrait.

Dans les deux cas, le poème qui, en son centre, s'affichait comme nature morte, redevient portrait, c'est-à-dire une représentation d'après un modèle réel, car ce buffet, qu'il soit celui de Rimbaud ou celui du lecteur, existe.

5. Études[2] de poètes

5.1.1.La brutale intériorité du poète dans « À la musique »

« À la Musique » est un poème qui pose à l'éditeur la difficile question de la retouche du texte rimbaldien. Dans la première version du poème[3], destinée à Georges Izambard, ce dernier évoque l'ultime vers du poème, qui aurait été retouché à la suite de ses conseils au jeune poète : originellement « Et mes désirs brutaux s'arrachent à leurs lèvres », remplacé par « Et je sens des baisers qui me viennent aux lèvres ».[4] La critique a fait le choix dans un large ensemble, de suivre *l'amendement*

[1] Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 24.

[2] Nous utilisons le terme d'étude dans son acception picturale et artistique à savoir « travail de détail exécuté en marge et en vue d'une composition d'ensemble, mais pouvant parfois constituer une œuvre en soi. » (TLFI).

[3] Deux versions existent : une version Izambard et une version Demeny. Nous privilégierons la seconde version dans notre analyse.

[4] Georges Izambard, « Arthur Rimbaud rhétoricien », *Mercure de France*, 16 décembre 1910, cité par Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 166.

du professeur, tout comme l'avait fait son élève.[1] Dès lors, la question du rapport de Rimbaud à ce poème ainsi que sa subversion se pose, au vu de cette censure *a posteriori* de son professeur de rhétorique.

Dans son ouvrage *Stratégies de Rimbaud*, Steve Murphy revient longuement sur cet écrit dans le chapitre qu'il lui consacre[2]. Influencé par « Promenades d'hiver » de Glatigny[3], le poème puise également sa source dans ce que Steve Murphy nomme une « *mimesis* la plus directe ».[4] S'il prend ses distances à l'égard de ces deux sources[5], il n'en démontre pas moins l'intérêt de satire sociale et politique que constitue le poème ; tout en soulignant le glissement qui s'effectue entre la première et la deuxième version : l'opposition à la guerre devient une opposition militaire, un antimilitarisme qui se veut une « charge anti-bourgeoise », ennemi naturel du jeune Rimbaud.[6] Ainsi, Steve Murphy évoque une « radicalisation » du poème au travers d'un « détournement thématique ».[7]

Néanmoins, au-delà de la relation du poète face à l'autre, s'est également posée la question du poète face à lui-même, de la relation qu'il entretient avec son monde *intérieur* et qui se lit notamment dans les trois dernières strophes du poème.[8] Ainsi

---

[1] « Toutefois, en acceptant l'amendement de son professeur [..], Rimbaud a exercé, à tort ou à raison, sa liberté d'auteur, décision à laquelle nul ne peut prétendre se substituer. (Alain Borer, « A la musique », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1016).

[2] Steve Murphy, « A la Musique : scènes de la vie publique », dans *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 21-62.

[3] Jacques Gengoux est le premier à évoquer ce rapprochement dans sa *Pensée poétique de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 17.

Steve Murphy met en garde contre une accusation de plagiat dont on pourrait accuser Rimbaud : « Lorsqu'on parle de "source probable", on fait preuve d'une prudence exagérée ; pour Jean Reymond, Rimbaud frise le plagiat : ne s'agit-il pas de citations non signalées ? Ces petits larcins, nombreux dans les premiers vers de Rimbaud, montrent une certaine désinvolture, mais c'est qu'ils jouent un rôle ludique, que ce soit en gratifiant des bouts de phrase de Coppée de nouveaux contextes ironiques ou en soumettant à un virage imprévu le train de pensée de Glatigny. » (*ibid.,* p. 25).

[4] « À la Musique serait, dit-on souvent, une "chose vue", réaliste ; sa force s'expliquerait par l'acuité du regard de Rimbaud. Ainsi débusque-t-on des "pilotis" référentiels, comme lorsqu'Antoine Adam cite le programme d'un concert du 7 juillet 1870, comprenant "la valse des fifres" dont parle précisément Rimbaud » [..] À la musique a souvent été lu comme un poème de la mimesis la plus directe. (*ibid.,* pp. 23-24).

[5] Le poème de Glatigny n'offre à « A la musique » qu'un support premier, un *tremplin* au poème rimbaldien : « En revenant au poème de Glatigny, on comprend qu'il serait absurde de parler de plagiat. Même l'idée d'une parodie serait inadéquate : il ne s'agissait pas de s'attaquer à a forme et au contenu de son poème, mais de les radicaliser, e opérant un détournement thématique. » (*ibid.,* p. .62). Tandis que cette « observation directe n'explique pas tous les mouvements du burin rimbaldien ». (*ibid.,* p. 24).

[6] *ibid.,* p. 59.

[7] *ibid.*, p. 62.

[8] Steve Murphy évoquant l'analyse de C.A. Hackett parle d'« À la Musique » comme d'un « univers double et concentrique. Double, parce qu'à la société ordonnée et hiérarchisée du début correspond, dans la deuxième partie du poème, une série d'éléments qui, d'une façon ou d'une autre, apportent des éléments du désordre. » (*Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 41).

se présente-t-il au lecteur « débraillé comme un étudiant », s'opposant au conformisme bourgeois de ces autres.

En étant *débraillé*, il est celui qui met en désordre cette société, par son regard critique – évoqué précédemment –, mais qui également porte le désordre, dans son attitude, son apparence et ses vêtements. Il se fait porteur d'un danger non seulement physique , mais également moral par la présence de ces « alertes fillettes » dont les « yeux tout pleins de choses indiscrètes » semblent répondre à ceux du poète ; proposant des similitudes avec « Tête de faune » dans l'érotisme suggestif[1] du poème et de ces arbres, complices de ses intentions.[2] Le regard qui suppose une distance entre l'objet et l'observateur, devient physique et glisse vers une palpabilité spécifique à un autre sens, le toucher : « Je suis, sous le corsage ». Il y a une véritable immersion du poète dans ce corps de femme, à laquelle contribue ce « Je suis » ambigu : s'agit-il du verbe suivre ou du verbe être ? Le second supposant qu'au regard s'est conjuguée l'action, à moins que le regard soit action chez ce poète faunesque, guettant sa proie. Ainsi se lit cette « bottine » qu'il *déniche*, comme à l'affût de sa proie, qui aurait laissé dans cet objet un indice au faune de sa liberté retrouvée : la chaussure compresse le pied et rappelle au lecteur la ville et ses bourgeois, évoqués en début de poème, ainsi que leur moralité oppressive. La nature redonne à cette femme et au poète leur sauvagerie première. Lui-même « reconstrui[t] les corps », comme s'il planifiait la construction d'une nouvelle femme, tout en étant lui-même sous l'emprise d'une « fièvre », presque d'une folie créatrice. Dès lors, le « drôle », en apparence positif, devient synonyme d'étrange et les confidences – « se parlent tout bas » – revêtent un caractère d'inquiétude et d'appréhension de la part de ces potentielles victimes.

Car c'est bien ainsi qu'aurait dû se lire « ces désirs brutaux », celle d'une animalité non refoulée qui se révèle devant ces jeunes filles. C'est la bête qui épie dans ce jardin, construction humaine, avant de reprendre ses droits sous les marronniers, arbres rappelant le sous-bois de « Tête de Faune ». Le poète apparaît comme un être hybride, qui ne se révèle que partiellement et dont la force brute (brutale) réside dans ce qu'il cache loin du regard public et de la bonne société. C'est une nouvelle fois la femme qui permet cette révélation, dans un rôle sacrificiel, elle le révèle et le repaît, dans son impossibilité de s'opposer activement, physiquement à

[1] Steve Murphy parle de « rêve érotique ». (*ibid.,* p. 44) et évoque une « sensualité encore plus faunesque » dans la version non amendée par Izambard (p. 43).

[2] Steve Murphy note que « "Tête de Faune" procède par suggestion et non par description. » (*Le premier Rimbaud..*, *op.cit.,* p. 166).

cette société qu'il observait silencieusement. C'est presque une métamorphose que subit le poète, d'un être à l'apparence humaine, à un être quasi animal ; d'un faux bourgeois[1] se fondant dans la masse à un retour de son amoralité bestiale. Il est multiple et unique et d'une profondeur double – animale et humaine –, qui explique presque le malaise qui surprend à la lecture de ce poème : le poète reste à découvrir.

5.1.2.Le poète errant dans « Ma Bohême »

Tout comme « À la Musique », « Ma Bohême » a été étudié par Steve Murphy dans *Stratégies de Rimbaud*[2], il y propose une lecture plus détachée du poème, notamment dans cette appellation de « fantaisie » qui l'introduit au lecteur [3] : tout n'est pas sérieux. Suivant cette logique il souligne une volonté rimbaldienne obscène dans les derniers vers du poème.[4] Ainsi, tout comme « Sensation »[5], il y aurait à la fin du poème un désir latent, sexuel, presque un désir du désir, symbole d'une liberté expérimentée. Jean-François Laurent évoque, au sujet du poème, une « richesse des thèmes évoqués, qui s'inspirent parfois de contes et de mythes (le Petit-Poucet ; Orphée dans la dernière strophe), s'ajoute un subtil équilibre, tout au long du texte, entre gravité et sourire, chaque nuance appelant et trouvant la nuance inverse. »[6]

Ainsi, le poème fascine par cette évocation du poète qu'on souhaiterait simultanément sérieuse et ironique : si toute matérialité est rejetée, c'est parce que la poésie se veut au-delà de tout cela, fille des étoiles et de l'air ; néanmoins, le poète errant et rêveur répond à un archétype, presque ridicule dans ce rejet de l'existence, d'une poésie uniquement sensible et non ancrée dans la réalité. Deux visions du poète auquel répondent deux lectures de Rimbaud : tragédie et comédie.

---

[1] Rôle qu'il a *interprété* au même titre que l'orchestre *interprétant* son morceau de musique.

[2] « L'amant des étoiles : *Ma Bohême* » dans *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 121-135.

[3] « Le mot suggère sans doute aussi une certaine distance critique : le lecteur ne doit pas prendre ce sonnet au sérieux ou du moins, il ne doit pas y voir un texte autobiographique naïf. » (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op.cit.,* p. 122). Pierre Brunel souligne également dans le rapprochement au poème de Nerval ou aux opéras d'Hoffmann dans cette notion de « Folie du rêve », d'un « laisser-aller de l'imagination ». (Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 102).

[4] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 132-135.

[5] Les deux écrits sont par ailleurs souvent comparés par la critique.

[6] « Ma Bohême », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1032.

Marc Ascione évoque cette théâtralité dans l'utilisation du terme « idéal », évoquant un Rimbaud déguisé, interprétant le rôle du poète errant.[1] Affirmation qui fait écho à ce que nous affirmions précédemment du poète de « À la musique » se fondant dans la masse bourgeoise au moment de son observation, personnifiant un étudiant en apparence inoffensif. Si l'on suppose une approche similaire pour « Ma Bohême », la première personne que le poète tenterait de tromper serait cette « Muse », en se faisant passer pour son « féal ». Le terme médiéval, dérivé de *fidelis*[2], rappelle dans sa forme et sa sonorité son antonyme : félon. Dès lors, ces « amours splendides » auxquels Steve Murphy redonne leur sens étymologique de *brillants*[3] ne se veulent pas seulement d'une beauté hors-norme, mais d'une richesse et d'un luxe conséquent : notre poète ne rêve pas que de gloire, mais de fortune, sous des étoiles qui président aux destinées humaines.

Par ces « poches crevées » et ce « large trou » à la « culotte », Rimbaud fait état de deux expressions distinctes : *prendre une culotte*[4], signifiant être ivre et *avoir les poches trouées*, illustrant sa capacité à dépenser sans compter. Il n'est donc pas certain que le poète soit ici maître de toutes ses facultés.

Ainsi, les « rimes » qu'il *égrène*, rimes embrassées, à l'image de celles du texte, sont amplifiées par le « doux frou-frou » de ces femmes. Évoquées par le bruissement de leurs robes, elles soulignent ce désir d'entrer dans cette auberge, et de profiter également de leur compagnie. La femme se veut une nouvelle fois symbole d'un autre type de liberté ; à l'image de « Sensation », elle évoque une liberté insouciante et complémentaire de la liberté réelle de notre poète. Ainsi, si ce « vin de vigueur » se veut, comme le suppose Marc Ascione, Jean-Pierre Chambon et une nouvelle fois Steve Murphy, le fluide séminal[5], il est avant tout symbole d'un renouveau des forces, chez un poète dépité de son manque de fortune, ne pouvant qu'écouter là où il aimerait être.

---

[1] « Le sens particulier d'*idéal* opposé à *réel*, délicat à définir, est "symbolique, fictif, qui figure comme un accessoire de théâtre". Cette acception (aujourd'hui oubliée) n'est pas propre à Rimbaud, mais ressort par exemple de ces occurrences dans *La Curée* de Zola [..]. Rimbaud est donc déguisé en costume de bohémien idéal. » (Marc Ascione, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1033).

[2] J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 307.

[3] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 127.

[4] TLFI. L'expression est également usitée à partir du XXe siècle pour signifier *perdre au jeu*, il nous est impossible d'affirmer qu'elle possédait déjà ce sens à l'époque de Rimbaud.

[5] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 133.

Dès lors, la dernière strophe est une *remontée en puissance*[1], certes, mais également un retour de confiance dans cette vie d'errance. Car après tout, ces femmes et ces désirs ne sont qu'« ombres fantastiques », irréalités, s'opposant à la vastitude suggérée par les « élastiques ». En *tirant les élastiques*, c'est-à-dire une matière souple capable de s'étendre, Rimbaud illustre une errance en devenir dont la limitation n'a pas encore été atteinte, malgré les *blessures* aux souliers, et rappelle les « vastes fins » des « Sœurs de charité ». Le *cœur* du poème est ce *pied*, symbole de marche et de liberté absolue, il est ce qui permet à l'errance d'exister. Par ce « pied près de mon cœur », le poète malgré cette tentation matérielle et féminine, proche d'une félonie, d'une infidélité à l'égard de sa Muse, se rétracte et revient à l'essentiel de sa vocation le pied (réel et poétique) près de son cœur (sensible et poétique).

Chapitre V : Mécanique de « Voyelles »

1. Graphisme et couleurs

Dans son édition des œuvres complètes de Rimbaud, Louis Forestier indiquait en marge du poème « Voyelles » :

> *« Ce poème a suscité une foule d'interprétation. Beaucoup ingénieuses, aucune n'est convaincante. Depuis quelque temps, Rimbaud a découvert tout le parti qu'on peut tirer du mot : signe ou objet qui ne traduit pas seulement (ou pas du tout) des réalités extérieures, mais permet de donner l'essor à des images intuitives et personnelles qui dont, déjà, des "illuminations". Le problème de "Voyelles" n'est pas de savoir pourquoi E est noir, il est d'admettre que A est un objet dont on peut jouer, auquel on peut donner diverses valeurs arbitraires dans une sorte d'algèbre du langage. C'est une nouvelle langue que le voyant tente de créer, mais dont la constitution est encore "latente" ».*[2]

Cette volonté de Louis Forestier de considérer le poème non comme une énigme à déchiffrer, mais comme un système à accepter, a fortement guidé notre approche de ce dernier. Il fait également écho à l'affirmation verlainienne, à son sujet : « L'intense beauté de ce chef-d'œuvre le dispense à nos yeux d'une exactitude théorique dont je

[1] Sexuelle selon Steve Murphy, notamment dans cet onanisme suggéré. *ibid.,* pp. 134.-135.
[2] *Œuvres complètes,* Robert Laffont, Paris, 1992, p.292.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

pense que l'extrêmement spirituel Rimbaud se fichait sans doute pas mal. ».[1] Impliquant de ne pas complexifier l'écrit et la pensée d'un adolescent de 17 ans.[2]

Steve Murphy et Yves Reboul, au travers de leurs différentes études historiques consacrées au poète, ont démontré l'ancrage social dans lequel doit être lu Rimbaud. Impliquant une imprégnation d'un fait d'actualité, religieux ou littéraire et d'une redistribution de ce dernier au lecteur, après détournement (parodique ou non). Il s'agit pour Rimbaud d'un mécanisme du glissement, d'un mouvement par lequel le poète se fait prisme : il capture la lumière et la redistribue. C'est cette spécificité des *Premières poésies*, qui limite selon certains le jeune poète à un simple *pasticheur*.

Dans cet univers, *Voyelles* fait figure d'exception par son hermétisme et son absence de référent historique. Nous pensons néanmoins qu'il est possible d'y lire, une nouvelle fois, cette optique d'un glissement, voire la théorisation de ce système : une complexification recherchée par Rimbaud[3]. Pour cela, il faut mettre en exergue, en premier lieu, une structure première du poème qui soit moins obscure. La difficulté majeure du poème repose sur cette incompatibilité ressentie entre la voyelle énoncée et la description qui lui est apposée. Yves Reboul dans son analyse du poème propose de privilégier une lecture de la lettre graphique au détriment de la voyelle.[4] Ainsi suggère-t-il de lire la lettre comme une image, dont le point de départ serait sa forme majuscule.[5] Hypothèse qu'il se voit dans l'obligation devant la fragilité de ce raisonnement dans le cadre du E. Nous verrons cependant, ultérieurement, que cette conjecture d'une concordance entre lettre graphique et image pouvait être poursuivie même pour la lettre E.

À ces lettres sont adjointes cinq couleurs : noir, blanc, rouge, vert et bleu. Bleu qui deviendra finalement, dans l'ultime vers, un « rayon violet ». La lettre concernée par cet échange est le O, nommé Oméga, en référence directe au Dieu de la Bible à la fois Alpha et Oméga, début et fin, transcendant toute temporalité.[6] Il y a évidemment dans cette référence biblique, religieuse, une volonté de sacraliser cet alphabet,

---

[1] Paul Verlaine, dans des *Hommes d'aujourd'hui* (n°318, janvier 1888), cité par Jean-Luc Steinmetz, « Voyelles », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1096.

[2] Ce à quoi René Etiemble s'est largement opposé dans son *Sonnet des voyelles*. (*Sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*, Gallimard, Paris, 1968, 244p.

[3] Poétique du glissement étudié par André Guyaux dans le cadre des Illuminations, mais qui nous semble déjà présent dans les autres recueils rimbaldiens. (sur le sujet : André Guyaux, « Poétique du glissement », dans André Guyaux (dir.), *Lectures de Rimbaud*, *op.cit.*, pp. 185-213).

[4] Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, *op. cit.*, p. 233.

[5] *ibid.,* p. 234.

[6] Jean-Luc Steinmetz parle d'un écrit qui « contient en lui l'univers », dont le but est « d'embrasser la totalité, l'universel ». (J.-L. Steinmetz, « Voyelles », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1096).

uniquement constitué de voyelles.[1] À cette évocation chrétienne s'ajoute une référence à l'alchimie, pratique plus proche de la philosophie que de la science et éminemment hermétique. Par l'évocation de ces deux sources, le texte se présente comme difficile d'accès au lecteur lambda.

Cette double tutelle du texte est particulièrement visible dans les couleurs choisies pour accompagner ces voyelles. Ainsi, le noir, le blanc et le rouge (couleur de la Pierre philosophale) sont « les couleurs principales de l'Œuvre », celles qui marquent le processus alchimique, auxquelles s'adjoignent « les couleurs secondaires » : gris, vert, jaune[2]...[3] Parallèlement à la symbolique alchimique se superposent les couleurs liturgiques chrétiennes, qui se doivent d'être évoquées dans une logique d'Alpha et d'Omega :

> *« L'emploi de diverses couleurs des vêtements liturgiques, on observera l'usage reçu, c'est-à-dire :*
>
> *On emploie le blanc aux offices et aux messes du Temps pascal et du Temps de Noël ; en outre, aux célébrations du Seigneur qui ne sont pas celles de sa Passion ; à celles de la bienheureuse Vierge Marie, des Anges, des saints qui ne sont pas martyrs, aux solennités de Tous les saints (1er novembre), et de saint Jean Baptiste (24 juin), aux fêtes de saint Jean l'Évangéliste (27 décembre), de la Chaire de saint Pierre (22 février) et de la Conversion de saint Paul (25 janvier).*
>
> *On emploie le rouge le dimanche de la Passion et le Vendredi saint, le dimanche de la Pentecôte, aux célébrations de la Passion du Seigneur, aux fêtes de la naissance au ciel des Apôtres et des Évangélistes, et aux célébrations de martyrs.*
>
> *On emploie le vert aux offices et aux messes du Temps ordinaire ("per annum").*
>
> *On emploie le violet aux temps de l'Avent et du Carême. On peut aussi le prendre pour les offices et les messes des défunts.*
>
> *On peut employer le noir aux messes des défunts, là où c'est la coutume. »*[4]

L'ordre du *Missel Romain* est relativement respecté par Rimbaud, à l'exception du noir qui débute et non clôture le poème, le reste du texte se structure autour des mêmes couleurs : blanc, rouge, vert, violet ; donnant l'impression d'un cérémonial organisé et ritualisé amenant, une nouvelle fois, à une sacralisation de l'écrit.

---

[1] Il est à noter que l'hébreu et l'araméen, langues de l'Ancien et du Nouveau Testament, sont toutes deux des langues sémites et donc consonantiques où la voyelle n'est pas nécessaire à la compréhension du texte. À l'opposé des langues dans lesquelles ils furent traduits (grec et latin), langues vocaliques où la voyelle est essentielle à la compréhension à toute compréhension écrite.

[2] Il faut souligner cette absence du jaune, de l'or ou du Soleil dans le texte, qui ne peut que surprendre dans cette volonté alchimique. L'alchimie se fait présente dans son processus, mais en aucun cas dans sa finalité : celle de parvenir à fabriquer de l'or.

[3] Serge Hutin, *L'Alchimie*, Presses universitaires de France, Paris, 2008, p. 89.

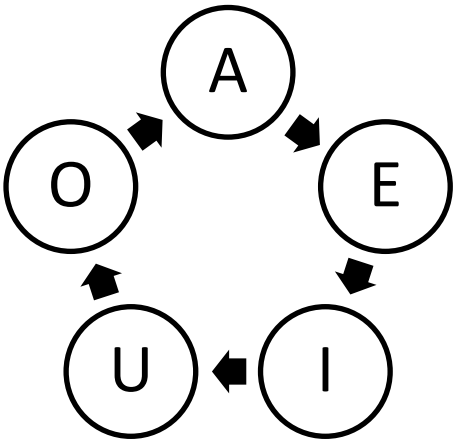
[4] *Le missel romain* [IV : 346].

Source en ligne : http://w2.vatican.va/content/vatican/fr.html

2. De la roue au rouage : une construction circulaire

Jusqu'à présent, nous avons évoqué les voyelles comme une procession, un ensemble linéaire. Elles se suivent les unes les autres, marquant chaque ph[r] ase de leur présence. Pourtant Rimbaud évoque une naissance « latente », c'est-à-dire cachée, mais susceptible de se manifester ; poussant, une nouvelle fois, le lecteur à lire le texte dans une logique hermétique. Ce serait faire l'impasse sur une caractéristique primordiale de la poésie rimbaldienne, celle des jeux de mots et des jeux de sonorité. Dès lors, *latente*, unique indice que nous donne Rimbaud sur ces voyelles, demande à être examinée avec plus de soin.

En effet, le terme est homophone de *l'attente*, qui étymologiquement signifie simultanément *être attentif à*, et *tendre vers*.[1] La question étant de savoir vers quoi tendent ces voyelles. Dans une lecture fermée du texte, comme celle que semble imposer Rimbaud au lecteur, mais également dans une logique alchimique, d'une mise en rapport des éléments les liants les uns aux autres dans la transmutation, le texte brise sa linéarité pour former une figure concentrique aux enjeux modifiés.



Poursuivant cette logique d'une lettre qui tendrait vers la suivante, nous est venue l'idée de faire glisser chaque voyelle d'un temps. Impliquant notamment pour le A, lié à la première couleur de l'Œuvre (le noir), d'être lié à la première couleur de la liturgie chrétienne (le blanc). Mais également un E, qui devient le rouge alchimique, symbole de la Pierre philosophale et prédominance logique de la voyelle la plus utilisée dans la langue française, sur ses sœurs. Dès lors apparaît, après glissement, un nouveau poème où lettre et description adjacente admettent un nouvel équilibre.

[1] TLFI.

Poème original	***Poème après glissement***
Voyelles A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, Je dirai quelque jour vos naissances latentes : A, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes, Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ; I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles Dans la colère ou les ivresses pénitentes ; U, cycles, vibrements divins des mers virides, Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ; O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges :	*Voyelles* **O** noir, **A** blanc, **E** rouge, **I** vert, **U** bleu : voyelles, Je dirai quelque jour vos naissances latentes : **O**, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, Golfes d'ombre ; **A**, candeurs des vapeurs et des tentes, Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ; **E**, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles Dans la colère ou les ivresses pénitentes ; **I**, cycles, vibrements divins des mers virides, Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ; **U**, suprême Clairon plein des strideurs étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges :

— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !	— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Plus que de mécanique, il serait même question de mécanisme. À la manière des rouages d'une montre, la très légère impulsion donnée à la roue des voyelles permet de mettre en évidence et de faire fonctionner le processus des correspondances – qui donne son surnom au sonnet – et qui est très proche d'un mouvement d'horlogerie tant le mouvement est réglé à la lettre près. Ainsi pouvons-nous reprendre ce que Yves Reboul avait suggéré dans son analyse du poème celle d'une recherche de concordance entre graphie de la majuscule et description imagée de la voyelle.

3. La voyelle et sa nouvelle image

À la suite de ce glissement se voit adjoindre à chaque voyelle une nouvelle image, moins obscure que ce qui était précédemment suggérée par le texte. Elle se fait description imagée de la majuscule. Ainsi, la voyelle O amène à l'imaginaire du « corset », du « golfe d'ombre » – la bouche ou l'anus –, c'est-à-dire d'une forme circulaire, vide en son sein. Ce néant central est cependant source d'un certain malaise, puisque la lettre représente l'unique illustration inquiétante – « autour de puanteurs cruelles » – de ce vide. Elle est ce qui révèle sa présence. Choisissant d'insister sur cet aspect Rimbaud opte pour le noir, couleur traditionnelle du deuil dans l'église chrétienne. Quant à ces « mouches », elles suscitent l'idée d'un cadavre en décomposition qu'elles entoureraient, répondant à la phase de *putréfaction* en alchimie[1], symbolisée par le noir.

Le A tend vers le ciel en même temps qu'elle s'inscrit dans le sol, dans une solidité triangulaire qui rappelle tout naturellement les « glaciers » – sommet de montagnes –, les « tentes » ou les « ombelles ». Rimbaud choisit le blanc pour

[1] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 89.

illustrer cette lettre, symbole de pureté,[1] mais également de fête dans l'Église chrétienne ; elle est surtout la tenue des papes que nous croyons déceler dans cette appellation de « rois blancs ». La lettre est également associée à la *résurrection* alchimique[2], elle est la Pierre blanche, celle capable de changer les métaux en argent, lisible dans ces « candeurs » évoquées en début de seconde strophe.

Le E peut amener à plus de difficultés dans l'interprétation, il faut simplement se rappeler que le E dont il est question est un E plus charnu, celui de l'écriture cursive *ℰ*, la lettre est beaucoup plus ronde et amène dans ces deux demi-cercles l'illusion de lèvres vues de profil. Ainsi, ce qui guide Rimbaud, ici, est un jeu homophonique où les « E rouges » sont en réalité les « œufs rouges ». Œufs de Pâques, symboles de la Passion du Christ, dont la couleur rappelle le sang versé. Parallèlement dans son aspect alchimique la lettre se veut l'instant d'apparition de la Pierre philosophale après *rubification*. Elle est également, à cet instant, un *Œuf* philosophique rouge[3], qui en dehors de sa capacité à transmuter les métaux en or, était capable de soigner toute maladie : physique – « sang craché » –, mentale – « colère » ou morale – « ivresses ».[4]

Dans le cas du I, Rimbaud s'amuse – de la même façon que pour le E – à un jeu d'homophonie entre *I vert* et *hiver*. Saison qui l'amène à une vision de la nature – « mers virides » – endormie, paisible – « paix » –, presque morte, dont seuls les « vibrements » lui permettent de déceler son état végétatif, sa respiration. Il y a en effet une sorte de suspension temporelle, non inquiétante, mais plutôt synonyme d'une sagesse cachée : l'hiver est métaphore pour le dernier âge de la vie. Cette maturité est d'autant plus présente que c'est à cet instant qu'est évoquée lisiblement l'alchimie, dans cette « paix des rides [...] aux grands fronts studieux ». Référence au Spiritus Mundi[5], qui se manifeste dans le procédé alchimique au travers de la couleur verte. Le vert, manifestation de la nature, de la sagesse est également, dans la religion

[1] Remarquons que sur le brouillon du poème, Rimbaud se laissant guider par les images de glaciers avait dans un premier temps choisi le terme de « frisson » avant de lui préférer celui de « candeur » porteur d'une valeur beaucoup plus mouvante.

[2] *ibid.*, p. 90.

[3] *ibid.*

[4] « [..] elle guérit le corps humain de toutes les faiblesses et lui rend la santé ». *ibid.*, p. 91.

[5] « Le Spiritus Mundi ou esprit du monde qui fit son apparition dans l'alchimie à la Renaissance, devint rapidement une valeur clé de l'alchimie moderne au même titre que la pierre philosophale. Elle suppose une finalité plus spirituelle à l'alchimie et quelque part pleine d'espoir et d'optimisme. » (Didier Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance : 1567-1625*, Librairie Droz, Genève, 2007, p. 65).

chrétienne symbole d'espérance et de renouvellement.[1] Ce dernier point nous explique pourquoi Rimbaud choisit d'accoler à l'hiver cette notion de « cycles »[2] : à ses yeux dans cette petite mort réside en réalité une nouvelle naissance.

Enfin, notre relecture du poème s'achève par ce U, dernière voyelle de l'alphabet. Le poème lui-même confirme cette fin, puisque, comme le note J.-B. Barrère, [3] le « suprême clairon » se veut une évocation de la trompette de l'Apocalypse.[4] Notons cependant que le tuyau coudé du clairon peut rappeler à bien des égards la lettre U. Ces U qui sont également des « silences traversés des mondes et des anges ». La métaphore s'explique par ce vide ouvert qu'illustre la voyelle, un vide qui, à la différence du O, n'est pas lieu de décomposition, puisqu'il peut être parcouru sans enfermement, à la manière d'une vallée. Cependant, il y a clairement un certain malaise devant cette ambiguïté que constitue le U : à la fois forme pleine et forme vide, imagé dans le poème par « ces strideurs[5] étranges » et « ces silences ». Le U est également la voyelle qui clôt ce défilé que cela soit dans le poème ou dans l'alphabet[6], elle est l'oméga et, en cela, Rimbaud lui octroie un caractère divin. Ainsi, toute la strophe se construit autour de cette référence au Jugement Dernier, et la lettre U, rappelant dans son regard, par la v**u**e, « La Conscience » d'Hugo. Elle observe le lecteur dans ce faisceau graphique – « rayon violet de ses Yeux[7] » – tout comme « l'œil dans la tombe regardait Cain ». La voyelle est marquée par une double couleur : bleue et violette. La première semble évoquer sa couleur alchimique, puisque le bleu est une étape intermédiaire de l'Œuvre noire, la précédant.[8] La seconde, sa couleur liturgique, chrétienne, se veut marqueur d'une période d'attente – l'Avent, le Carême –, d'un recentrement religieux pour le croyant avant le véritable

[1] Dans la liturgie, elle marque le « temps ordinaire », rappelant une nouvelle fois cette absence d'activité propre à l'hiver.

[2] Une autre explication, plus difficilement démontrable, voudrait que suite à l'année des dictionnaires Rimbaud ait pris connaissance du terme cycle tel qu'utilisé en médecine ancienne et dont le Littré donne la définition suivante : « Certain nombre de jours pendant lesquels on disposait l'alimentation et les exercices suivant un certain ordre d'abord ascendant, puis descendant. ». Cette image du cycle, loin de nos identifications modernes, est très proche de la manière dont on trace le *J* en écriture cursive.

[3] Jean Bertrand Barrère cité par Alain Bardel.

Source en ligne : http://abardel.free.fr/petite_anthologie/voyelles_panorama.htm

[4] Jean-Luc Steinmetz évoque également cette fin « aux allures d'Apocalypses » du poème. (« Voyelles », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1096).

[5] Il est à noter que U, évoque également le sifflement dans le rapprochement des lèvres que la voyelle suppose. C'est ce qui a peut-être amené Rimbaud à la comparer à ces « strideurs » : son aigu, perçant.

[6] Si l'on admet son équivalent grec, elle est en majuscule représentée par le Y, permettant à Rimbaud d'évoquer deux voyelles dans une seule graphie, ce qui expliquerait également la double couleur adjointe à la voyelle.

[7] Dans le cas d'une référence à Y (voir ci-dessus), la majuscule à « yeux » prend un double sens.

[8] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 89.

événement religieux – la Résurrection, Noël –, d'un *silence*, d'une suspension temporelle. Car dans une logique circulaire du poème la dernière strophe est une pause avant la reprise de la première, mais non une fin définitive, tout comme l'Apocalypse, est une fin avant une Renaissance.

Par cette analyse, nous avons tenté de démontrer que Rimbaud n'avait pas été totalement tributaire de son imagination et du hasard dans la description qu'il proposait à chacune de ses voyelles. Il présente un système dans lequel le lecteur n'est pas simple spectateur, mais acteur du texte. Tout comme l'acrostiche de « Rages de César », il s'amuse à dissimuler des indices de lecture au cœur même de son poème, indiquant qu'au côté de leur complexité apparente cohabite une certaine facilité, pour qui veut voir, mais également pour qui accepte de dépasser le statut passif du lecteur ordinaire.

Une observation critique et parenthèse sur l'*Album zutique*

Les *Premières poésies* offre la lecture d'un engagement rimbaldien : politique (La Commune), social (La femme), religieux (L'Église) et poétique (Le Parnasse), qui, en même temps qu'il se dissimule, multiplie les indices lui permettant d'être découvert. Cette poésie se veut vectrice, au-delà d'un regard ou d'une simple observation, d'une réflexion critique du poète à l'égard de son monde. Il s'agit pour Rimbaud de brasser un maximum de sujets, de se faire l'écho de son temps et de sa société.

Au-delà de cette prise de position poétique, s'ajoute une poésie aux thématiques en réalité étroitement enchevêtrées. On peut citer comme exemple « Les pauvres à l'Église », qui se veut à la fois réflexion religieuse et sociale, ou « Le Mal » politique et religieux, ou encore « Le Forgeron » politique et poétique (dans ses échos à Hugo). C'est une telle multiplicité thématique, qui oblige le critique à privilégier des angles de lectures, mais qui, également, démontre que loin des poésies adolescentes auxquelles elles ont été, un temps, limité[1], ces *Premières poésies* possèdent une richesse critique conséquente et un intérêt considérable pour l'analyse du reste du

[1] Répondant à la volonté rimbaldienne de brûler ces vers.

corpus rimbaldien. Cette capacité rimbaldienne de multiplier les pistes d'analyses dans un seul et même poème, dès ces *Premières poésies*, démontre les indices de ce génie littéraire dont on aime le parer. Il implique cette capacité évoquée dans « Les Poètes de sept ans » et qui marquera l'ensemble de sa poésie : celle de dissimuler et révéler sa pensée, offrant un espace considérable au lecteur et au critique, actif et non plus passif. Il s'agit, pour le poète, de pousser, également, le lecteur à l'engagement.

À la suite de ces *Premières poésies* se lit dans la *nouvelle* critique rimbaldienne[1] *l'Album zutique*.[2] Ce dernier est en réalité ce que l'on pourrait nommer un recueil hybride puisqu'il n'est pas entièrement constitué de poèmes rimbaldiens.[3] Il reste néanmoins un recueil auquel Rimbaud a volontairement participé, se pliant à la règle imposée de textes se revendiquant comme des détournements critiques et satiriques (parodie et pastiche) des figures clefs de leur époque, de leur entourage et tout particulièrement de François Coppée.

Si nous avons fait le choix de ne pas étudier en détail *l'Album zutique*, c'est qu'à la différence des autres recueils rimbaldiens la mécanique thématique n'a aucune nécessité d'être révélée. C'est au contraire cette dernière qui guide l'écriture, le poète devant se plier à cette contrainte d'une écriture guidée par cette logique d'indécence : il faut choquer, indigner, offenser, déranger ; tout ce qui serait susceptible d'aller à l'encontre de toute bienséance est accepté et particulièrement le scatologique et l'obscène.

Ainsi, l'analyse de l'*Album zutique* obéit à une autre recherche, celle de démontrer que, malgré cette mécanique du mauvais, Rimbaud parvient à proposer peut-être un certain sérieux, un message qui ne soit pas obligatoirement immoral. Car jusqu'à présent c'est au contraire l'*Album zutique* qui a contaminé la lecture donnée à l'œuvre rimbaldienne, marquant l'avènement d'une mise en exergue de la parodie et de l'ironie, plus ou moins légitime.

---

[1] Comme l'indique Mickaël Pakenham, « ce recueil fut longtemps ignoré » puisque son « existence ne fut révélée qu'en 1936 ». (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1104). À cela s'ajoute un rejet de ce recueil dans les *Œuvres diverses*, comme le fit Antoine Adam dans l'édition de la Pléiade (1972). Par cette *nouvelle* critique rimbaldienne, nous entendons le renouvellement des éditions critiques (Brunel, Murphy, Steinmetz, Guyaux) qui réinsérèrent le recueil, diachroniquement, dans l'œuvre rimbaldienne.

[2] Fin 1871 et peut-être début 1872. (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op. cit.,* p. 78).

[3] Même si ce dernier fait partie des principaux collaborateurs de l'ouvrage. Murphy et Kliebenstein notent que Rimbaud est « quantitativement » le premier collaborateur (*ibid.).* En revanche Mickaël Pakenham dans l'*Œuvre-vie*, indique que Rimbaud fut devancé par Valade « de peu ». (op. cit., p. 1105). Dans un cas comme dans l'autre, Rimbaud reste un des plus importants collaborateurs, et le Cercle zutique « n'existait pas avant l'arrivée de Rimbaud à Paris ». (*ibid.)*, indiquant le caractère essentiel de sa présence et de sa pensée à ce *Club*.

Il est également possible de considérer que, parallèlement à cette contrainte du détournement, Rimbaud ait trouvé une échappatoire dans ces poèmes de 1872, dans les *Derniers vers*. Dans cette musicalité absolue d'une poésie face à laquelle le lecteur ne peut rester insensible[1]. Mais également à l'opposé des *Premières poésies* ou de *l'Album zutique*, d'un *désengagement* , ou plutôt d'une autre forme d'engagement du poète.

[1] Daniel Leuwers évoque une « musique qui l'emporte sur la signification première ». (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1138).

Deuxième partie : Distanciation du poète sur le poète dans les *Déserts de l'amour* et les *Derniers vers* [1]

« Un poète est un monde enfermé dans un homme »
Victor Hugo
La légende des siècles

La critique s'accorde traditionnellement pour dater le « recueil factice »[2] nommé *Derniers vers* de l'année 1872, contenant sans aucun doute les plus beaux poèmes versifiés de l'œuvre rimbaldienne.[3] Si l'on aime à évoquer, presque invoquer, une rupture de forme (cassure de l'alexandrin[4]) et de fond (tonalité mois engagé politiquement et socialement)[5] entre les *Derniers vers* et les *Premières Poésies*, il existe néanmoins un point commun essentiel, celle d'une poésie de la réflexion, de la pensée, qui certes ne tend plus vers un monde extérieur, mais intérieur, mais reste lisible dans le corpus. Cette approche en marge de toute lecture biographique est celle privilégiée par Bernard Meyer dans son ouvrage sur les *Derniers vers*[6], diamétralement opposée à la lecture des *Premières poésies*, ancrée dans une approche historique, politique et sociale.[7]

[1] Nous reprendrons l'appellation la plus fréquemment utilisée, celle de *Derniers vers*, également utilisée par Bernard Meyer dans *Sur les* Derniers vers : *douze lectures de Rimbaud*, L'Harmattan, Paris, 1996, 299p. Il nous faut néanmoins signaler que d'autres noms ont été proposés pour désigner ce corpus de textes de 1872 : celui de *Vers nouveaux*, *Vers nouveaux et chansons* ou plus simplement de *Poésies 1872*. (Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *op.cit.,* p. 82).

[2] *ibid.,*

[3] « Les poèmes de 1872 que l'on peut compter, à l'instar d'Yves Bonnefoy, parmi les plus beaux poèmes de la langue française [..] ». (Daniel Leuwers, *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1138).

[44] « Rimbaud aura beau dire dans *Une saison en enfer* qu'il eut alors recours à la "vieillerie poétique" (en faisant appel à la chanson ou à la comptine et en usant du décasyllabe ou du pentamètre), son entreprise est novatrice, qui consiste à casser souvent l'alexandrin pour lui substituer des rythmes impairs plus prompts à exprimer l'indicible que les cadences convenues. » (*ibid.).*

[5] Élément que nous reconsidérerons grandement dans notre analyse : il existe un engagement rimbaldien moins lisible, moins direct, plus abstrait.

[6] « [..] rien n'oblige le commentateur à recourir d'abord et de façon systématique à la biographie de l'auteur, comme le font souvent les commentateurs. Le poète est un créateur, il peut se détacher, il peut se détacher de son expérience individuelle, la prolonger, l'extrapoler, la transposer, la métamorphoser. » (Bernard Meyer, *op. cit.,* p. 7).

[7] Bernard Meyer va encore plus loin dans ce rejet d'une lecture biographique qui « soulève plus de problèmes qu'elle n'en résout et gêne la lecture plutôt qu'elle ne l'éclaire ». (*ibid.,* p. 7)

Bernard Meyer évoque également un second problème, intrinsèquement lié à cette impossibilité de lire les *Derniers vers* sous le prisme habituel de la biographie rimbaldienne. Celle d'une supposée illisibilité du texte, telle que l'ont suggérée Antoine Adam et Tvetan Todorov.[1] Cette *illisibilité*, frôle, notamment dans « Chanson de la plus haute tour » et « L'Éternité », un certain hermétisme, qui correspond plutôt à une préoccupation rimbaldienne à l'époque de ces poésies. Il y a dans ces écrits une volonté, de la part du poète, de dépeindre l'abstrait (temporalité, attente, absence, alchimie), la pensée, au détriment d'éléments concrets, d'une certaine matérialité de l'existence.

Le corpus des *Derniers vers*, recueil factice, implique de privilégier l'analyse textuelle au détriment d'un rapprochement thématique. Ainsi, à l'exception de notre partie traitant d'*Un ensemble de solitudes*[2], et mettant en exergue une certaine unité dans cet « état d'égarement avancé »[3] – qui sera repris ultérieurement par le narrateur de la *Saison* dans « Alchimie du verbe » – nous favoriserons une analyse des poèmes de façon autonome.

Chapitre I : *Les Déserts de l'amour* : introduction aux *Derniers vers*

Malgré un débat toujours en cours sur la datation de ce texte[4], nous avons fait le choix, dans une logique thématique cohérente, de traiter ce dernier en parallèle du corpus dit des *Derniers vers*. Solitude et rêve par ailleurs ponctuent le texte en prose des *Déserts de l'amour* et sont, en effet, loin de ce que Jean-Luc Steinmetz nomme

[1] « [..] certains poèmes ne veulent rien dire et [..] chercher à les comprendre et une vaine entreprise ». (*ibid.,* p. 6)

[2] Plus spécifiquement des sous-parties intitulées « Une Idylle retouchée » et « L'Autre » dans lesquelles nous tentons de mettre en évidence des instants de similitudes, dans l'hétérogénéité du corpus.

[3] *ibid.,* p. 7.

[4] Nous nous rattachons sur ce point à l'analyse de Jean-Luc Steinmetz dans *Les femmes de Rimbaud* : « À considérer cette dernière fiction [Les déserts de l'amour], force est de l'estimer plus élaborée qu'*Un cœur sous une soutane* ; mais je n'y perçois pas non plus de hargne, le sarcasme dominant les textes de l'été 1871. Mon hésitation persiste quand je considère l'élaboration savante de cette prose, à laquelle je donnerais plutôt, comme datation possible, mars-avril 1872, quand Rimbaud, congédié par Verlaine, et rentré de Paris, attend cependant d'y revenir ». (Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 14). Yves Reboul consacre un article à ce problème de datation dans *Parade sauvage* (n°8, 1991) : « Sur la chronologie des *Déserts de l'amour* », pp. 46-52.

« la hargne »[1] de 1871. Le texte est divisé en trois parties : un « Avertissement », signé du nom d'Arthur Rimbaud rapportant les récits à suivre à la troisième personne ; un texte commençant par « c'est certes la même campagne », écrit à la première personne et suivi pas un autre texte, également à la première personne et commençant par « cette fois, c'est la Femme que j'ai vue dans la ville ». Cette rupture narratologique entre le premier texte et les suivants marque selon Steve Murphy une « distanciation factice ou, pour mieux dire, fictive » entre l'auteur-narrateur et le narrateur-personnage.[2]

Cette prise de distance est d'autant plus renforcée par le caractère onirique des deux textes narratifs : la femme qui n'est qu'une illusion, rêve érotique dans le premier récit – « Je ne me rappelle même plus bien sa figure [...]. Puis, ô désespoir, la cloison devint vaguement l'ombre des arbres, et je me suis abîmé sous la tristesse amoureuse de la nuit » –, se transforme en objet du désir inatteignable – « Elle n'est pas revenue, et ne reviendra jamais » –, suggérant, une nouvelle fois, une impossibilité malgré cette volonté de la posséder, sorte de rêve éveillé opposé au rêve endormi précédant. Steve Murphy, reprenant l'analyse d'Olivier de Nonneville, surajoute à l'onirisme du texte la question du « temps perdu » et de « la mémoire ».[3] Deux éléments qui font échos, comme nous l'observerons, aux préoccupations thématiques des *Derniers vers*.

Or, cet onirisme était déjà évoqué par le narrateur dans cette référence au « sommeil continu des Mahométans légendaires, — braves pourtant et circoncis ». André Guyaux[4] y voit l'évocation des sept dormants d'Éphèse, mythe partagé par la chrétienté et le monde musulman. Nous ne pensons pas qu'une telle référence soit ici pertinente, dans la mesure où le mythe chrétien ne redevint vivace, et ce malgré les travaux d'Ernest Renan, qu'au début du XXe siècle et les recherches œcuméniques de Louis Massignon. Quant à son pendant musulman, il n'est pas certain, comme le souligne Steve Murphy, que Rimbaud ait lu et saisi ce passage du Coran.[5] Steve

[1] Jean-Luc Steinmetz, *Les femmes de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 14. Dominique Combe évoque un ton encore très proche de celui de Musset. (Rimbaud : *Poésies,* Gallimard, Paris, 2004, p.64).

[2] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 248.

[3] « Il faut poser, en même temps que la question du rêve, celle, indissociable, du temps perdu, de la mémoire. Car ce qui accable le rêveur, c'est l'évanescence du rêve et de la rencontre avec la femme. "Rimbaud s'affirme [..] incapable de réaliser l'amour ailleurs que dans le rêve", déclare Olivier de Nonneville. Il serait plus juste de dire que le jeune narrateur n'arrive pas à réaliser l'amour même dans le rêve ». (*ibid.,* p. 256).

[4] Suzanne Bernard et André Guyaux, Rimbaud : *Œuvres*, Garnier, Paris, 2000, p. 487.

[5] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 249.

Murphy propose, quant à lui, un rapprochement avec la circoncision judéo-chrétienne[1], source d'une ironie du texte, qui ne nous satisfait pas complètement. Néanmoins, il est clair que cette circoncision, « cette bizarre souffrance », soit pour Rimbaud synonyme de castration.

Il nous semble pouvoir y lire, plus simplement, une évocation des *Mille et une nuits*, textes qui évoquent la circoncision, mais également la castration par cette multitude d'eunuques qui le peuple. Les récits ont par ailleurs fortement contribué à cette image d'un Orient sensuel, lascif, sexuel, cruel et brutal. Dans sa construction narratologique, l'œuvre se fait le reflet d'un monde où le rêve et le sommeil prévalent sur l'existence réelle à moins que le sommeil ne soit cette existence réelle. C'est ce brouillard entre réalité et rêve qui semble avoir été utilisé par Rimbaud dans les *Déserts de l'amour*.

Ainsi, comme l'évoque Steve Murphy, il existe une distanciation entre le narrateur-auteur et son personnage, mais également chez le personnage lui-même entre son rêve et la réalité : ce qu'il souhaiterait être – « je la pris, et la laissai tomber hors du lit, presque nue ; et, dans ma faiblesse indicible, je tombai sur elle et me traînai avec elle parmi les tapis sans lumière » – et ce qu'il est – « Et mon épuisement me revenait pourtant toujours ». Dès lors, les « déserts » évoqués dans le titre ne sont pas seulement la marque de l'absence de la femme, mais également celle de l'amant, voire du poète, qui reste cet individu passif dans le rêve, alors qu'il existe une possibilité d'être actif dans ce dernier, à l'instar des *Mille et une nuits*.

Cette tension entre les opposés est ce qui semble structurer également les *Derniers vers*, cet équilibre de forces contraires, qui créent la beauté des textes en même temps qu'elle les complexifie, vectrice d'une unité, d'une harmonie dans la dissonance et l'imperceptible rupture constante du recueil factice.

[1] Notamment d'une ironie à l'égard de la circoncision du cœur telle que reprise par Pascal. (*ibid.*, p. 253).

Chapitre II : Un ensemble de solitudes[1]

1. Une Idylle retouchée

Jean-Nicolas Illouz[2] et Dominique Combe[3] ont tous deux démontré l'extrême importance de l'Idylle dans la poésie rimbaldienne. Les *Derniers vers*, tout particulièrement, offrent une parfaite illustration de ce « rapport particulier au monde et à soi », d'un « monde à l'écart de l'histoire ».[4] La cadre poétique, celui d'une Nature amie[5], permet au poète de se présenter comme seul, loin de l'humanité et des soucis qui lui sont liés.

Ainsi, dans « Larme », la Nature propose, dans son indistinction – « oiseaux », « bruyère », « noisetiers » – plus qu'un cadre intemporel, un cadre atemporel, impossible également à situer géographiquement.[6] Elle contamine le poète qui se place en altérité absolue à l'égard du monde : évoluant dans un univers qui existe en parallèle de celui du lecteur, dans un lieu et un temps indistinct.[7]

Chez Rimbaud, à la différence de l'idylle traditionnelle, où le personnage principal (ou poète) est accompagné, que cela soit d'un groupe de bergers comme lui ou de sa bien-aimée[8] ; dans les *Derniers vers*, Rimbaud reste immanquablement et irrémédiablement seul, et ce, même dans « Jeune ménage »[9] ou « Bonne pensée du matin », dans lequel le poète observe ces ouvriers de loin, dans un détachement spatial et même temporel différent.[10] L'humanité est délaissée au profit d'un rapport intime à la nature qui comble le poète : le rapport humain-humain est remplacé par

---

[1] Louis Forestier, dans sa préface aux œuvres complètes de Rimbaud, évoque une œuvre où s'alterne tantôt « l'épreuve de l'abandon et de la déréliction », « tantôt, à l'inverse, l'isolement est associé à la sensation d'expansion, aux phénomènes de rêveries ». (Louis Forestier, Rimbaud : *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1992, p. III).

[2] Jean-Nicolas Illouz, « Rimbaud : mémoire de l'idylle », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des « Poésies » et d'« Une saison en enfer » de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 57-72.

[3] Dominique Combe, *op.cit.*,, pp. 29-34.

[4] Jean-Nicolas Illouz, chap.cit., p. 58.

[5] Cadre conventionnel du *locus amoenus* (bosquet, rivière, source). (Dominique Combe, *op.cit.*, p. 30).

[6] Les tentatives critiques de lire dans « La rivière de Cassis » une rivière réelle n'apportent pas un éclairage supplémentaire sur le poème.

[7] Ce que Jean-Nicolas Illouz et Dominique Combe nomment « un monde irénique ». (Dominique Combe, *op. cit.*, p. 32. ; Jean-Nicolas Illouz, chap.cit., p. 58).

[8] Bergers amoureux des églogues de Théocrite et de Virgile, ou campagnards de Goethe. (Dominique Combe, *op.cit.*, p. 31).

[9] À la différence de Dominique Combe qui propose dans « Jeune Ménage » et son couple l'illustration d'une substitution des personnages traditionnels de l'idylle par celle du foyer familial et du couple. (*ibid.).* Nous percevons un poète qui est porteur de l'idylle et qui, lui, reste seul dans cette contemplation du couple.

[10] Nous reviendrons dans notre analyse du poème sur cette affirmation.

un rapport Nature-humain. Dès lors, si la rivière de Cassis « coule ignorée », c'est-à-dire non connue des humains. Elle permet au poète de se revendiquer, en apparence, comme l'unique et seul compagnon et confident de la Nature.[1] C'est une faveur qu'il fait au lecteur en lui révélant ce secret. On retrouve une logique similaire dans « Comédie de la Soif », où le poète rejette une ivresse possible entre *amis* pour préférer la solitude d'une mort en pleine nature, d'une relation physique avec cette dernière dans la décomposition de son corps :

> J'aime autant, mieux, même,
> Pourrir dans l'étang,
> Sous l'affreuse crème,
> Près des bois flottants.

Il n'est plus question de la mort de l'autre – « Ophélie », « Le Dormeur du val » –, mais d'une évocation de la mort du poète. L'idylle rimbaldienne, dans laquelle la nature est la nouvelle compagne, n'est donc pas entièrement heureuse, ou plutôt il s'agit d'un bonheur paradoxal[2], où dans cette mort réside une certaine libération, à l'instar des « vastes fins » des « Sœurs de charité ». La Nature, divinisée dans « Credo in Unam », devient cette fois le véritable compagnon poétique, la compagne amoureuse : elle s'humanise, capable d'agir et de tuer le poète dans « Patience » : « Si un rayon me blesse, / Je succomberais sur la mousse ». Le véritable isolement est à l'égard de l'humanité, il vit en retrait de cette dernière même s'il s'offre à son regard par ces poésies. Et même lorsque se dessine la possibilité d'un exil – *Pauvre songe* –, ce dernier est une nouvelle fois présenté sous le prisme d'un changement du cadre naturel, presque un changement de compagne symbolisé par ces majuscules typographiques : « Choisirais-je le Nord / Ou le Pays des Vignes ?... ».

Rimbaud confirme en même temps qu'il s'éloigne de l'Idylle traditionnelle : la nature qui se voulait simple cadre devient compagne de notre prophète, au détriment d'une femme humaine absente de son expérience. Pour le lecteur, ce choix implique un

[1] Nous verrons ultérieurement que nous sommes loin, en réalité, d'une rivière naturelle.

[2] Louis Forestier souligne cette ambiguïté rimbaldienne de la mort, qu'il évoque pour les personnages poétiques, mais que nous élargissons à la mort personnelle du poète : « Ces cadavres sont abandonnés à une solitude effrayante, et consolante en même temps, car l'absence de tout être vivant autour d'eux fait qu'ils ne peuvent être reconnus comme morts. Au contraire, dans la mentalité et les traditions du XIXe siècle, c'était une nécessité que la présence des autres auprès du mourant et du mort. » (« La mort dans les "poésies" de Rimbaud », art. cit., p. 208.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

poète concrètement seul, qui ne peut que se recentrer sur lui-même, dans une logique plus spirituelle que les *simples batifolages* de l'Idylle.

2. L'Autre

2.1. Les preuves de son absence

Si la Nature est compagne du poète, elle n'implique pas, par sa présence, une absence de solitude pour ce dernier. Victime d'un sentiment d'isolement qui peut se faire pesant, en témoigne le « moins seul » et « moins nul » de « Bannières de mai », il n'est pas erroné de penser qu'il témoigne, ici, d'un certain manque. Il serait même question, dans ce « nul », d'un vide qui demande à être comblé par cette mort. Mais ce dernier est double et complexe. Marqué à la fois par l'absence d'un être qui l'accompagnerait, mais également d'un élément intérieur qui le satisferait et qui l'élèverait. Ainsi, sa mort serait réelle, l'opposant à celle, approximative – « à peu près » –, de ces « bergers » auxquels il ne s'identifie pas – « c'est drôle » confirmant une rupture avec l'idylle traditionnelle.

L'appel de « Chanson de la plus haute Tour » évoque également cette attente du poète – « Ah ! que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent » –, car dans ces cœurs se trouve également le sien. Cette pluralité de l'article[1] nous amène à penser que le poète désire se réassocier à cette humanité délaissée, de revenir à son statut d'être parmi d'autres. Ainsi, « les » a ici valeur d'extensivité maximale, le poète parle de tous les cœurs, le sien compris. Quant au choix du terme s'éprendre, il ouvre deux voies d'analyse vraisemblables. La première, celle du feu : *s'éprendre,* dans une acception moins usitée, signifie *s'allumer*, *porter l'étincel*le. La seconde hypothèse, implique un retour à la valeur étymologique de *s'éprendre*, dérivé du terme *prendre*. Ainsi viendrait le temps d'un lien concret entre les cœurs, d'un saisissement qui les amènerait à s'unir et mettre fin à leur solitude. Le poète étend ainsi son vide à l'ensemble de l'humanité, s'en faisant porte-parole dans l'écho de son propre cœur.[2]

Cette vision se retrouve également, quoique traitée de manière différente dans « L'Éternité ». Dans ce poème, le poète a fait partie de l'humanité, il implique une expérience passée, puisqu'il s'en est *dégagé*, il s'en est séparé pour se recentrer sur

[1] Une singularisation des deux vers aurait pu être possible sans renoncement à la rime ou au pentasyllabe : « Ah ! que vienne le temps / Où mon cœur s'éprend ». Rimbaud semble, une nouvelle fois, nous suggérer un travail du lecteur dans ce poème, comme nous le constaterons ultérieurement.

[2] Nous verrons ultérieurement que cet écho et proche de celui de Satan, porte-parole des damnés.

lui-même, son propre *vol*. Le choix de ce verbe « voler » suggère, dans un premier temps, une positivité de l'acte : il induit le retour à une liberté pure, au travers de la métaphore de l'oiseau – compréhensible de tous –, mais, finalement, se révèle négatif. Le poète détrompe nos attentes[1], car cette solitude libératoire ne mène à rien, ni « espérance », ni « orietur », et traduit l'impasse dans laquelle il se trouve suite à ce choix. Quant au titre du poème – « L'Éternité » –, il souligne la pesanteur de cette souffrance, plaçant toute la scène dans une temporalité sans début ni fin, proche de la tradition du supplice post-mortem. Ceci laisse supposer que dans sa rupture consommée avec l'humanité, le poète accepte une certaine mort sociale[2]. Certes, cette solitude était choisie, mais loin de s'y complaire, il semble confesser son incapacité à surmonter cette difficulté.

« Âge d'or » s'inscrit dans la continuité de ces temporalités explorées par Rimbaud dans les *Derniers Vers*[3]. La scène se place encore une fois dans un temps utopique, celui d'un temps heureux où le poète est, en apparence, entouré au travers de ces « voix ». Certes, il y a une présence – « des voix » puis « une Voix » – dans ce poème qui, par ailleurs, au début nous apparaît comme un simple dédoublement quasi schizophrénique de la voix du poète : « Il s'agit de moi ». La déclaration, ambiguë, ne permet pas de savoir si le poète affirme que ces voix sont les siennes, ou s'il leur répond en leur indiquant sa présence. La seconde hypothèse implique, notamment par l'utilisation du déictique « moi », que le poète connaît suffisamment ces « voix » pour qu'il n'ait pas à décliner, en détail, son identité. Il est certain, en tous les cas, que le poète n'est pas maître de toutes ces capacités mentales, puisqu'il évoque « ivresse et folie », comme danger de la réflexion – « ces mille questions » –, impliquant un refus de cette dernière. Il y a dans « Âge d'or » une véritable hésitation du lecteur, sur la réalité de l'autre. On en vient ainsi à relire ce « Il s'agit de moi » avec encore plus de distance et de précaution, presque de fourberie. Il ne s'agirait plus d'une affirmation du poète, mais de ces « voix » qui, en se présentant par ce « moi », tentent de justifier et d'unifier leur existence[4].

---

[1] Le « selon » indiquait pourtant que le poète se laissait porter au gré des vents et des courants d'air. Liberté absolue, mais presque dangereuse puisqu'il est dépendant d'une volonté autre que la sienne.

[2] Une séparation de son être (âme) du corps social que constitue la société.

[3] Nous reviendrons également ultérieurement sur ce travail de la temporalité accompli par Rimbaud dans les *Derniers Vers*.

[4] Rappelons simplement à la maxime cartésienne : « Je pense donc je suis. ». Impliquant que seule mon existence propre apparaît dénuée de tout doute.

Ainsi, c'est finalement le chant qui amènera le poète, et le lecteur, à ne plus se demander si cette voix est réellement autre, différenciée de la sienne. Même s'il est seul à l'entendre[1] – ce que laisse penser ce « pas du tout publiques » en fin de poème –[2], il est submergé par le plaisir de ne pas être seul tout court. Les « sœurs » du poème apparaissent, comme chez Baudelaire, des êtres de partage et de réconfort, en nommant ces voix « sœurs », il leur octroie un statut salvateur malgré leur présence uniquement sonore et non physique (palpable).

2.2. Sa fantomatique présence

« Jeune Ménage », se veut un poème entièrement constitué de l'illusion d'une présence. Par le titre même, Rimbaud s'amuse à déjouer l'horizon d'attente : là où le lecteur s'attendrait à lire l'illustration d'un jeune couple, Rimbaud choisit de combler le poème de leur absence. Le jeune ménage c'est avant tout la chambre de ce jeune ménage : témoin silencieux de leur existence. Ainsi, c'est seulement au conditionnel et sous l'égide de l'imagination, presque du rêve que sont décrits les locataires de ses lieux dans le bonheur de leur jeune félicité conjugale :

> La nuit, l'amie oh ! la lune de miel
> Cueillera leur sourire et remplira
> De mille bandeaux de cuivre le ciel.
> Puis ils auront affaire au malin rat.

Ce rat qui les guette, dans le plaisir de leurs amours, évoque néanmoins une future source d'inquiétude et de problème,[3] souligné par l'expression choisie pour l'introduire : « auront affaire ». Le coin de Paradis est ainsi déjà corrompu. De cet élément naît l'hypothèse de lecture que nous proposons : il semble que le poète laisse transparaître une certaine amertume, une aigreur jalouse qui l'amène à souligner que ce bonheur, lié à la présence de l'autre, ne peut qu'être éphémère.

Ainsi, le rat dont il est question peut être celui de l'expression populaire s'ennuyer, s'embêter comme un rat, qui présage une lassitude de l'autre future ; ou plus vraisemblablement celle d'avoir des rats (dans la tête), expression ancienne qui

[1] Nous devrions dire à les entendre, puisqu'à la fin du poème, les voix se multiplient.
[2] En dehors du jeu de mots présent entre « voix publiques » et « filles publiques », le terme laisse également lire l'expression « vox populi », démocratisant et généralisant l'activité.
[3] Bernard Meyer évoque un « rat » qui rongera l'amour du foyer. (*op.cit.*, p. 209).

signifie que la vie de ces futurs mariés sera gâchée par des caprices et des désirs égoïstes. En somme, cette nature morte du jeune ménage est pour Rimbaud l'occasion de présager également leur future scène de ménage : paroxysme de la solitude et de l'égoïsme dans le couple et qui permet, peut-être, au poète solitaire de ne pas trop les envier.

« Plates-bandes d'amarantes… » ou « Juillet » obéit à une logique similaire à celle évoquée dans « Jeune ménage ». Encore une fois, le poète tente de nous faire croire qu'il est accompagné en jouant sur des appellations ambiguës données à certaines parties de la ville – Juliette, Henriette[1] –, laissant le lecteur douter entre l'admiration de la ville ou de la passante, mais également plonger dans l'expectative d'une rencontre. Or, la rencontre a déjà eu lie, c'est celle du poète et de la ville :

— Boulevart sans mouvement ni commerce,
Muet, tout drame et toute comédie,
Réunion des scènes infinie,
Je te connais et t'admire en silence.

Il est amusant de constater que cette ville comble la solitude poétique, non pas par sa présence humaine, mais par sa présence seule[2]. C'est la ville, dans son acceptation la plus urbaine, la plus architecturale, qui est sujet de l'admiration du poème : la ville figée « sans mouvement ni commerce ». Ce que certains auraient nommé une ville morte, Rimbaud choisit de la décrire comme étant au sommet de son existence, la justifiant comme pouvant vivre indépendamment de toute présence humaine. C'est là une manière pour le poète d'établir un parallèle entre cette ville et lui-même, deux paysages : l'un humain, l'autre urbain[3]. Mais également d'une solitude qu'il parvient progressivement à surmonter en lui reconnaissant des « scènes

[1] Dans le nom même de Brux**elles** existe ce « elles » auxquelles Rimbaud choisit de donner ici des noms.

[2] On pourrait penser que dans son incorporation de la ville à sa poésie, Rimbaud s'éloigne d'une inspiration pastorale. En fait, il n'en est rien. Bien au contraire, il s'amuse à *pastoraliser* la ville, à lui donner des airs de campagne et de lieu naturel, et non plus urbanisé par l'homme. Cette volonté est visible par le titre du poème, mais également dans cette focalisation du poète sur les éléments paysagers de la ville : enclos, cage, mont, verger, buis.. Le choix également de prénoms qui sont en réalité des diminutifs, donnant une impression d'intimité et donc d'une société villageoise et non plus citadine. Enfin, la présence du palais de Jupiter, en début de poème, amène à considérer, à rapprocher inconsciemment le poème d'un autre temps et d'un autre lieu : celui de l'Antiquité grecque, âge d'or de la pastorale.

[3] On retrouvera de telles logiques d'errance urbaine particulièrement dans les romans européens de l'entre-deux-guerre, ou le narrateur – un peu perdu dans sa propre existence– s'accouple à la ville architecturale et humaine. C'est le cas de *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin ou de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Par ailleurs, Rimbaud poursuivra cette identification poétique à la ville dans les *Illuminations*.

infinies » c'est-à-dire une pluralité d'explorations, de changements qui n'ont pas nécessairement besoin de l'autre, et plus particulière d'un autre humain, pour intervenir. Le poète se suffit à lui-même tout comme la ville se suffit à elle-même.

3. L'instant du choix dans « Mémoire »[1]

Dans son analyse du poème[2], Steve Murphy présente « Mémoire » comme l'équivalent rimbaldien du « Cygne » baudelairien, par l'importance que la critique lui accorde.[3] Il décrit « Mémoire »[4] comme un poème qui « provoque la fascination, tant on pressent la gravité de ses enjeux existentiels et la multiplicité des pistes interprétatives, ce qui fournit au commentateur l'occasion de donner la mesure de ses théories et de tester son brio sur la brillance de l'idiolecte rimbaldien »[5]. Dès lors, le poème et le poète s'affirmeraient dans un défi lancé au lecteur et à la critique, d'une écriture particulière aboutie, qu'il faut décortiquer sous l'œil de Rimbaud « parfaitement *conscient* de l'ouverture toute particulière de *Mémoire* »[6].

Le poème se veut une tension entre mouvement et immobilisme. Dans un premier temps, il suit l'évolution de la rivière au travers de laquelle il se structure[7], dans une évocation métaphorique de la vie.[8] À cet élément s'ajoute une alternance des saisons et des instants (nuit/jour) de la journée symbolisant, une nouvelle fois, la vie humaine, de l'*aube* à son *crépuscule*.[9] Au milieu de ce cadre apparaît, dans un second temps, le poète, bercé par sa rêverie et son imagination poétique, pour peupler ce lieu en réalité vide[10]. Placé dans un canot immobile – « mon canot, toujours fixe » –, il

---

[1] Nous privilégierons l'étude de la version intitulée « Mémoire » à celle nommée « Famille maudite ».

[2] Steve Murphy, « La poétique de la mélancolie dans *Mémoire* » dans *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 261-365. L'analyse exhaustive et méticuleuse du poème de Steve Murphy, l'une des plus récentes sur le sujet (en témoigne l'évocation du manuscrit « Famille maudite »), nous servira de support principal à cette étude des deux fleurs poétiques.

[3] *ibid.*, p. 261. Mais également d'un rapprochement de stratégie de composition que présentent ces deux textes et qu'il développe dans la deuxième partie de son analyse du poème (pp. 321-331).

[4] Ce poème ainsi que les suivants – *« Qu'est-ce que pour mon cœur.. »*, « Les Corbeaux », « Michel et Christine » – sont non datés. Les éditions critiques (Adam, Forestier, Steinmetz) les placent néanmoins dans le recueil factice des *Derniers vers*, nous nous conformons à cette tradition critique dans notre analyse.

[5] *ibid.,* p. 264.

[6] *ibid.,* p. 265.

[7] Suzanne Briet suggère une tragédie en cinq actes. (« La signification de *Mémoire*, poème crucial de Rimbaud », *Études rimbaldiennes*, n°3, 1972, p. 35. Citée par Steve Murphy, *ibid.,* p. 267).

[8] « L'essentiel est donc une métaphore adroitement filée, la vie étant une rivière ». *ibid.,* p. 268.

[9] *ibid.,* p. 269.

[10] Le « dragueur » rappelle les ouvriers de « Bonne pensée du matin ». Ils évoluent dans un univers éloigné de celui du poète – « Puis » –, leur présence apparaît comme onirique, incertaine ou en

s'abandonne à imaginer dans cette nature des personnages ou des témoignages de vie autres[1] (passés ou présentes dans d'autres lieux). Il est question ici d'un flou temporel[2], d'une perte de repères.[3] Notions qui témoignent de la mélancolie du texte. Ainsi, si le poème se structure autour de cette rivière et de ses saisons, il se structure également autour d'une possible logique autobiographique[4], ou plutôt d'un épanchement de la figure poétique à l'instant d'un possible choix : cueillir la fleur jaune ou la fleur bleue, allégories d'enjeux profonds pour le poète.

Le fleuve, à la différence de l'embarcation, est pour Rimbaud l'illustration d'une certaine féminité : Ophélie, dans sa mort, ne fait qu'un avec « l'onde calme et noire », le « Bateau ivre » regrette « la flache ». « Mémoire » ne fait pas exception à ce symbolisme féminin qu'il multiple : « corps de femmes », « pucelle », « fillette », « Madame », sans compter les innombrables pronoms personnels féminins sujet (elle/elles) qui ponctuent le texte. Or, comme nous le soulignions précédemment, le cadre spatio-temporel du canot (le *Hic et Nunc* du poète) n'inclut aucune présence réelle : ces dernières ne sont qu'images d'une réalité vue – « Jouet de cet œil d'eau morne »[5] – dans cette nature qui l'entoure. Au milieu de cette dernière s'affirment deux éléments, qui retiennent l'attention du poète, deux fleurs[6], présentées dans l'avant-dernière strophe du poème, instant où la réflexion imagée prend fin[7] : l'une jaune, l'autre bleue. Deux fleurs révélées en fin de poème, mais décrites dans ses

---

l'occurrence mécanisée et donc déshumanisée. Le dragueur évoquant à la fois l'engin et l'homme, il n'est pas certain qu'une lecture doive être privilégiée sur l'autre.

[1] Steve Murphy décrit « une rivière anthropomorphe ». (*ibid.*, p. 271, p. 291). Il reconnaît également dans le « Madame » une évocation de la rivière (p300), affirmation avec laquelle nous prendrons nos distances.

[2] Nous pensons que le poète choisit ce lieu, consciemment dans cette optique d'atemporalité que constitue la nature et plus particulièrement la rivière, illustration simultanée de renouvellement et d'immobilisme. Dans son analyse, Steve Murphy reconnaît dans ce poème une référence au « paradoxe héraclitien » : « "lorsqu'on se baigne dans une rivière, est-ce bien la *même* rivière que lorsqu'on s'y était baigné la veille, alors que l'eau est différente [..] ? *Mémoire* donne comme une version spatiale, syntagmatique, du paradoxe". » (*ibid.,* p. 275).

[3] Il est impossible de savoir si cette expérience est subie ou désirée par le poète, certes le canot est fixe, impliquant une immobilité imposée, mais *la chaîne a été tirée*, impliquant que le poète a désiré cette immobilité.

[4] Si « Mémoire » a failli appartenir à la *Saison*, le poème pourrait revêtir les caractéristiques d'autobiographie fictive de cette dernière. (voir Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 275).

[5] L'œil morne est à la fois celui de la rivière et le reflet du regard poétique.

[6] Rimbaud obéit à une logique métaphorique classique d'un rapprochement femme/fleur. À l'instar de cette rivière qui coule, évocation traditionnelle de la vie (*ibid.,* p. 268).

[7] « Le sujet lui-même n'est réellement évoqué qu'en fin de poème jusqu'à la fin de la troisième section, la conscience est conscience du monde, mais non pas (ou très peu) conscience de soi. » (*ibid.,* p. 274-275). Nous nous permettrons de nuancer cette affirmation dans la mesure où il nous semble que, plus qu'une absence de conscience, le poète vit une véritable plongée dans sa propre conscience, au travers de la réactualisation d'un choix.

sections centrales (quatre et cinq) : elles figurent l'instant d'un choix, d'une séparation des routes dans la métaphore de la vie qu'illustrent le poème et son fleuve.

La troisième section du poème débute par ce « Madame », appellation condescendante – rappelant les « Messieurs de Cassagnac » de « Morts de quatre-vingt-douze » –, à l'égard de ce que nous pensons être la première *fleur du choix* pour le poète : la fleur jaune. Néanmoins, elle n'est pas réellement le « souci d'eau »[1] de la strophe précédente, mais son *reflet déplacé*. Le souci d'eau ou bouton d'or des marais, et dont « l'or pale »[2] et le « louis » rappellent l'idée de richesse, se veulent également l'objet d'une vanité lisible dans cette « ombrelle » et ce « Madame »[3]. Elle est cependant elle-même sujette à glissement, à nouvelle évocation pour le poète, sautant d'une fleur à l'autre[4]. Par sa couleur et les « fillettes » de la strophe trois, il lui rappelle sa sœur, celle de « la prairie », qui tient elle-même compagnie à une autre fleur extrêmement féminine : le pissenlit ou dent-de-lion, très utilisée traditionnellement par les jeunes filles pour connaître le temps qui leur reste avant leur mariage.[5] Ce pissenlit est lui-même dédoublé temporellement[6] : jaune, il est « l'ombrelle »[7], « foulant l'ombelle » de ses frères qu'il méprise, se sentant supérieur à travers le contact de ces « doigts »[8] ; mais cette ombelle est également écho de son

---

[1] Nommé également populage. (*ibid.,* p. 297).

[2] En se situant sur l'eau meuble » ces fleurs marquent l'absence de démarcation entre le fleuve et la terre, elles appartiennent à deux mondes : temporel/atemporel, passé/présent..

[3] À ces derniers on peut ajouter l'idée du poison cachée dans ses racines, symbole, malgré ces fastes, d'une toxicité ou d'un mal caché[e], comme la foi de notre riche donatrice des « Pauvres à l'Église ». Casimir Magnat parle d'« hypocrite corolle » (*Traité du langage symbolique, emblématique et religieux des fleurs*, Touzet, 1855, p. 218). Dans *La France littéraire, artistique, scientifique*, elle est présentée comme l'« emblème de la raillerie, de la richesse et de l'ingratitude ». (n°9, Lyon, 1864-1865, p. 495).

[4] La fable de Jean-Baptiste Brossard *Le Bouton d'or et le pissenlit*, offre à la même époque l'idée d'un rapprochement entre ces deux fleurs, déjà présent à l'époque. (impr. de Savigné (Vienne), 1872, monographie imprimée.

Source en ligne : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301653809

[5] Suzanne Bernard évoquait le jaune comme la couleur du mariage. (Citée par Horoyuki Hirai, « Un mémoire sur la *Mémoire* de Rimbaud », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 94).

[6] Ce saut d'une notion à une autre illustre le fonctionnement du texte mis en exergue par Michael Riffaterre dans son « illusion référentielle » et que Steve Murphy reconnaît dans le poème : « le texte fonctionne comme une névrose : comme la matrice est refoulée, le déplacement produit des variantes tout au long du poème, tout comme un symptôme refoulé se manifestera en un autre point du corps ». (« L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p. 101. Cité par Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 298).

[7] Yoshikazu Nakaji évoquait déjà dans son analyse du poème cette similitude de forme entre fleur et objet, et la similitude d'acte entre la fleur et « Madame ». (« Du « bleu » à la « boue » : Rimbaud poète d'anamnèse », *Parade sauvage*, n°16, 2000, p. 51. Cité par Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 303).

[8] L'évocation des « doigts » est double rappelant la fleur touchée, presque cueillie, et ses propres *doigts humanisés*, tenant son ombrelle.

apparence future, funeste,[1] dans ses graines, qui la coifferont et la quitteront prochainement[2]. Ce stade sera pour elle synonyme de déchéance, de beauté passée, de deuil

La veuve « froide et noire », c'est cette tige creuse qui reste liée au sol alors que ses graines s'envolent et s'éloignent d'elle comme « mille anges blancs ». Il y a donc deux pissenlits dans le poème, celui du présent et celui du futur, auxquels s'ajoute dans une évocation parallèle, presque atemporelle, l'illustration d'une possible légende de la fleur, si l'on considère de manière littérale le récit de cette femme abandonnée. Ces « mille anges blancs » rappellent le « départ de l'homme ». Laissée par ce « Lui », elle est la femme abandonnée, mais qui continue, malgré son absence (ou sa disparition), à regarder vers l'homme, comme une impossibilité de vivre sans *lui*. Elle « court », mouvement paradoxal dans l'immobilisme de sa tige[3], laissant lire une inclinaison due au vent qui finit d'éparpiller ses graines[4]. Ainsi, malgré toute sa fierté, son orgueil, elle n'est qu'une fleur en attente de reconnaissance de l'autre : de l'homme. Rimbaud opère un nouveau glissement, de la fleur à la femme : « Madame » ne se rend pas compte de sa propre faiblesse, profonde et invisible jusqu'au départ de l'homme. Elle est la tige immobile, lui et ses « fils » sont le mouvement, l'essence volatile. Soudainement, cet ancrage au sol, symbole du foyer dans ces racines, se transforme en prison qu'elle ne peut plus quitter même lorsque tous sont partis. Ils l'ont peuplée et la délaissent, seule et ignorée. Mais elle n'est pas réellement victime, uniquement préoccupée de sa position, elle n'a pas pensé à son avenir.

Dans la quatrième section, « épicentre dramatique »[5] du poème, nous est présentée la fleur bleue. Si le pissenlit était « Madame », elle est le « Regret », celui des « bras épais et jeunes d'herbe pure » qu'elle vient à présent *parasiter* de sa

[1] Ombelle, par son étymologie (ombre), représenterait la mort, à l'opposé d'ombrelle, signe de vie et de désir. (*ibid.,* p. 302). On peut également y lire l'expression « manger les pissenlits par la racine » signifiant mourir et illustrant la double vision (romantique et funeste) de la fleur.

[2] Ces graines étaient déjà visibles dans les « fils du travail », puisqu'elles sont les futurs pissenlits (« fils »), partis pour d'autres lieux où germer (Steve Murphy souligne également cet écho au pissenlit (*ibid.,* p305).Car la prairie, à la fois présente et « prochaine », est à la fois peuplée de pissenlits en fleurs et de graines de pissenlits : se plaçant simultanément, et au même instant, dans le présent et l'avenir. (« [..] « prairie/prochaine » dit la proximité de la prairie, mais en suggère aussi la distance, dans le petit temps de retard avec lequel l'adjectif nous arrive [..]. *ibid.,* p. 348).

[3] Steve Murphy évoque l'ambiguïté volontaire de la préposition « après » : court-elle après l'homme, ou après qu'il soit parti ? (*ibid.,* pp.309-310). Cette indécision reflète l'impossibilité de la fleur-femme qui aimerait courir, mais ne le peux : ni à présent, ni dans un futur proche.

[4] Écho également du « mouvement en avant » qui ponctue l'intégralité du texte et auquel elle se soumet. (*ibid.,* p. 249).

[5] *Ibid.,* p. 310. Auquel s'ajoute « un paysage de désenchantement et désœuvrement ». (*ibid.,* pp. 311-312).

présence. Cette fleur bleue sera pourtant décrite comme « amie à l'eau, couleur de cendre ». C'est qu'en réalité celle qu'elle dérange n'est pas tant la rivière que ses autres habitants, qu'elle vient déloger pour s'épanouir à leur place. La fleur est sous le signe de la « lune d'avril », lune rousse où rien ne pousse. Par ce caractère invasif, nous ne reconnaissons pas le myosotis[1], mais le nénuphar (à moins qu'il s'agisse de nymphéas[2]), dont l'appellation de « fleur bleue » rappelle son étymologie de « lotus bleu »[3]. Elle peuple une eau qui se transforme, plus loin – « Puis » –, en « nappe », surface uniforme dans laquelle le poète ne parvient plus à reconnaître l'eau et ses reflets moirés ; elle est à présent « sans reflet, sans source, grise ». Une eau propice à l'épanouissement des nénuphars, stagnante et trouble : la rivière revêt soudainement les caractéristiques de la mare ou de l'étang, dans une logique de stagnation et d'immobilisme partiellement négatif[4], auquel s'ajoute ce « dragueur » qui « peine » à se frayer un chemin, dans ce futur – aval – du fleuve.

Dans ce marasme, le poète imagine d'autres eaux stagnantes, celles des « chantiers riverains[5] à l'abandon [...] qui faisaient germer ces pourritures ». Est-ce un instant où la réalité historique rattrape la réflexion poétique ? Ces chantiers rappellent la construction prolétaire inachevée de la Commune, qui fleurit à la suite des morts de la guerre[6], cadavres et donc « pourritures », qui ont amené Paris à ce soulèvement cette « Joie ». C'est elle à présent qui pleure sous les remparts, derrière lesquels sont enfermés les combattants. Car le nénuphar est hermaphrodite, hybride, simultanément « Regret » – des autres – et « Joie » – personnelle –, sa naissance dans ses eaux enlisées, marécageuse, représente une beauté, une espérance, dans le pire des environnements. Elle est la rose d'eau, l'ultime beauté de la laideur.

Au milieu de ces deux fleurs se place le poète, qui ne peut cueillir « ni l'une ni l'autre ». Certes, la jaune l'« importune », la dérange, puisqu'elle recherche l'homme chez le poète, elle est la femme-fleur. Belle est fragile, dépendante dans l'être

---

[1] *ibid.,* p. 217.

[2] Delahaye reconnaissait dans « le souci d'eau » le nymphéa, nous reprenons cette affirmation dans le cas de la fleur bleue. (Delahaye cité par Hiroyuki Hirai, « Un mémoire de la *Mémoire* de Rimbaud », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 94). Ce dernier est également nommé « lys d'eau » et rappelle la figure d'Ophélie, comparée aux grands lys dans le poème éponyme. Le nymphéa admet également, une référence mythologique, elle est la nymphe amoureuse d'Hercule aux « bras épais », qui regrette, peut-être, de ne pas lui avoir rendu cet amour après l'avoir transformé en fleur.

[3] Ou plus précisément bleu-noir (« couleur cendre ») selon l'étymologie sanskrite. (TLFI).

[4] Verlaine choisit également, dans « Promenade sentimentale », le nénuphar comme reflet *triste* de l'âme du poète et de ses pensées, au bord d'un cours d'eau.

[5] *Riverain* doit être ici compris dans son sens premier : proche de la rive d'un cours d'eau.

[6] Le mois d'août semble un écho à la bataille de Sarrebruck (2 août), mais également le début de la bataille de Sedan au soir du 31 août 1870.

masculin. Pourtant, le poète ne la rejette pas complètement, car elle possède une certaine beauté, celle, justement, d'être féminine, comme évoqué dans notre analyse précédente de la femme. Elle aspire à plaire, elle désire être cueillie et il ne répugne pas au poète, comme il ne lui répugnait dans « Rêvé pour l'hiver » de jouer ce jeu. Il ne cautionne pas son attitude, mais son bras se tend alors vers le sentiment qu'elle lui propose : le désir.

À l'opposé se lit le nénuphar, fleur de l'espoir « amie à l'eau ». Elle lui propose une réalité plus grande, plus profonde, celle d'un monde sans opposition naïve, elle et « cendre », tout comme son eau est « grise ». Nous sommes loin de l'éternelle dualité pur/impur, blanc/noir. Il s'agit d'évoquer la possibilité d'un entre-deux où fleurirait néanmoins une beauté, une fleur. C'est en quelque sorte, pour le poète, une remise en question de ses idéaux, d'un futur incertain, à l'image de cette eau trouble. Ce que lui propose cette fleur n'est plus dans l'immédiateté du désir : elle est la confiance en l'avenir.

Face à ces deux nouveaux Moi qui se proposent à lui, deux futurs[1], le poète invoque une impossibilité physique, ses bras sont « trop courts ». A moins justement que ce mensonge ne soit *gros comme le bras*. C'est son refus de tout changement, de toute possibilité, d'un Moi altéré, qui l'amène à sa propre perte, à « cette boue » qu'il feint de découvrir. Cette dernière comme l'indique Hiroyuki Hirai est son passé[2], témoignant que cette impossibilité à cueillir d'autres possibilités d'existences a déjà eu lieu. Son choix constant de l'inertie devient son propre fardeau, sa propre prison : son immobilisme n'est plus volontaire, mais imposé.

4. La faille du Moi dans *« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »* et « Les Corbeaux »

L'analyse de Bernoît de Cornulier a été essentielle à la compréhension de *« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »*[3]. Dans cette dernière, il présente le poème comme

[1] « Je peux même dire que le problème de l'avenir, c'est l'apogée de ce poème. » (Hiroyuki Hirai, « Un mémoire sur la mémoire de Rimbaud », p. 98).

[2] Hiroyuki Hirai parle de « somme totale du vécu de Rimbaud à l'époque »(*ibid.,* p. 99). Nous préférons nous contenter du vécu du poète narratologique sans entrer dans une lecture autobiographique, qui ne nous semble pas, en l'occurrence, pertinente.

[3] « Lecture de "Qu'est-ce pour nous, mon cœur" de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur », *Studi francesi*, 106, 1992, p. 37-59. Cet article remanié et allongé a été publié dans

un dialogue entre Cœur et Esprit, le premier appelle à une révolution – « Périssez », « guerre », vengeance » –, le second au calme – « Rien », « passez », « assez ». Néanmoins, progressivement le Cœur gagne sur l'Esprit, lui impose ses idées, ses vues pour l'avenir[1], et l'amène à sa perte, à sa mort[2]. Pour Benoît de Cornulier, le caractère révolutionnaire du poème n'implique pas, exclusivement, une référence Communarde[3], elle est avant tout vision apocalyptique de cette marche vengeresse : symbole d'une fin du monde réel – et personnel, celle de l'Esprit – dans cette terre qui « fond » à l'issue du poème.[4]

« Les Corbeaux » quant à lui, est un poème qui a fait l'objet d'une analyse récente (2009) de Steve Murphy, dans son ouvrage *Rimbaud et la Commune*.[5] Dans ce dernier, il privilégie une lecture satyrique du poème, à l'encontre notamment des gravures de la guerre de 1870[6] : les corbeaux se veulent des anges cyniques, symbole d'une attaque contre l'Eglise dont ils sont les émissaires.[7] Ainsi, la lecture anticléricale est soulignée, reprenant l'analyse de Christophe Bataillé sur le sujet[8], il implique une unité d'ennemis, fusionnés dans leur opposition au poète : Prusse, Versaillais et Vatican.[9]

Si nous prenons le temps de rappeler ici, certes rapidement, ces deux analyses, c'est qu'elles offrent aux deux poèmes – mais également à la critique – un véritable *débroussaillement* structurel (*« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »*) et historique (« Les Corbeaux »). Elles proposent un renouveau analytique à ces deux poèmes (tout spécialement « Les Corbeaux »), et nous ont amenés à vouloir mettre en évidence des *points* de rapprochements, certes ténus, mais présents, qu'illustrent ces deux écrits.

« Qu'est-ce pour nous.. comme dialogue dramatique de l'Esprit et du Cœur », dans *De la métrique à l'interprétation : essais sur Rimbaud,* classiques Garnier, Paris, 2009, pp. 213-315.

[1] « Les projets révolutionnaires du Cœur se sont donc accomplis à mesure qu'ils s'énonçaient ». (Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation, op.cit.*, p. 262).

[2] « Le sujet qui vivait la fin du monde en ce poème s'est définitivement tu parce qu'il n'est plus. La fin de ce poème coïncide avec la fin du monde ». *ibid.,* p. 286.

[3] « Tout cela qui est quelque chose ou rien (selon les avis) – [les avis du Cœur ou de l'Esprit] – ne ressemble pas à l'expérience des Communards pendant le siège de la Commune. » (*ibid.,* p. 227).

[4] *ibid.,* p. 292.

[5] Steve Murphy, « Le goût de la charogne : Les Corbeaux », dans *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, pp. 771-841.

[6] *ibid.,* p. 790.

[7] *ibid.,* p. 824.

[8] Christophe Bataillé, « Les Corbeaux, chef-d'œuvre anticlérical », *Parade sauvage*, Colloque n°5, 2005, pp. 170-180.

[9] « Ainsi, que le référent soit la guerre contre la Prusse ou la Commune, la place décisive qu'occupe la religion dans ce poème ne peut être sans rapport avec l'opposition intransigeante à l'Église, aux engagements politiques et sociaux et à la pensée du Vatican ». (Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, p. 804).

Benoît de Cornulier, dans *« Qu'est-ce que pour nous mon cœur… »,* met en avant un dialogue du Cœur et de l'Esprit. Il implique pour le poète une capacité à séparer ces deux principes et donc une certaine distance à l'égard de lui-même. En effet, en admettant ce rapprochement avec « Le débat du cœur et du corps de Villon »[1] – « Qu'est-ce que j'oi ? – Ce suis-je ? » –, le poème souligne l'ambiguïté du « je » – « j'y suis ». Ce dernier ne refléterait plus l'unité du Moi, mais une fragmentation achevée de l'être poétique, et c'est cette constatation qui explique en partie cette terre qui « fond » : elle est la fin d'une certitude, d'un monde tel que conçu jusqu'alors par l'Esprit. Le « je pense donc je suis » cartésien l'instituait pourtant comme dépositaire du « je », dont il est ici dépossédé. En effet, le « j'y suis » clôturant le texte s'oppose au « je suis » suggéré par l'Esprit. Le Cœur – comme le suppose Benoît de Cornulier pour qui l'Esprit a succombé – n'est pas ce qui est, mais ce qui hante l'être poétique. Sa présence se veut physique, matérielle, et donc intrinsèquement supérieure à celle, impalpable et immatérielle, de l'Esprit : simple concept.

« Les Corbeaux » nous paraît répondre à une dualité similaire. En effet, il n'est pas certain que ces oiseaux soient des êtres entièrement négatifs aux yeux du poète[2] : qualifiés comme dans « La rivière de Cassis » de « délicieux », leur survenue implique un certain éveil du poète. Ils sont symboles du souvenir, presque d'un *devoir de mémoire* – du poète et du lecteur – contre l'atrocité de la guerre : « Tournoyez […] / Pour que chaque passant **repense !** / Sois donc le crieur **du devoir** ». Tout comme le Cœur et l'Esprit chez le poète de *« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »*, il existe une bipolarité dans cette entité unique. Si ces Corbeaux sont les envoyés du Clergé, « Armée étrange aux cris sévères » ou « funèbres oiseaux noirs », son *aile* animale par laquelle il se manifeste. Ils appartiennent également à un monde occulte, puisqu'ils règnent dans « le soir charmé » : il n'est pas certain que l'Église maîtrise parfaitement ses troupes. Dès lors, le poète pressent cette faille, et tente de les commander, de se substituer à leur premier maître, de les rappeler à leur nature rebelle, en leur intimant l'ordre de « Tournoyez » ou de « Laissez[3] les fauvettes[4] de mai ». Néanmoins, il nous semble que ces corbeaux se font l'écho, également, d'une faille chez le poète qui ne sait la position à adopter à la suite de

[1] Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation, op. cit.*, p. 235.

[2] Brunel utilise l'expression « d'invasion salutaire ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 839).

[3] L'impératif marque le caractère péremptoire et non supplicatoire de la demande.

[4] Symboles du chant de la liberté et de la révolution, selon Steve Murphy. (*Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, p. 802).

l'échec Communard, en témoigne ce « Dispersez-vous, ralliez-vous ! » Malgré la fin de la tentative révolutionnaire – les Communards sont dispersés, déportés –, il espère en son renouveau – « ralliez-vous » –, tout en étant conscient de la possible utopie de cet appel : « La défaite sans avenir ». Il est question d'augure dans le vol de ces corbeaux, dont le tournoiement lui permettrait de déchiffrer les mouvements de ces ennemis – Versaillais et Clergé compris – et d'agir en conséquence, puisque le succès de toute révolution future est tributaire de leurs actes. C'est ce qui explique que, à l'instar de « Comme pour nous Mon Cœur… », le poète alterne entre exaltation et apathie à l'égard de ces corbeaux – Cœur et Esprit –, en fonction de ce que leur vol lui apprend.

Ainsi, dans ces univers apocalyptiques, de ruines et de destructions, les deux poèmes présentent une tension chez le poète, entre une volonté de continuer de poursuivre ce combat suicidaire, où sa propre fin paraît s'annoncer ; et celle d'un renoncement, d'une fatalité de la *défaite*, qui doit être acceptée par l'Esprit. Si le monde a été ravagé, le poète n'en sort pas indemne. Il est face à une remise en question de ses idéaux, d'un repositionnement dogmatique face à ce monde changé, et dans lequel il ne peut être qu'altéré. Puisqu'il s'est placé, dans les *Premières poésies*, en symbiose avec cette dernière.

5. La revanche de l'Esprit dans « Michel et Christine »

« Michel et Christine » a été considéré, selon Pierre Brunel, comme « l'un des plus impénétrables de Rimbaud ».[1] Les intertextes sont pourtant nombreux : Etiemble et Yassu Gauclère y lisent une référence au *Michel et Christine*, vaudeville de Scribe[2]. Plus récemment, Steve Murphy y reconnaissait une parodie du « Malines » de Verlaine auquel s'ajoute un substrat révolutionnaire.[3] Cette affirmation est reprise par Yves Reboul, qui y reconnaît une évocation à « l'avènement d'un messianisme laïc ».[4] L'intégralité des critiques s'accordent néanmoins sur la fin d'une idylle telle qu'énoncée clairement par le texte « fin de l'Idylle ».

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 839.

[2] René Etiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud*, Gallimard, Paris, 1950, pp. 185-186.

[3] Steve Murphy, « Michel et Christine, Paix et Guerre », dans Arnaud Bernadet (dir.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, CNED-Presses universitaires de France, Vanves, 2009, pp. 176-180.

[4] « Michel et Christine ou les nouveaux barbares », dans Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, *op. cit.*, pp. 208-222.

Pierre Brunel souligne, par ailleurs, que cette difficulté du texte n'est qu'apparente.[1] Ainsi, « Michel et Christine » se veut une réécriture de l'idylle : l'idylle dépeinte n'étant pas pacifiée, mais au contraire armée.[2] Ainsi, le titre se lit comme un indice préfigurant cette lutte, dans un symbolisme transparent : *Michel* est le prénom désignant l'archange du même nom, chef des armées célestes, pourfendeur du dragon au Jour du Jugement[3], adversaire du Diable dans l'Épître de saint Jude[4]. Face à lui se dresse *Christine*, figure féminine du Christ dont elle porte le nom, et ne semble pas épargnée par des élans mystiques – « cette religieuse après-midi d'orage » – rappelant la jeune fille des « Premières Communions ».[5] Dès lors, nos deux personnages,[6] dans leurs noms mêmes, sont condamnés à ce retour christique – « et Christ » – puisqu'ils sont marqués par sa présence dans ce qui constitue leur identité même : leur nom. Ce dernier devient par cette évocation la marque d'une malédiction : l'Idylle ne peut exister.[7]

Dans cet accord critique du sens du poème naît cependant une interrogation importante sur le positionnement du poète. Yves Reboul voit dans ce poème une « prophétie sociale rimbaldienne[8] », un appel au « soulèvement » et à une « destruction de ce monde gangréné ». Le poète se fait héraut d'une insatisfaction et de visées révolutionnaires sérieuses : c'est véritablement Rimbaud qui parle. Face à lui et à cette vision historiographique du texte s'oppose l'analyse de Bernard Meyer[9], qui ne voit aucune raison d'enfermer le texte dans « une vision historique précise » et même de supposer que le « je » poétique du texte serait un « je » rimbaldien. Il s'agit d'un réquisitoire généralisé à l'encontre de l'Église, où le poète, avant l'être Rimbaud, s'exprime dans une logique métaphorique de l'espérance ratée d'un renouveau du

---

[1] « Il nous semble qu'il se relie d'une façon extrêmement naturelle à la série des poèmes de l'année 1872 [..]. Il faut lire ces vers avec "Les Corbeaux" et "La rivière de Cassis" [..] avec "Larme" [..] avec "Mémoire" ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 839).

[2] Pierre Brunel parle de « visions guerrières ». *ibid.*

[3] « Alors il y eut un grand combat dans le ciel : Michel et ses anges combattaient contre le dragon, et le dragon avec ses anges combattait contre lui. ». *Apocalypse de Saint Jean* [XII ; 7], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.*, p. 1017.

[4] « Cependant, l'archange Michel dans la contestation qu'il eut avec le diable touchant le corps de Moïse, n'osa le condamner avec exécration ; mais il se contenta de dire : Que le Seigneur te réprime. » *Épître de Saint Jude* [I ; 9], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 1009.

[5] La femme croyante chez Rimbaud se veut possédée, ravie à elle-même par le « voleur des énergies ». L'utilisation du terme « religieuse » nous rappelle la thaumaturgie féminine du XIXe siècle (Vierge à La Salette en 1846, à Lourdes en 1858).

[6] S'il s'agit de personnages comme la pièce de Scribe.

[7] Comme l'indique Pierre Brunel, il ne s'agit pas de « l'Idylle ancienne », mais de « l'Idylle rêvée ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 839).

[8] Yves Reboul, « Lecture de Michel et Christine » dans *Parade sauvage*, Colloque n°2, 1987, pp.52-59.

[9] Bernard Meyer, « Michel et Christine », *Rimbaud vivant n°38*, 1999, pp. 4-32.

monde. Une troisième posture est également suggérée par Steve Murphy, celle de l'ironie, d'une remise en cause de l'Idylle rimbaldienne, démontrée par ce « Zut » d'introduction, référence à l'*Album zutique*.[1] Ainsi, le véritable hermétisme du poème ne résiderait pas tant dans son sujet que dans la posture poétique – ou rimbaldienne – à l'égard de ce cataclysme.

Il n'est qu'une seule occurrence du « je » dans le texte, à la septième strophe. Cette dernière a été précédée par le possessif « mon » et le pronom personnel « moi », tous deux marquant la quatrième strophe du poème. Il s'agit pour cet être de « voler » – dans un temps présent – et de « voir » – dans un temps futur. Il nous semble que se trouve, une nouvelle fois, évoquée ici la thématique de l'augure que nous avons abordée dans notre analyse des « Corbeaux ». Il s'agit pour l'Esprit de voler, élément qui, dans *« Qu'est-ce que pour nous Mon Cœur… »,* se faisait le porte-parole d'une pacification, de l'absence de vengeance. Ce qu'il voit c'est le « Christ », le « Blanc agneau pascal » et donc « la fin de l'Idylle ». On pourrait presque dire que se situe dans le poème la revanche de l'Esprit sur le Cœur, son défaitisme était justifié puisque sa vision se voulait plus vaste – vol – que celle du Cœur. Ce dernier, ancré dans le corps, n'a pas vu, comme l'Esprit évanescent, l'échec programmé de toute lutte, puisque le Christ n'a jamais disparu, venant perturber le ménage idyllique de sa présence. S'il est une ironie, il nous semble qu'elle se veut à l'égard du poète lui-même, de ce Cœur, qui implicitement, y a un instant cru.

Chapitre III : La non-neutralité du temps

1. Quelques notions fondamentales sur la conception du temps au XIXe siècle

Alors que nous relisions pour notre plaisir le *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne, la similitude des préoccupations temporelles entre l'ouvrage et

[1] Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, colloque n°4, 2004, pp. 77-126.

notre corpus ne pouvait que nous interloquer : les deux œuvres, datant de l'année 1872, se font l'écho d'une société française en plein bouleversement temporel. Cette vision du temps, loin de notre conception actuelle de ce dernier, demande une mise en contexte historique, nécessaire à toute tentative d'analyse.

Ainsi, le temps au XIXe siècle est un temps multiple. Loin de la vision d'unité, d'immobilisme, que propose l'horloge[1], il se veut lié à une spatialité. C'est une notion mouvante et multiple qu'Alain Corbin souligne dans son ouvrage *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIXe siècle* :

> « En ce temps, encore si proche de nous, changer de lieu, c'est aussi changer d'heure. Chaque ville se fixe sur ses cadrans solaires. [...] À la campagne, le nombre de repas et leur répartition au cours de la journée varient selon les lieux, les traditions, les occupations, les saisons, le statut ou la position sociale. »[2]
>
> « Il faut en effet attendre 1891 pour qu'une loi impose à l'ensemble du territoire l'heure de la capitale. Celle du méridien de Greenwich n'est officiellement adoptée qu'en 1911. [...] Cet élargissement des références spatio-temporelles accompagne en outre la progressive désacralisation des rythmes journaliers. »[3]

S'installe un temps scientifique, mécanique, dans cette France du XIXe, qui détrône progressivement le temps dit naturel.[4] Ce dernier perdure néanmoins, pour des raisons pratiques, notamment dans les régions agricoles (travaux des champs) ou les petits ateliers parisiens où l'éclairage *naturel* (solaire) structure la journée de travail.[5] Le temps est donc, à l'époque, un élément en construction voire une éducation. On apprend et impose aux masses la transition d'un temps naturel à un temps social[6] au travers de la généralisation et de l'abaissement du prix de la montre.

> « Depuis qu'on traite l'horlogerie commune en manufacture, le prix des montres et des pendules a tellement baissé, que l'usage en est devenu général ». Le même type de constat conduit le rédacteur du Dictionnaire technologique publié en 1827 à

---

[1] Baudelaire exploitera ce dramatisme tragique du temps fixe dans « L'horloge ». Marie-Agnès Dequidt indique à ce sujet : « Le moment de l'appropriation de la mesure précise du temps à Paris se situe, selon nous, vers le début du XIXe siècle. En effet, l'horlogerie sous forme de montres et de pendules se répand dans le quotidien. » (Marie-Agnès Dequidt, « Comment mesurer l'intériorisation du temps ? (Paris, début XIXe siècle) », *Revue d'histoire du XIXe siècle* n°45, 2012, p. 70).

[2] Alain Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur : essai sur le dix-neuvième siècle*, Flammarion Paris, 1991, p. 9.

[3] *ibid.*, p. 13.

[4] Nous reprenons les termes exposés par Marie-Agnès Dequidt de « temps social » et « temps naturel » pour différencier le temps abstrait mécanique, du temps « en relation intime avec la nature.

[5] *ibid.*, p. 70.

[6] Alain Corbin évoque le remplacement de temps « poreux, pénétrés d'imprévu, ouverts à la spontanéité, soumis à l'interruption fortuite ou récréative » par un temps « régulier, à heures fixes, militarisées ». (Alain Corbin, L'avènement des loisirs (1850-1960), Paris, Aubier, 1995, p. 10. Dans Marie-Agnès Dequidt « Comment mesurer l'organisation du temps ? », p. 75).

> écrire : « les montres sont vendues à si bas prix, que les plus pauvres ouvriers en sont quelquefois pourvus ».[1]

Ce changement n'est pas instantané, mais progressif, et il n'est pas rare au XIXe de continuer à rencontrer dans les quartiers populaires parisiens, une réveilleuse s'adressant aux travailleurs devant se lever tôt.[2] Le véritable moteur de cette politique industrielle est avant tout gouvernemental, il sert à mieux gérer ces masses travailleuses et prolétaires, en leur imposant un rythme de travail abstrait qui n'était, jusqu'à présent, pas le leur. On frôle une logique d'aliénation temporelle, c'est-à-dire d'une dépossession d'un temps connu pour un temps étranger. Ainsi, l'on passe progressivement de journées de travail entièrement calquées sur un rythme solaire à des journées de travail à horaires fixes et rigides[3]. On contraint le peuple à la comptabilisation d'un temps intellectuel, et ce, jusque dans la nuit, période du jour (durée de vingt-quatre heures) qui avait, jusqu'alors, été épargnée par une quelconque fragmentation temporelle :

> « Les objets eux-mêmes, les montres en particulier, sont aussi, dans leur variété, un indice du fait que la journée a tendance à s'allonger (comme l'écrit Simone Delattre, on souhaite "mettre la nuit entre parenthèses"), ou pour être plus précise, que l'on veut pouvoir se repérer dans le temps même dans la nuit, que ce soit pour travailler ou non. »[4]

Il s'agit pour l'homme de posséder, de s'approprier par l'abstraction scientifique ce qui, jusqu'alors, s'illustrait comme un assujettissement à la Nature. L'expression *vivre avec* ***son*** *temps*, prend ici tout son sens. Par ailleurs, hormis la bourgeoisie, l'Église, également, s'approprie ce nouveau temps, dénué de tout paganisme pré-chrétien, qu'elle sacralise. Il s'agit d'instaurer à cette nouvelle journée, au rythme mécanique, une mécanique religieuse :

> « Les exhortations à vivre chrétiennement en rythmant sa journée par la prière existaient déjà au XVIIe siècle. Cependant, cette notion de suivi heure par heure de l'emploi du temps avait perdu de l'importance au XVIIIe siècle. Elle revient en force au XIXe siècle. Les préconisations de telles scansions de la journée sont alors nombreuses. Retenons par exemple les 19 éditions entre 1812 et 1850, en des lieux

---

[1] Jean-Antoine Chaptal, *De l'industrie françoise*, dans Marie-Agnès Dequidt, *ibid.*, p. 73.

[2] *ibid.*, pp. 73-74.

[3] « En ce qui concerne les métiers du bâtiment, une ordonnance de police du 24 septembre 1806 fixe théoriquement la durée du travail à 6 heures du matin à 7 heures du soir, du 1er avril au 30 septembre, et le reste de l'année de 7 heures du matin au "jour défaillant", avec deux pauses d'une heure prévues pour les repas entre 9 et 10 heures puis entre 14 et 15 heures. Le temps contrôlé devient alors le maître de la majorité des activités humaines par opposition à un temps plus souple. » Marie-Agnès Dequidt, *ibid.*, p. 75.

[4] *ibid.,* p. 76.

> divers et parfois deux éditions par an dans deux villes différentes, de La journée du chrétien à l'usage de Paris, sans compter les Exercices et prières pour régler les principales actions de la journée.
>
> Au-delà de l'aspect religieux traditionnel, la nouveauté vient des guides à vocation morale qui s'adressent soit aux enfants soit à la mère. Pour toute la bonne société, il est du dernier bon ton de gérer son temps, car, comme l'écrit Alain Corbin, "le temps perdu culpabilise". »[1]

Le temps passe d'une notion amorale scientifique, scientifique à une réalité morale et religieuse.

Ce nouveau temps s'affirme donc comme bourgeois et chrétien, loin du temps solaire et de l'astre diurne[2] révéré par Rimbaud. Or, il nous semble que Rimbaud observe une certaine réticence à l'idée de se soumettre à cette nouvelle instrumentalisation qui semble s'imposer progressivement au peuple. Celui de suivre le rythme imposé par la bourgeoisie et l'Église, de vivre dans un temps qui n'est pas le leur, mais celui de l'autre. Dès lors, il s'agit pour le poète de rappeler qu'il est possible de s'affranchir de ce dernier, de s'inscrire dans une réalité temporelle alternative.

2. La cohabitation du temps social et du temps abstrait dans « Bonne pensée du matin »[3]

Dans son édition des œuvres complètes de Rimbaud, Pierre Brunel note au sujet du poème : « On y sent la concurrence entre les "amants" et les "travailleurs", entre la nature et l'artifice : ainsi peut se fixer un étrange "vertige" poétique. »[4] Daniel Leuwers, dans ses commentaires, souligne également un « poème qui s'éveille au confluent du "sommeil d'amour" qui "dure encore" et de la mise en mouvement des "charpentiers" qui s'apprêtent à maquiller la ville ».[5] Face à la lecture traditionnelle d'une tension entre artifice et nature, Yves Reboul et Steve Murphy, dans leurs études respectives[6], proposent une lecture sociale, politique : une poésie engagée. Il nous semble que ces deux optiques, loin de s'opposer, se complètent et offrent à « Bonne

[1] *ibid.*, p. 79-80.

[2] En 1816 le temps solaire n'est plus temps officiel, impliquant une abstraction absolue et une rupture consommée avec les restes d'une conception solaire du temps. (*ibid.*, p. 79).

[3] Nous privilégierons pour notre analyse la version donnée à Louis Forain.

[4] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 831.

[5] *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1144.

[6] Yves Reboul, *Rimbaud dans le texte*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2006, pp. 115-132. Steve Murphy, « Mauvaise pensée du matin », *Rimbaud vivant* n°45, 2006, pp. 39-81.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

pensée du matin », sa profondeur autour d'une réflexion temporelle[1] que le poète tente de matérialiser.

« Bonne pensée du matin » est le seul poème de notre corpus dans lequel Rimbaud fait mention avec exactitude de l'heure à laquelle débute la scène qu'il décrit : « À quatre heures du matin, l'été ». À cette heure précise, instantanée, s'oppose un sommeil qui « dure », reflet d'une atemporalité de l'acte et de la nuit – que nous évoquions précédemment –, qui résiste à cette indication d'une heure mécanique, qui sonne, aux oreilles du lecteur, comme un réveil. Apparaît alors l'aube, ce temps naturel qui, avec l'aurore – le soleil –, marque le temps de l'éveil traditionnel, en lien avec la Nature, et développe ce sentiment d'harmonie qu'a tenté de briser cette heure humaine.

Pourtant, si la nature et l'amour résistent, l'homme lui a succombé puisqu'il *s'agite* « là-bas dans l'immense chantier / Vers le soleil des Hespérides ». Yves Reboul note que ces *Hespérides*, selon leur sens grec, se veulent une évocation de l'occident, de l'ouest et donc des quartiers bourgeois parisiens en pleine expansion.[2] La liaison – « des [z] Hespérides » – amène le lecteur à y voir un soleil, non plus plein *d'espoir,* mais de *désespoir*.[3] Image d'un astre étrange, abâtardi, puisqu'en étant soleil couchant il s'oppose à l'aube naissante. [4] Le soleil paraît dès lors aliéné, ou enchaîné à des nécessités matérielles : faire travailler les « ouvriers ». Cette lecture évoquerait la possibilité d'un faux, d'une contrefaçon du soleil destiné à duper ces « ouvriers », logiquement soumis au temps naturel. Il existe donc quelque chose de malsain, d'inquiétant et de trompeur dans ce soleil que le poète rejette le plus loin possible de lui et de son monde – « là-bas [...] vers le soleil ».

Ainsi, alors que nous aurions pu croire que le poète se plaçait dans le temps de l'abstrait, par cette évocation d'une heure mécanique et les ouvriers dans le temps naturel, mythologique. Il apparaît qu'au contraire, les espaces-temps doivent être inversés : le poète appartient à la Nature, tandis que les ouvriers sont déjà perdus dans ce temps théorique, dupés par des illusions – le soleil des Hespérides –.

---

[1] Dans une optique formelle du texte Steve Murphy parle d'un poème à « l'hétérométrie la plus débridée ». (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 361).

[2] Yves Reboul, *Rimbaud dans le texte, op. cit.*, pp. 126-127.

[3] Nous reprenons sur ce point l'analyse de Mario Richter (*Rimbaud à la loupe, Parade sauvage*, colloque n°2, 1987), repris par Bernard Meyer, *op.cit.,* p. 60).

[4] Nous sommes loin du soleil qui effraye Milotus.

Ainsi, lorsque sont évoqués les « déserts de mousses » et « Babylone », les échos bibliques ne se veulent pas positifs, mais négatifs puisqu'ils rappellent l'exode dans le Sinaï et la déportation des Juifs à Babylone[1], évocation d'un peuple élu, mais déchu. C'est la raison pour laquelle les « ouvriers » sont « charmants », oxymore signalé simultanément par Yves Reboul[2] et Steve Murphy[3], écho d'une ironie, mais également d'un reproche qu'il leur est adressé. Ils sont ceux qui, après la Commune, ou plus largement victimes d'injustices sociales, (re)construisent de leurs mains (et de leur sang ?) les habitations de leurs bourreaux. Rappelant l'attitude du Dieu du « Mal », ce nouveau Nabuchodonosor « rira sous de faux cieux », à la docilité imbécile et volontaire de ces « sujets », loin de la figure brutale du forgeron.

Par ailleurs, ces « faux cieux » tendent à confirmer ce que nous évoquions précédemment, l'utilisation d'un faux soleil[4] par cette autorité, écho à l'essor de l'éclairage public[5]. Si nous avions évoqué le découpage de la nuit en unités abstraites (heures), l'éclairage, lui, permet à la population bourgeoise, jusque-là craintive de ce que pouvait cacher l'obscurité, de sortir et de s'approprier ce temps. Ce changement est vu par le poète (être de la nuit puisqu'il observe l'aube), comme une nouvelle défaite, d'une classe bourgeoise qui envahit son espace géographique (constructions) et temporel (la nuit). Dès lors, les ouvriers n'aident pas seulement à l'établissement d'un nouvel espace bourgeois, mais participent à la mise en place de ce temps bourgeois qui mettra fin à des conceptions temporelles plusieurs fois séculaires et à des possibilités de libérations qui s'amenuisent[6].

Alors qu'au début du poème le temps naturel – « le sommeil d'amour » – continuait de cohabiter avec le temps abstrait – « quatre heures du matin » –, on comprend, à l'issue du poème, que ce premier est voué à disparaître. Malgré cette constatation tragique, le poète continue d'espérer à la survivance du temps naturel.

---

[1] Cette référence mythologique à Babylone pourrait se vouloir l'écho ironique des courses archéologiques que se livrent les nations européennes au XIXe siècle, alors même qu'il recrée – dans le temps présent – la cité et ses despotes (Nabuchodonosor).

[2] Yves Reboul, *Rimbaud dans le texte*, *op. cit.*, p. 127.

[3] Steve Murphy, « Mauvaise pensée du matin », p. 68.

[4] Ils ne sont donc pas « charmants », mais également *charmés*, victimes du sortilège d'un soleil artificiel.

[5] Jean-Pierre Williot, « Naissance d'un réseau gazier à Paris au XIXe siècle : distribution gazière et éclairage », *Histoire, économie et société*, n°4, 1989, pp. 569-591.

[6] C'est le cas de la « Saint Lundi » qui avec l'avènement d'un temps social réglé et rigide prendra fin au XIXe siècle. Robert Beck, « Apogée et déclin de la Saint Lundi dans la France du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°29, 2004, pp. 153-171.

C'est dans cette note de désespoir que doit être l'appel à la « Reine des Bergers »[1], étrangères aux figures mythologiques et religieuses dont il se veut désormais méfiant. Elle est symbole de pastorale et appartient à une société idéalisée sur laquelle le temps intellectuel n'a pas prise, puisque la vie n'est guidée que par la nature et ses spécificités. Par « l'eau-de-vie » qu'elle doit *apporter aux travailleurs*, elle garantit à « leurs forces » soient « en paix » c'est-à-dire au repos. Pour Rimbaud, la force est le plus grand atout du peuple, en témoigne « Le Forgeron », elle est ce qui garantit sa future libération. Par l'eau-de-vie la Reine des Bergers, lui permet de dormir, mais de ne pas mourir, le poète l'envoie en mission : il s'agit de préserver cette force, de la protéger dans cette situation de crise jusqu'au *bain* salvateur.

Ce dernier se fera « dans la mer, à midi »[2]. Rimbaud s'amuse, ici, à un renversement temporel des plus déroutant pour le lecteur. Tout comme nous l'avons déjà évoqué, le poème se construit sur cette lutte silencieuse du temps naturel et du temps abstrait, mais également sur un bouleversement au sein même de la journée : la nuit éclairée de manière artificielle devient une continuation du jour ; de la même manière, le « bain de minuit » devient un « bain de midi ». Toute logique traditionnelle étant en passe d'être abandonnée, apparaît cette absurdité temporelle. Ainsi, il sera peut-être déjà trop tard pour sauver les ouvriers, à moins qu'il faille une complète destruction temporelle pour que s'effectue ce nouvel éveil.

Dès lors, tout comme le poème se veut l'écho d'une fragmentation sociale, d'un échec révolutionnaire, il est également celui d'une désillusion humaine. La situation du peuple ne stagne pas, elle empire dans cette nouvelle république, qui, consciente de son danger, ne l'emprisonne plus seulement physiquement, mais temporellement. Le poète, confident de la Nature, semble le seul témoin de ce nouvel assujettissement.

[1] Le choix d'une figure féminine –Reine et non Roi– peut être expliqué de différentes manières. La première dans son opposition au roi de Babylone, face à une figure masculine autoritaire Rimbaud lui oppose une figure féminine maternelle. La seconde dans son aspect nocturne, le roi de Babylone veut domestiquer la nuit et dans le cas présent la « Reine des Bergers » deviendrait l'étoile du Berger c'est-à-dire Vénus, la même Vénus, figure tutélaire des amants.

[2] Soulignons la pause marquée par la présence de cette virgule juste avant l'introduction du temps de cette baignade : « En attendant le bain dans la mer, à midi. », qui nous permet d'insister sur la distance ironique que Rimbaud prend avec le temps choisi pour cette baignade, lui permettant de tromper l'attente du lecteur et de le déstabiliser.

3. D'une temporalité de la pensée « *Plates-bandes d'amarantes…* »

Le second poème dans lequel se lit, de nouveau, une indication temporelle assez précise est « *Plates-bandes d'amarantes…* » ou « Juillet »[1]. Nous avons déjà indiqué précédemment que le poème se veut l'illustration d'une rencontre entre le poète et la ville, en l'occurrence Bruxelles. Les indications liminaires du texte, celle de temps[2] – « Juillet » – et de lieu – « Bruxelles, Boulevard du Régent » –, offrent au poème le sentiment d'un rendez-vous, d'une rencontre convenue et prévue entre le poète et la ville, dont la présence signalée par un « Je sais que c'est toi » confirme l'impression de connivence. C'est finalement l'issue du poème qui permettra de comprendre, dans une clausule proche de « À une passante » de Baudelaire,[3] dans son ton, que cette ville ne s'est jamais, elle, rendu compte de la présence du poète : « Je te connais et t'admire en silence ».

Pierre Brunel évoque un poème qui se voudrait « le point de départ d'une vision dite cinématographique ».[4] Il s'agirait pour le poète de ne plus évoquer, mais de faire vivre au lecteur l'instant de la rédaction du poème, de lui en donner l'illusion. Car ce boulevard est réalité « sans mouvement, ni commerce » et « muet », le poème n'étant que le film des fantasmes déployés du poète dans cette journée d'été.[5] La référence au « drame » et à la « comédie » accentue le caractère fictionnel de ce qui vient d'être évoqué. La ville se fait l'écho de « scènes infinies », théâtre illimité à [é]vocation humaine, que Rimbaud approfondira dans *Les Illuminations*. Ce jeu d'acteurs est accentué par ce poète, spectateur parmi d'autres, puisque ce « silence » se fait « notre ».

Cette volonté cinématographique offre à la poésie une narration non linéaire, un temps malléable à même d'être modelé en fonction des nécessités narratives et

---

[1] Nous reprenons ici l'hypothèse formulée par Steve Murphy, dans laquelle il démontre que le titre du poème se voulait plausiblement à l'origine « Juillet ». (Steve Murphy, « Chantier d'une révolution poétique. Les manuscrits rimbaldiens de la collection Berès », *Histoires littéraires* n°27, 2006, p. 38-80).

[2] Steve Murphy précise que cette date, soulignée par Rimbaud lui-même, pourrait être le titre du poème plus qu'une annotation temporelle. Cependant, même dans le cadre d'un titre, il reste intéressant de constater que Rimbaud choisit de dater –de manière réelle ou non– ce poème, se faisant en cela l'écho de *Bonne pensée du matin*.

[3] Les véritables intertextes se voudraient « Bruxelles, Simples fresques » I et II, ainsi que « Image d'un sou » de Verlaine. (Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 346).

[4] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 836.

[5] *ibid.*

poétiques, sans obligation de prévenir le lecteur du sens vers lequel tend ce flux : passé ou futur. Les seules indications sont ces « puis », ces « après » et ce « ça rappelle », qui indiquent les sauts d'idées et les déplacements spatio-temporels de la pensée.

Or cette cassure de toute linéarité temporelle se veut, également, un acte engagé contre le temps abstrait. Elle admet un nouveau temps naturel, celui de la pensée, qui ne se soumet pas, non seulement à la réalité spatiale du lieu, mais également à sa réalité temporelle, ainsi qu'à son caractère chronologique. Elle admet également une rupture avec le temps de l'Idylle, « Reine des Bergers », qui semblait l'unique espoir à l'encontre du temps mécanique dans « Bonne pensée du matin ». C'est à présent dans la pensée, pure, absolue, que se trouve la liberté du poète et s'il est fait mention à plusieurs reprises du « silence », ce dernier fait en réalité écho au tic-tac, cadence imposée au monde de l'horloge, il est le ravissement atemporel dans lequel il se délecte et qu'il se propose de partager avec le lecteur – « notre silence ».

4. Temps humain et temps biblique : l'éternelle répétition de la faute dans *« Ô saisons ! ô châteaux »*[1]

« Ô saisons ! ô châteaux » est probablement l'un des poèmes plus émouvants du corpus rimbaldien.[2] Beauté du texte teintée de complexité[3] et d'hermétisme, au point que Bernard Meyer en vient à se demander si, « malgré les relations potentielles repérées, [...] Rimbaud n'a pas amalgamé deux fragments à l'origine étrangers ».[4] Ce sentiment d'un texte qui échappe à la compréhension du lecteur a probablement contribué, sinon aidé, à l'apparition de ce faux hypotexte anonyme, canular rapidement découvert par la critique.[5] À cela s'ajoute la lecture érotique, voire

[1] Version de l'ancienne collection Pierre Berès. Nous n'analyserons pas les trois derniers distiques biffés que nous considérons comme devant être rattachés aux analyses des brouillons et non aux analyses du texte achevé.

[2] Daniel Leuwers parle de « mouvante et émouvante fragilité ». (« Ô saisons ! ô chateaux », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1149.

[3] Pierre Brunel évoque un texte à « l'histoire [..] très compliquée. » (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 835). Steve Murphy souligne, quant à lui, évoque une difficulté de datation qui implique des enjeux d'analyse différents (notamment dans une optique de simultanéité avec la rédaction de la *Saison*). (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 437).

[4] Bernard Meyer, *op.cit.*, p. 287.

[5] Yasuaki Kawanabe fait *malheureusement* état de cet hypotexte comme d'un élément certain dans ses notes en marge du poème dans l'*Œuvre-vie* (*op. cit.*, p. 1149). Sur le sujet et les enjeux de cette fraude,

obscène qu'Antoine Fongaro donne à l'expression « son coq gaulois » – métaphore du sexe de Verlaine[1] –, et qui offre au poème une certaine célébrité critique.[2]

Face à cette lecture satyrique s'illustre celle, religieuse, que nous souhaitons développer dans cette analyse. Ainsi, ce coq semble se rattacher à deux traditions chrétiennes importantes et connues de tous : celle du coq-girouette au sommet des Églises de France[3] et du reniement de Pierre par trois fois devant le coq[4].

En s'interrogeant sur la perfection de l'âme – « quelle âme est sans défauts »[5] –, le narrateur réactualise la faute de Pierre et l'interrogation du croyant en proie aux affres de sa faiblesse et de ses péchés. En effet, ce dernier renia à trois reprises le Christ, qui pourtant l'avait prévenu de ce fait[6] et franchit la ligne ténue qui sépare le saint du pécheur[7]. Dès lors, ce coq, glorifié dans les laudes dominicales[8], porteur d'espoir et de renaissance après la peur que représente la nuit, devient l'éternel rappel de la faute que commit l'apôtre Pierre et l'impossibilité pour toute âme d'être « sans défauts ». L'éternelle moquerie auditive se double d'une éternelle moquerie visuelle par la présence de ce coq-girouette gaulois au sommet de ces mêmes églises, qui semble « chaque fois » se *lever*, semblable au premier du récit de Pierre.

Ainsi, la perfection christique étouffe le poète, mais également l'écœure dans cette attitude omnisciente et supérieure qui est la sienne, puisqu'il connaît par avance

---

nous renvoyons à l'article Jean-Pierre Bobillot, « Les Insipides, ou comment Rimbaud n'a jamais appris (qu') à réécrire », *Modèles linguistiques*, n°60, 2009, pp.93-114.

[1] Antoine Fongaro, *Matériaux pour lire Rimbaud*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1990, pp. 81-82.

[2] « Pour ne pas parler de tel qui confondit le "coq gaulois" et le sexe de Verlaine ! » (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 835).

[3] Sergio Sacchi évoquait celui « sculpté sur les tombeaux chrétiens des premiers siècles ». (cité par Bernard Meyer, *op.cit.*, p. 222).

[4] Nous nous rattachons en ce point à l'analyse de Bernard Meyer : « Or pour qui est familier de la Passion, le chant du coq est lié à la trahison de Saint Pierre ». (*ibid.*, p. 280).« Cependant, Simon-Pierre était debout près du feu, et se chauffait. Quelques-uns donc lui dirent : N'êtes-vous pas aussi de ses disciples. Il le nia, en disant : je n'en suis point.

Alors un des gens du grand prêtre, parent de celui à qui Pierre avait coupé l'oreille, lui dit : Ne vous ai-je pas vu dans le jardin avec cet homme ?

Pierre le nia encore une fois ; et le coq chanta aussitôt. » *Évangile selon Saint Jean* [XVIII ; 25-27], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.*, p. 880.

[5] « Quelle âme est parfaite (parfaitement sainte) ? », écrit Benoît de Cornulier dans son analyse du poème. (« Ô saisons, ô châteaux : ou l'Alchimiste et le Pot au lait », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 19).

[6] « Jésus lui repartit : Vous donnerez votre vie pour moi ! En vérité, en vérité je vous le dis : le coq ne chantera point, que vous ne m'ayez renoncé trois fois. » *Évangile selon Saint Jean* [XII ; 38], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.*, p. 875.

[7] L'imaginaire satanique de l'ange déchu se veut ici omniprésent et rappelle la présence du poème altéré dans *Une saison en enfer*.

[8] Jean-Luc Steinmetz suggère que l'introduction du poème dans la section « Alchimie du verbe » de la *Saison*, est une référence à ces laudes dominicales : « Gallo canente spes redit » [« Au chant du coq l'espérance revient »]. (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 361). Nous pensons qu'il en va de même pour la référence au coq contenu au sein même du poème.

l'erreur qui sera commise et l'accepte. Le gallinacé délateur est donc précédé de l'adjectif possessif « son », car il appartient à ce Christ et attend son heure de gloire dans ce chant traître. Le « vive lui » se veut empli d'amertume à l'égard de ce Christ qui reste « voleur des énergies » et condamne le poète à l'inutilité de tous efforts – « je n'aurai plus d'envie » –, tout comme Pierre fut déclaré coupable avant la faute. La vie ne semble plus appartenir à son récipiendaire, mais à ce « Charme[1] », à ce « Christ », véritable maléfice de l'existence humaine.

Une nouvelle fois, le Christ vit dans la mort de ces adeptes, créature nécrophage qui promet la perfection à l'homme qui lui abandonnera son existence – « Il s'est chargé de ma vie / [...] / il prit âme et corps ». Cette capacité tragique apparaît démultipliée dans une relecture de la troisième strophe : « J'ai fait la magique étude / Du Bonheur, que nul n'élude. » [2]

Ce bonheur inéluctable offre au lecteur une double tragédie. C'est en premier lieu, pour le poète, l'évocation d'un temps de bonheur *entier*, d'un bonheur total qu'il a recherché, appréhendé et connu. À l'instar de l'humanité, ce bonheur est gravé dans l'existence humaine. L'apparition du coq est donc bel et bien une cassure, une rupture d'un temps qui ne semblait pas devoir être rompu. Ainsi, si la parole du poète « fuit et vole », c'est pour tenter d'échapper à l'emprise de ce coq christique auquel le poète n'a pu échapper. Elle le fait malgré elle, forcée, poursuivie par ce « il » probablement christique et justifie cet hermétisme, cette obscurité qui peuvent être reprochés au poème et au poète : si sa parole se fait sibylline – « que comprendre à ma parole ? » –, c'est parce qu'elle n'a le temps de se développer, tourmentée, harcelée, elle tente de se sauver et de sauver le poète. Il n'est donc pas question d'un hermétisme désiré, mais d'un hermétisme imposé par des impératifs temporels. Le poète ne sait quand le Christ reprendra possession de lui, de ses paroles, de ses pensées.

La seconde lecture est suggérée dans la version du poème insérée dans « Alchimie du verbe ». Le contexte de la *Saison* fait apparaître un bonheur inéluctable, imposé par le christianisme, sauveuse d'âmes, qui ne laisse pas au poète le choix, la liberté, de la damnation païenne et de son propre malheur. L'ironie est cinglante et le bonheur devient un malheur, un fardeau religieux pour le poète et l'humanité, qu'on

[1] La majuscule à « Charme » n'est pas sans rappeler la majuscule à « Christ » tend une nouvelle fois à amalgamer le divin-prophète au sorcier. Il se fait également l'écho de ses envoyés, les Corbeaux, qui régnait sur le « soir charmé », mêlant religion et occultisme.

[2] Bernard Meyer note l'ambiguïté de l'affirmation : est-ce le bonheur qui ne peut être éludé ou son étude ? Il privilégie la deuxième hypothèse tout en affirmant que les deux possibilités signifient à peu près la même chose, si l'on privilégie ce Bonheur dans un sens métonymique. (*op.cit.*, p. 277).

ne peut éviter et dont on ne peut se défaire : le *baptême* imposé par ses parents au narrateur ainsi que le sacrifice christique sur la croix et la faute de Pierre lisible dans ce coq.

Le texte évoque un inconfort, écho intemporel de celui de Pierre, il ne se rattache pas à la figure de la salvation (Christ), mais à celui de la faute, pire de la traîtrise (Pierre[1]). Le coq accusateur le hante dans une réactualisation quotidienne du temps passé. Dès lors, temps humain et temps biblique s'imbriquent dans un tourbillon proche des supplices infernaux. L'éternité du châtiment est renforcée par ce « Ô saisons ! ô châteaux »[2], symbole du temps naturel et du temps humain qui se succède sans fin : les saisons comme les châteaux naissent, meurent et revivent dans un aspect cyclique qui se veut ici effrayant par sa répétition, sous l'œil inflexible du coq délateur et supérieur perché sur son clocher d'église.

5. Un passé *modernisé*

Le passé appartient à un temps révolu, il est ce qui s'est achevé et a cessé d'être. Dans une telle optique le passé est logiquement un temps inaccessible, ce qui entraîne, pour celui qui ne cesse de le poursuivre, frustration, déception et mélancolie, puisqu'il poursuit ce qui ne saurait revenir et redevenir. On assisterait donc, dans la poésie sentimentale, au traditionnel schéma d'un état mélancolique et nostalgique né de l'évocation de ce passé[3] qui n'est plus : un très bon exemple nous est donné par Verlaine dans son premier recueil *Poèmes Saturniens*[4], et plus particulièrement dans ceux regroupés sous le sous-titre de « Melancholia ».

Pourtant c'est sous une approche différente que Rimbaud choisit de traiter la notion. Comme nous l'avons évoqué précédemment, en nous appuyant sur l'analyse de Dominique Combe et de Jean-Nicolas Illouz, les *Derniers Vers* sont fortement

[1] Qui apparaît comme un nouveau Judas.

[2] Bernard Meyer évoque une réflexion temporelle doublée d'une réflexion spatiale dans ces deux termes. (*op.cit.*, p. 274). Le château nous semble néanmoins, dans le contexte du poème, plus un marqueur temporel que géographique, celui de constructions qui survivent à l'homme et marquent sa présence malgré la mort.

[3] Dans l'état de mélancolie ou de nostalgie dont il est fait question, le passé est par essence positif, la mémoire usant de sa capacité d'élaguement pour le purger de tout aspect négatif, le rendant, paradoxalement, très proche de la pastorale : l'idéalisation s'inscrit dans un passé parallèle et non dans une réalité parallèle.

[4] Loin de nous l'idée d'établir *les Derniers Vers* comme une possible réponse de Rimbaud à Verlaine, notre analyse n'étant pas comparative nous ne faisons qu'exposer deux attitudes poétiques opposées face à une même notion : le passé et son impact sur l'émotion humaine.

influencés par l'Idylle. Dès lors, l'œuvre s'écrit et s'inscrit dans un cadre spatio-temporel irréel et parfait où toute notion de mélancolie ou de nostalgie ne devrait exister, puisque ce monde est purgé de toute calamité[1]. Rimbaud va certes s'appuyer sur ce cadre que lui propose l'Idylle, mais il n'est pas question pour lui de se refuser la possibilité « d'accueillir de nouvelles utopies politico-religieuses ».[2] Ainsi, face à l'exacerbation sentimentale pour le passé[3], notamment celle de Banville, Rimbaud s'offre la possibilité d'une réponse dans le même ton, mais avec des finalités for différentes : le passé n'est qu'un moyen supplémentaire pour Rimbaud d'évoquer le présent et la réalité de son monde.

5.1. Valse à deux temps : « La rivière de Cassis »[4]

S'il est un poème qui nous a permis de comprendre et de percevoir la distance critique que Rimbaud semblait conserver avec le passé, et plus particulièrement avec la vision nostalgique ou mélancolique, telle qu'écrite par la poésie de son temps[5], c'est bien *La rivière de Cassis*. Ce poème, glosé de manière conséquente par la critique, a posé quelques problèmes d'interprétations. La rivière mentionnée était-elle réelle ou non[6] ? Si oui, fallait-il la rechercher dans la campagne ardennaise ou dans l'imagination rimbaldienne ? Quant à ce terme de « cassis », que signifiait-il ? Faisait-il référence à la couleur ou à la consistance de la rivière[7] ou fallait-il chercher dans un argot ou un patois connu de Rimbaud seul une explication plus réaliste ou subversive à ce terme ? Nous ne reviendrons pas sur toutes ces hypothèses, résumées par Bernard Meyer dans son analyse du poème[8].

Cependant, l'une des significations possibles du terme « cassis » nous semble avoir été écartée jusqu'à très récemment[9], alors même qu'une contextualisation du

---

[1] « [..] hors du temps, de l'Histoire et préservés de la mort », note Dominique Combe sur les bergers amoureux de Théocrite, Virgile ou Goethe. (*op.cit.*, p. 31).

[2] Jean-Nicolas Illouz, chap.cit., p. 58.

[3] Puisque l'Idylle se veut une évocation de « l'origine perdue ». (Dominique Combe, *op.cit.*, p. 30).

[4] La version privilégiée est celle de l'ancienne collection Pierre Berès.

[5] Rappelons cet amour du Parnasse et plus particulièrement de Théodore de Banville pour le passé et la forme poétique ancienne, l'exemple le plus probant en étant ses *Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans et Les Princesses* (1874).

[6] Delahaye évoque La Semoy (ou Semois).

[7] La rivière tâchée du sang des morts (Steinmetz, Reboul).

[8] Bernard Meyer, *op.cit.*, p. 37-38.

[9] Steve Murphy revient sur cette lecture technique des deux termes (cassis et claire-voie), suggérée par Marc Ascione dans son article « Deux (et même trois) homonymes dans "La Rivière de Cassis" »,

texte l'admet aisément comme plausible et possible. En effet, le terme de « Cassis » est également le nom donné à la grille d'égout à ciel ouvert, élément architectural qui s'épanouit au XIXe siècle, temps des politiques de grands travaux parisiens et hygiénistes amorcés sous l'impulsion du baron Haussmann. Ainsi, comme nous l'évoquions déjà dans le cadre de notre analyse sur « Bonne pensée du matin », Rimbaud s'amuse à perdre le lecteur dans l'enchevêtrement de deux espaces temporels diamétralement opposés : un passé idyllique, naturel, et un présent prosaïque et citadin.

Il faut comprendre que la réalité du Parisien de l'époque, c'est un paysage de moins en moins sauvage et de plus en plus factice, dessiné non par la nature, mais par la nécessité d'urbanisation qu'implique un accroissement significatif de la population parisienne : agrandissement de l'espace urbain, intégration des campagnes avoisinantes, aménagement de la cité dans une optique hygiéniste.[1] Des transformations visibles à la surface de la ville – créations des grandes artères parisiennes, des grands magasins –, mais qui eurent lieu également dans ses profondeurs avec la mise en place d'immenses réseaux d'assainissement.[2]

Ainsi s'établit un réseau souterrain de fleuves, de rivières, de lac, qui viennent hanter l'imagination et la littérature de ce XIXe siècle.[3] Le Parisien voit s'établir sous ses pieds, une véritable créature vivante à vocation sanitaire.[4] Ce n'est pas seulement une conception différente de la ville qui naît à cette période, mais également une représentation différente de la nature et de son pendant : la limite entre naturel et artificiel s'amenuise et la création humaine s'anime et prend vie.[5] Mais le sang de

---

Rimbaud Vivant, 1986, n°25, pp. 10-13. (Cité par Steve Murphy dans *Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, p. 836).

[1] « "L'invention de la question urbaine", le triomphe de la conception fonctionnelle de la "ville-machine" incitent à une "toilette topographique", indissociable de la "toilette sociale" que manifestent la purgation de la rue et l'aménagement des lieux de relégation. [..] Le plus archaïque des impératifs de cette hygiène désodorisante consiste à tenter d'isoler l'espace aérien des émanations telluriques ». (Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, pp. 133-134. Ainsi le cœur de la terre, son centre était déjà, avant l'établissement des égouts, symbole de miasme et d'émanations empoisonnées.

[2] « C'est en effet à partir du Second Empire que s'opère, conjointement avec le nouvel urbanisme haussmannien, la métamorphose de l'égout. Réorienté dans ses grands axes, considérablement développé, ce dernier, désormais de section ovoïde, est devenu spacieux, efficient, presque salubre ». (Boudriot Pierre-Denis, « Les égouts de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les humeurs de la ville préindustrielle », dans *Histoire, économie et société,* 1990, 9e année, n°2, p. 198).

[3] « Insalubre, mystérieux et voûté, l'égout est devenu au XIXe siècle un thème littéraire consacré et traité par Victor Hugo dans *Les Misérables* [..]. » Boudriot Pierre-Denis, « Les égouts de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les humeurs de la ville préindustrielle », dans *Histoire, économie et société,* 1990, 9e année, n°2. pp. 197-198.

[4] « Depuis la découverte de Harvey, le modèle de la circulation sanguine induit, dans une perspective organiciste, l'impératif du mouvement de l'air, de l'eau, des produits. » (Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 136).

[5] Rappelant la ville de Bruxelles dans *« Plates-bandes d'amarantes.. »*.

cette ville, cachée dans ces profondeurs, ne manque pas de révéler au regard du poète, dans une évocation en deux temps, la réalité de son contenu impur.

5.1.1.Premier temps : le sang du passé

C'est par des termes sibyllins qu'est présenté, dès les premiers vers du poème, le cours d'eau : « La Rivière de Cassis roule ignorée / En des vaux étranges. » Elle apparaît secrète, hors du commun et appelle la curiosité du lecteur. Rimbaud la place dans un décor qui souligne une « atmosphère lourde », « funèbre[1] », dramatisée : l'évocation de « cent corbeaux qui l'accompagnent[2] », « les vents » et le terme « mystérieux » de la seconde strophe offrent au poème une certaine austérité mystique. La nature accompagne le moment de la révélation, dans une complicité poétique, qui permet au poète de débuter son évocation du passé : « De campagnes d'anciens temps ; / De donjons visités, de parcs importants : / [...] / Les passions mortes des chevaliers errants. » Le temps évoqué est aussi proche d'une perception temporelle, historique, traditionnelle (évoqué dans « Mémoire »), que celle d'une influence des récits historiques (Walter Scott, Dumas...). La nostalgie se veut à la fois liée à celle de l'homme face à l'Histoire et à celle du lecteur puisque la rivière est conteuse d'histoires – « c'est en ces bords qu'on entend ».

Happé par ce passé, c'est un « vent salubre », sain, qui le rappelle à son présent, à son statut de passant qui ne peut qu'admirer cette rivière. Le cours d'eau défiant le temps et lui apportant les bribes d'un passé inconnu, rappelle celui de « Mémoire », la temporalité personnelle remplacée par une historicité humaine : « Que le piéton regarde à ces claires-voies[3] ». René Etiemble décrit ces « claires-voies » comme l'illustration de ce temps féodale, légendaire, accessible par bribes au poète.[4] Elles sont une échappatoire à sa réalité temporelle vers d'autres lieux, d'autres réalités, d'autres temps et s'affirment comme accessibles à tous ceux qui le désirent.

---

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 829.

[2] Le Corbeau rimbaldien est paradoxal, au-delà de toute notion de Bien ou de Mal, il est avant tout garant d'un ordre, un être en mission suggéré par ce rapprochement aux « anges ».

[3] Le terme de claire-voie renvoie probablement ici à l'imaginaire des cathédrales, lieux emblématiques de ce Moyen Âge que Banville admire tant.

[4] « Quant aux claires-voies [..], il s'agit tout simplement des barrières à claire-voie qui permettent au piéton d'entrevoir des parcs, des donjons, de rêver au vieux temps ». (René Etiemble, « D'une majuscule et d'une virgule chez Rimbaud », *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?*, Presses universitaires de France, Paris, 1984, p. 25).

Elles pourraient être ainsi, ces récits historiques, évoqués précédemment : claires-voies de l'imagination.

Le poème s'achève enfin sur une ultime évocation méliorative des corbeaux – « corbeaux délicieux » – et d'un « paysan matois trinquant d'un vieux moignon ». En demande aux premiers de chasser ce dernier, Etiemble évoque un mépris du poète, de Rimbaud en l'occurrence, pour « les cul-terreux de son pays ».[1] Pour notre part, nous y voyons un appel à ces Corbeaux, garants de ce passé idéalisé, de chasser de la vue du poète la réalité crue de ces grandes guerres féodales. Le « moignon » est figure de l'amputation, d'une violence que le poète ne souhaite évoquer ou voir. Ainsi, « La rivière de Cassis » serait comme le suppose Etiemble, une référence à la liqueur de cassis[2] bue par ces masses, non dans une logique critique à l'égard du peuple, mais à l'égard de ce poète qui ne souhaite pas voir le sang qui coule en son cœur. Il se veut le poème d'un déni de l'horreur et de la véritable histoire face à un passé idéalisé. D'une horreur dont la littérature ne veut parler et qui « coule ignorée » de la majorité, dans la logique d'une Histoire qui ne se veut que l'écho des puissants et non des faibles. Le paysan est « matois », confiné à son rôle de bandit dans ce roman poétique. Le poète traître tente d'amadouer les corbeaux – « délicieux » –, gardiens de la rivière[3], afin de faire disparaître toute trace de la tragédie passée. Loin de tout engagement, il est le véritable Corbeau, envoyé des puissants, du texte.

5.1.2.Deuxième temps : une immondice morale

Si « cassis » et « claires-voies » évoquent, comme le souligne Marc Ascione, des éléments d'architecture urbains[4] liés aux égouts ; « moignon » peut également être rattaché à cette lecture en désignant la « partie supérieure d'une descente d'eau soudée au chéneau ou à la gouttière. »[5] Ce « paysan matois » ferait écho à un vieil habitant de Paris, ces vieux égouts démodés qu'il est nécessaire de remplacer et qui blessent le regard du poète haussmannien. Dès lors, les Corbeaux deviennent

[1] *ibid.*

[2] *ibid.*p. 24.

[3] La rivière est accompagnée par ces Corbeaux, mais le poète (dans un écho au poème « Les Corbeaux ») les renvoie à leur mission première « Soldats des forêts que le Seigneur envoie », les obligeant presque à revenir à leur mission première. Les oiseaux semblent s'être rebellés puisque le poète est obligé d'utiliser ce ton mielleux pour qu'ils lui obéissent.

[4] Marc Ascione, « Deux (et même trois) homonymes dans "La Rivière de Cassis" », *Rimbaud Vivant*, 1986, n°25, pp. 10-13.

[5] TLFI.

l'évocation des gardiens de la paix[1] – garants de la *salubrité* publique – ironiquement pris à partie par ce poète bourgeois tentant d'arrêter cette gouttière hors-la-loi.

Ce pied de nez rimbaldien était pourtant lisible, indiqué par ces « mystères » qui sont « révoltants ». Le terme désigne ce *qui remplit d'indignation, de dégoût*, de mépris, ou *qui suscite le refus, l'opposition de l'âme, de l'esprit*[2]. Il y aurait donc dans cette rivière des mystères qui dégoûtent notre poète bien-pensant, auxquels s'ajoute un vent ironiquement « salubre » pour l'homme. Tout comme les égouts enfouis et cachés de la vue des bourgeois, le poète cache sous une apparence esthétique un sujet provocateur : les selles parisiennes[3]. Les convenances sont respectées et le lecteur est dupé : la rivière sibylline se transforme en vulgaire scatomancienne.

Mais cette lecture ne rejette pas l'engagement. Ainsi, Rimbaud, par ses égouts, évoque Paris et sa Commune ensanglantés[4], que la ville tente de cacher comme une immondice, derrière des évocations d'un passé idéalisé. Néanmoins, le sang est toujours présent, et l'odeur de la rivière – « salubre » – rappelle également à Rimbaud la puanteur des cadavres que cette rivière charrie, victime de ceux d'en haut, les puissants.[5] Dans une logique de peur des émanations nauséabondes telluriques, propre au XIXe siècle et évoquée par Alain Corbin dans son ouvrage[6], Rimbaud met en garde : ce que devrait redouter et cacher ce peuple, plus que sa souillure physique est sa souillure morale et les émanations sociales qui en naîtront.

Par une valse en deux temps, Rimbaud mène la danse poétique, il impose son rythme à la lecture du poème et se permet de critiquer le poète amoureux du passé, *désengagé* (Banville) et cette société bourgeoise à la moralité corrompue. Si les « claires-voies » sont un terme clef du poème, c'est parce qu'elles évoquent sa lecture faite de lumière et d'ombre : d'un texte qui se lit dans ses pleins et ses vides, son ironie et son sérieux, porteur d'une accusation double.

---

[1] L'uniforme permet de suggérer ce rapprochement d'apparence.

[2] TLFI.

[3] Rimbaud réitère l'attaque avec l'évocation du terme « salubre » pour désigner le vent. On imagine aisément que le vent des égouts n'est guère salubre, mais qu'il répond en revanche à un besoin de salubrité publique

[4] Tel que le soutiennent Yves Reboul (*Rimbaud dans son temps*, *op. cit.*, p. 86) et Steve Murphy (*Rimbaud et la Commune*, *op. cit.*, pp. 836-842).

[5] Elle lui donne « courage » à lui le « piéton ».

[6] Alain Corbin, « La terre et l'archéologie du miasme », dans *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, pp-35-42.

5.2. Mise en scène dans différents espaces temporels dans « Comédie de la soif »[1]

« Comédie de la soif » propose en revanche une plus grande difficulté d'analyse. En substituant ultérieurement le terme *Comédie* à celui d'*Enfer*[2], Rimbaud brouille les pistes et tente de nous faire oublier que son premier titre, *Comédie*, nous permettait de mieux comprendre que le poète jouait ici un rôle en cinq actes. [3] Si le texte (la pièce ?) est l'évocation d'une soif, d'un désir ardent du poète pour un élément qui lui est et lui reste inconnu, mais dont il ressent le manque[4], il est également un voyage : cinq strophes, cinq espaces-temps aux enjeux différents pour le poète. Il s'agit pour le poète d'explorer les possibilités qui s'offrent à l'apaisement de cette soif universelle.[5]

5.2.1. Trois ancêtres[6] : trois temps du passé

La première scène s'ouvre par la prise de parole « des Grands-Parents, les Grands », redondance et majuscules qui insistent sur le caractère immémorial de leur existence, mais également leur grandeur aux yeux du poète.[7] Ils prennent la parole au-delà de leur mort, leurs os blanchis et délavés par le temps ne laissent aucun doute quant à l'ancienneté de leurs dépouilles : « Couverts des froides sueurs / De la lune et des verdures. »[8]

Ils sont également ceux qui, les premiers, donnent au poète un début de réponse à ce désir qui le submerge : « Que faut-il à l'homme ? boire », impliquant qu'ils ont été, également, victimes de cette soif. Et l'amenant à rêver à ce temps qui

---

[1] Nous privilégierons dans notre étude la version donnée à Louis Forain.

[2] Il semblerait en effet que la version dite Forain, soit ultérieure au texte conservé à la BNF.

[3] Daniel Leuwers parle de « comédie en cinq actes » (« Comédie de la soif », *Œuvre-vie*, *op.cit.*, p. 1142). « Opéra fabuleux » selon Yves Bonnefoy (Rimbaud par lui-même, Seuil, Paris, 1961, p. 63). Écho à « Comédie en trois baisers » où « le moi est aux prises avec ses voix secrètes », selon Steinmetz. (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 341).

[4] Daniel Leuwers évoque une « soif intarissable ». (« Comédie de la soif », *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1144). Pierre Brunel utilise le terme de « soif inextinguible ». (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 830).

[5] « À dire vrai, la soif est universelle [..] » (*ibid.)*.

[6] Le terme *ancêtre*, qui peut paraître dans un premier temps maladroit, est une volonté de notre part de rappeler au lecteur les nombreux échos que ce poème partage avec la première partie de la *Saison* : *« J'ai de mes ancêtres gaulois.. »*.

[7] Une grandeur qui ne se veut pas obligatoirement positive, plutôt abyssale dans la *profondeur temporelle* (guerre, mort) qu'ils impliquent. Daniel Leuwers note que « le lien aux parents est occulté, ce qui permet d'écarter les interdits trop prégnants et faciliter la descente "au fonds", dans les "celliers" et jusqu'aux urnes » de la mort ». (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1143).

[8] Rappelant la danse macabre de « Mes petites amoureuses ».

fut le leur et qu'il admire : « Mourir aux fleuves barbares. »[1] La réponse est nostalgique, teintée d'un enthousiasme tout en retenue pour ce temps où brillait « un soleil sans imposture », aujourd'hui inaccessible[2]. Ils prennent donc le rôle d'initiateurs, de sages qui tentent de guider le poète, mais en aucun cas de le contraindre, en restant vague dans leur réponse « boire », ils lui donnent un indice et insistent sur le caractère personnel du cheminement ; eux avaient trouvé leurs « vins secs »,[3] mais ne tentent pas de le proposer au poète : cela était leur réponse, pas la sienne.

Viennent ensuite les « Grands-Parents, Des champs ». Si les précédents semblaient évoquer un passé indéterminé, presque mythique.[4] Les seconds se font plus proche temporellement, il est ici question de la France paysanne, mais également de la France seigneuriale : « Vois le courant du fossé / Autour du Château mouillé. » Ils sont vassalisés aux puissants et ne peuvent être, pour le poète engagé, source d'espoir, de renouveau, d'admiration et de respect. Alors que les premiers ancêtres allaient « au soleil sans imposture », astre sacralisé chez Rimbaud, ces derniers au contraire *descendent en leurs celliers*. Loin d'une descente spirituelle comme se veut la descente aux enfers, elle est l'image d'une matérialité exacerbée et d'une docilité consommée. Ils descendent ***en*** leurs celliers, comme un repli ***en*** eux-mêmes, au point de disparaître et de ne plus être. Et c'est cet aspect qui explique, probablement, l'attitude de méfiance du poète face à leurs conseils : « Aller où boivent les vaches. » Sa réponse mordante se veut le reflet d'une vision où leur humanité a été animalisée. Ils représentent ce que le poète méprise et qu'il nommera, dans la *Saison*, la « race inférieure » : celle qui obéit, docile à l'excès, à l'image de leurs bêtes de somme. Le « cidre » et le « lait » qui se présentent à l'issue de cette descente, introduits par un « après » – suivi ou non d'une virgule selon les versions[5]

---

[1] Cette histoire barbare de la France et la fascination qu'elle exerce sur Rimbaud sera visible avec plus de violence ultérieurement dans l'œuvre de Rimbaud : *Une saison en enfer*. Phase de son existence qu'il confessera dans *Alchimie du Verbe*, section de la *Saison* dans laquelle on retrouve cités certains poèmes de 1872 : « *Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements.* »

[2] Tout comme « La rivière de Cassis », le poète perçoit ce temps, s'en approche, mais ne peut s'y installer réellement ; il ne fait que voir à travers les « claires-voies ».

[3] Pierre Brunel note une reprise parodique de l'expression « avoir un cœur sec ». (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.2, p. 332). Néanmoins, nous ne sommes pas certain qu'un tel rapprochement soit ici pertinent, Rimbaud ne tente pas de décrédibiliser moralement ces grands-parents (présents lors de la *Grande Révolution*), mais implique un changement temporel consommé et non abrogeable (loi de la Nature Reine).

[4] Seule la Nature marquait leur appartenance passée à ce monde : « lune », « verdures », « soleil ».

[5] La version donnée à Forain en présente une. Celui de l'ancienne collection Berès n'en possède pas.

–, ont donné lieu à d'âpres discussions entre René Char et René Étiemble[1] : descendent-ils à la recherche de ce cidre et de ce vin, ou nous sont-ils présentés à leur suite, leur succédant ? [2] Le cidre est une boisson fermentée qui se doit d'être consommée en l'état ; à l'inverse, le lait se veut une boisson fraîche. Toutes deux sont des mixtures paysannes reflétant deux attitudes : patience (fermentation) ou immédiateté (lait). Mais restant des « boissons familiales sans danger »[3], nouvelle affirmation de cette absence, même par la pensée, de tout soulèvement.

Les derniers ancêtres à prendre la parole « les Grands-Parents » ne sont pas qualifiés autrement que par ce terme, les rendant plus proches et moins mystérieux. On comprend ainsi, par la présence de l'armoire,[4] mais également par le contact physique qu'ils proposent – « tiens, prends » –, qu'ils sont les *véritables* grands-parents du poète, encore vivants mais en partance pour la mort, en témoigne l'évocation du cimetière en fin de strophe : « Nous rentrons du cimetière »[5]. À la différence des grands-parents précédents qui avaient proposé à notre poète des boissons traditionnelles : lait et cidre, ces derniers lui proposent *liqueurs, Thé et Café* : boissons « rares », mais surtout étrangères, invitant par leur simple évocation au voyage – le thé et le café restent chers, mais la multiplication des plantations, notamment en colonie britannique, permet au XIXe siècle de satisfaire en partie la demande. Ces boissons lointaines (notamment le Thé et le Café)[6] ferment le cercle avec la première prise de parole et laissent au poète l'immense déception d'un exotisme qui se range dans les armoires. Ainsi sa réponse « Ah ! tarir toutes les urnes ! » le laisse-t-elle sur sa soif, qui demande encore à être étanchée. Après avoir vécu et vu ce passé par trois fois, en trois temps, en vient-il à comprendre – par cette soif non tarie – que ce dernier ne lui apportera aucune réponse ou solution à son problème. Son apaisement ne se trouve dans aucune urne funéraire, la tentation archéologique n'était pas la bonne. [7]

---

[1] Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 309.

[2] La seconde hypothèse est également celle de Pierre Brunel. (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.1, p. 333).

[3] Jacques Gengoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, p. 335.

[4] Comme nous l'avions souligné précédemment dans notre analyse du *Buffet*, ces deux meubles possèdent une place particulière dans la maison et le foyer du XIXe siècle. L'armoire est le résidu paysan, d'une classe moyenne qui tend à s'enrichir.

[5] Comme dans La rivière de Cassis, Rimbaud s'amuse du changement sémantique que peut introduire un simple changement de préposition : nous rentrons ***du*** cimetière – Nous rentrons ***au*** cimetière.

[6] L'exotisme n'est plus mouvement (guerre, voyage), mais immobilité gustative.

[7] Par la double évocation du terme « urnes ». (Steinmetz, Brunel, Leuwers).

5.2.2. L'Esprit ou la Muse

L'esprit désigne avant tout le souffle, en particulier le souffle vital, le souffle de vie[1]. Rimbaud passe de voix extérieures – ces ancêtres – à une voix intériorisée et déshumanisée. Cette dernière appartient néanmoins au passé puisqu'elle l'évoque tout au long de sa prise de parole, et notamment à un passé mythique et mythologique : Ondines, Vénus, Juifs errants, anciens exilés. La prise de parole de l'Esprit se veut plus qu'une prise de parole rythmée et versifiée, une véritable incantation : elle ordonne, par l'utilisation de l'impératif, aux éléments liquides de lui obéir et s'identifie alors comme une voie surhumaine : « divisez », « émeus », « dites-moi ». Comme nous l'avons évoqué précédemment l'esprit est le souffle, c'est donc ce qui insuffle et inspire, dans cette analyse du terme se joint l'idée de la muse et particulièrement de la muse antique telle que se la figure les Anciens : raison de l'écriture poétique vue comme une transe mystique.

Cette muse s'inscrit dans le passé au travers de ces appels, chacun adressé à des entités mythiques de l'histoire de l'humanité : « Ondines », « Vénus » « Juifs », « Anciens ». Les Muses étant filles de Mnémosyne, déesse de la mémoire et du souvenir, elles sont donc naturellement – maternellement – orientées vers le passé ; or étant l'influence majeure du poète antique, elles font de lui un être tourné vers ce passé à la différence du devin tourné vers l'avenir[2]. Quant à leur lien à l'eau, explicitant la raison pour laquelle elles apparaissent devant le poète assoiffé, il faut la chercher dans leur histoire personnelle, deux des muses s'étant unies à des fleuves : Euterpe à Strymon et Melpomène à Achéloos, le dernier couple donnant naissance aux sirènes. [3]

Daniel Leuwers note que c'est « le tort de "l'esprit" que de vouloir magnifier la soif et la placer sur un terrain divin, mythique ou légendaire ».[4] Cette vision semble être confirmée par la boisson qui l'accompagne : l'eau. Elle est le paysage de « Mémoire », liquide du souvenir, mais également qui emporte (« Bateau ivre ») et n'implique pas une réelle décision, une action du poète.

---

[1] TLFI.
[2] Source en ligne : http://www.antiquite.ac-versailles.fr/muses/muses.htm
Peut-être est-ce là qu'il faut chercher l'aspiration rimbaldienne à être devin dans la lettre du Voyant.
[3] *ibid.*
[4] *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1143.

Ainsi, il rejette ce qui, il est vrai chez certains poètes, possède une certaine noblesse de l'inspiration : « boissons pures »[1], « fleurs d'eau pour verre[2] ». Ces dernières ne correspondant en rien à ses attentes poétiques. Néanmoins, cette rencontre fut, quelque part, bénéfique pour le poète puisqu'il parvient, enfin, à décrire cette soif qui le mine : « Chansonnier, ta filleule / C'est ma soif si folle ». Cette soif ne sera donc pas étanchée par une quelconque noblesse poétique – ainsi faut-il voir ces muses si chères au romantisme et aux parnassiens[3] –, mais au contraire par la vulgaire fille d'un chansonnier[4], c'est-à-dire d'une poésie *brute*, populaire,[5] qui n'obéit pas aux règles édictées par la poésie classique, affranchie des suggestions de cet esprit trompeur qui tente de se faire passer pour une inspiration intérieure, alors qu'elle n'est qu'extérieure.

Cette poésie désirée ne naîtra pas d'une influence imposée, mais au contraire des entrailles du poète dans tout ce que cet aspect révèle et recèle d'infernal, d'une soif qui ne se veut pas, obligatoirement, saine : « hydre intime sans gueules / Qui mine et désole. » Il existe en ce point une souffrance du poète, mais elle se veut nécessaire, imposée par cette soif inextinguible, brûlante. Sa soif se fait impénétrable, monstrueuse en cet instant, mais ne tendant toujours vers aucune direction distincte[6], elle commence tout juste à prendre forme.

5.2.3. L'ivresse

La troisième strophe introduit un nouveau personnage dans la scène jouée par le poète : l'ivresse. Malgré un titre au pluriel – « les amis »[7] – il nous est évident que ces *amis*, par ailleurs déshumanisés et non individualisés, multiples dans leur

[1] L'adjectif est ici plus important que le nom. Rappelons que dans « Nuit de l'enfer », Rimbaud avalera « une fameuse gorgée de poison ». Il y a donc une volonté de s'écarter d'un breuvage qui ne soit pas amer et donc d'une poésie douce et placide.

[2] « Expression péjorative, diminutive » selon Pierre Brunel. (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.1, p. 334). Il semble qu'ici se fasse une critique de ces fleurs prêtes à l'emploi pour des textes poétiques – « Ce que dit le poète à propos des fleurs » – sans profondeur.

[3] « La partie consacrée à l'Esprit met en cause la poésie idéaliste des Parnassiens, et tout son matériel mythologique : ondines, Vénus. ». (J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 341).

[4] Ces derniers « ont avivé sa soif ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 334. n.2).

[5] Écho aux « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires », d'Alchimie du verbe.

[6] Dans son absence de gueules « contrairement à l'hydre de Lerne ». (*ibid.,* n.3).

[7] Pierre Brunel note la distance déjà présente par ce titre et l'utilisation de l'article défini. (*ibid.*, n.4).

apparence, ne font en réalité qu'un dans leur fond : « les vins ».[1] Toutes ses boissons proposent au poète la joie de l'ivresse comme solution à ses problèmes, l'utilisation d'une substance qui le ravira à lui-même, considérée par Baudelaire comme supérieure au Haschisch dans sa capacité à ne pas faire sombrer son consommateur dans un isolement absolu. Elle est la boisson de la sociabilité, boisson de l'humanité.[2]

Malgré leur amertume qui semble pourtant en adéquation avec les attentes du poète – « Bitter sauvage » et « absinthe » – les « paysages » de ces boissons ne font pas écho à sa nature intérieure. Dans cette continuation de la quête le poète est accompagné de ces « pèlerins sages », compagnons de voyage et de beuverie d'un instant, et le « Moi » qui refait surface à cet instant apparaît démesurément solitaire dans cette rupture à l'égard du groupe. Ainsi, « l'absinthe aux verts piliers »[3], temple des ivresses, apparaît comme une nouvelle servitude pour le poète, celle d'une religion de la boisson, d'un mysticisme de l'alcool qui ne lui convient pas. [4] Le poète n'est pas convaincu[5] par cet *outil* et sa finalité – « Qu'est l'ivresse, Amis ? » – et préfère, à ces « flots par millions » continuellement en mouvement, « ces plages », la stagnation de « l'étang ». Dans la double décomposition de son corps – « pourrir dans l'étang » – et de la nature – « sous l'affreuse crème[6] » –, le poète rompt, une nouvelle fois, avec tout rite, toute volonté religieuse, même moderne, grâce à cette ivresse amie. Or comme le souligne Louis Forestier si la mort dans l'œuvre rimbaldienne est « une inadmissible atteinte de la liberté »[7], cette dernière est imposée par la destinée alors que l'ivresse est voulue et désirée : elle devient dès lors insupportable servitude volontaire.

C'est donc sous l'égide d'une pensée claire que Rimbaud cherche à affronter sa destinée poétique et on peut s'en étonner si l'on cherche à lire le poème à la lumière

---

[1] Ils s'opposent à la *désolation* dans laquelle était plongée notre poète à l'issue de sa rencontre avec l'Esprit.

[2] J.-L. Steinmetz y lit également une évocation des beuveries Zutistes, collusion du vin et des amis. (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 341).

[3] Initialement ivresse dans le manuscrit. L'absinthe aux verts piliers ferait écho à « L'Académie de l'Absomphe » (lettre à Delahaye, juin 1872). (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes s, op. cit.*, n.7, p. 334). Ce temple de l'absinthe est également une référence au sonnet des « Correspondances » de Baudelaire. (J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 341).

[4] En refusant « les verts piliers », Rimbaud fait également le choix de rejeter l'espérance, symbolisé par cette couleur. Un choix moral, mais également religieux puisque l'espérance est une vertu théologale.

[5] « Mythe trompeur » (Daniel Leuwers, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1143).

[6] Tout comme le propose Antoine Adam, la crème représenterait « la mince couche végétale qui forme pellicule sur les eaux stagnantes » (*op.cit.*, p.931). À cette explication, il nous semble cependant primordial d'ajouter que cette couche est faite d'éléments végétaux et animaux en décomposition, faisant écho au corps pourrissant du poète.

[7] Louis Forestier, « La mort dans les "poésies" de Rimbaud », art. cit., p. 215.

de la biographie et du mythe : buveur d'absinthe et fumeur de haschisch. Rimbaud reste un idéaliste poétique, mais également un théoricien, malgré le peu de textes laissés à ce sujet. Il nous montre encore une fois qu'il cherche à penser sa poésie et non à se la faire suggérer par des moyens chimiques. S'il lui faut pour cela se damner en refusant l'espérance, alors il le fera, n'étant pas effrayé par une mise en danger de l'être poétique dans ce monde et dans l'autre.

5.2.4. L'acmé de la tragédie

Le songe est un rêve particulier : porteur d'un message ou d'un avertissement, temps du sommeil durant lequel la divinité se présente à son fidèle afin de lui apporter guérison[1]. C'est à partir de cette particularité que sera créé le personnage mythologique du songe : petit génie messager par lequel la divinité communique sa pensée à l'homme. Tout semble laisser croire qu'encore une fois, il serait question dans cette strophe d'une double présence : le poète et cette influence divine. Il n'en est rien.

Au contraire, ce troisième acte du poème introduit une rupture avec les actes précédents : pour la première fois, l'autre s'efface et la parole du poète n'est plus précédée par ce « Moi », presque interjection d'existence, face à des êtres qui, plus qu'ils ne le conseillaient, le guidaient et tentaient de le commander. Le poète n'a pas besoin de s'imposer, puisqu'il est seul maître de son texte. Cependant, ce monologue théâtralisé reste un discours à deux, où le moi se dédouble, prenant valeur de destinataire et destinateur de la parole. Il y a donc toujours altérité, mais altérité intime, presque psychologique et schizophrénique. Le titre déjà nous indique que ce « songe » décrit comme « pauvre » [2] est vu avec une certaine condescendance, pour ne pas dire compassion du poète pour un être qui lui est inférieur.

Ainsi, ce pauvre, c'est avant tout l'autre poète, l'autre moi qui se prend encore à espérer à une fuite, une autre issue face à cette tragédie en cinq actes qui se joue sous nos yeux. C'est également un écho flagrant au poème de Baudelaire « Le Recueillement », le soir – « Peut-être qu'un Soir m'attend » – est l'instant où se dénoue en bien ou en mal les pensées et les angoisses les plus profondes :

> Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

---

[1] TLFI.

[2] Nombre d'expressions débutant par l'adjectif *pauvre* induisent un sentiment de compassion du locuteur sur le sujet : pauvre ami, pauvre enfant..

Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

La nuit est source d'apaisement dans son intemporalité : la suspension temporelle impliquant la suspension des réalités de l'existence et donc de toute douleur. Rimbaud choisit également la « vieille Ville »[1] comme lieu de délivrance, d'une eau qu'il pourrait boire « tranquille ». La ville, lieu de modernité, loin des paysages antiques et barbares dont il a rêvé dans ces premiers instants de conversation avec ses ancêtres, serait, ici, pour lui la possibilité d'accepter l'âpre réalité sans amertume, parce qu'il serait « patient ».

Car la patience est un élément fondamental des *Derniers vers* rimbaldiens, notamment par le titre d'un des *sous-recueils* : « Fêtes de la patience ». C'est l'attente, l'espoir, mais c'est également chez Rimbaud la célébration, la glorification de ce temps dans son abstraction la plus pure : la patience est traitée comme sujet principal et non plus comme état transitoire[2]. Dans ce poème, la notion n'est qu'évoquée, effleurée ; rapidement, le sujet principal revient hanter le poète : ce *mal qui pourrait un jour se résigner*. L'utilisation du verbe « résigner » dans son emploi pronominal, est, à bien des égards, surprenante : Rimbaud humanise ce mal, capable comme un être humain de choisir ; ce qui lui permet de s'en dédouaner, de se déresponsabiliser de cet état qui le mine, devenant victime et non plus instigateur de cette soif. Mais se résigner, c'est également *se résigner à quelque chose*, Rimbaud efface la préposition et rend ses paroles énigmatiques, revenant à la tradition antique du songe : il y a ici un message qui demande à être déchiffré. Cet aspect sibyllin et divin du texte il le poursuit dans cette errance possible au « Nord » ou « pays des Vignes ». Si le Nord est désigné par un terme scientifique, par sa position cardinale sans ambiguïté, terme presque froid. Le Sud en revanche se veut « pays des vignes » rappelant la promesse divine faite au peuple en pleine errance dans le désert. [3]

---

[1] Dans une optique autobiographique, Pierre Brunel propose Charleville. (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n. 1, p. 335). L'idée ne paraît pas convaincante dans le cas présent, la ville se veut avant tout métaphorique.

[2] Nous reviendrons ultérieurement avec de plus amples détails sur cette notion.

[3] « Car le Seigneur, votre Dieu, est près de vous faire entrer dans une bonne terre, dans une terre pleine de ruisseaux, d'étangs et de fontaines, où les sources des fleuves répandent leurs eaux en abondance dans les plaines et le long des montagnes ; Dans une terre qui produit du froment, de l'orge et des vignes, où naissent les figuiers, les grenadiers, les oliviers, dans une terre d'huile et miel ». *Deutéronome* [VIII ; 7-8], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 159.

Rimbaud hésite-t-il entre la tentation scientifique et froide du Nord – peut-être même la mort – et un retour religieux, certes chaleureux, mais enivrant et donc assujettissant « le Pays des Vignes » ? C'est à cet instant, où le doute plane, où le poète pense à revenir sur ses décisions passées, qu'il comprend le danger de ce songe : « Ah ! songer est indigne / Puisque c'est pure perte ! »[1] Il est trompeur et n'est qu'immobilisme supplémentaire et retard dans sa quête.

Quant à l'errance, elle est une nouvelle fois rejetée. Plus que de songe, il semble qu'il faille ici filer la métaphore et parler de mirage, Rimbaud a rêvé une étendue d'eau dans ce désert de désespoir et s'est imaginé la boire. Mais à présent éveillé, il ne se fait plus d'espoir sur une rédemption possible, car « jamais l'auberge verte[2], ne peut bien [lui] être ouverte. » L'auberge verte[3] est ce mirage de l'oasis, qui n'étanchera la soif que pour un temps, tout comme elle n'accueille le voyageur que pour quelques nuits. Ainsi, « le voyageur ancien », c'est-à-dire expérimenté, ne sera plus dupe de ses *pouvoirs* et ne ressentira plus aucun apaisement à son contact. Dès lors, le songe est « pauvre », car il ne correspond pas aux attentes du poète, il n'est pas à la hauteur de ses espérances et de ses désirs, ne lui apportant qu'hésitation et tranquillité temporaire loin d'être une véritable réponse à cette soif.

5.2.5. Une conclusion en trompe-l'œil

Le poème s'achève sur un paysage de nature en trompe-l'œil. Comme nous l'évoquions précédemment pour « La rivière de Cassis », la nature se veut l'évocation d'une réalité présente, citadine. Si la section précédente confirmait l'obsolescence du passé aux yeux du poète, la nature ne saurait être lieu de refuge pour le poète. Elle se veut plutôt un retour à sa réalité temporelle.

Ainsi, les « pigeons » semblent suspects dans cette prairie. Loin d'être un oiseau des campagnes, le pigeon est, par excellence, un oiseau citadin. À la lumière de cet indice qui ouvre cette dernière section tous les animaux semblent prendre une dimension autre. Dès lors, « le gibier, qui court et qui voit la nuit », ce sont ces chats, peuplant les villes et chassés puis dévorés durant la Commune ; « les bêtes des eaux »

---

[1] « Il est vain de croire qu'on peut teinter l'avenir des couleurs du passé ». (Daniel Leuwers, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1143.

[2] Rappelons une nouvelle fois que la couleur verte est couleur de l'espoir.

[3] Daniel Leuwers, tout comme Pierre Brunel, y lit l'évocation d'un passé révolu. Peut-être celui du « Cabaret-vert », proposent Pierre Brunel (Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n. 4, p. 335.) et J.-L. Steinmetz (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 341).

sont les rats, nouveau fléau hantant ses égouts[1] ; enfin, « la bête asservie » laisse penser au chien des villes dont toute sauvagerie – le loup – première semble avoir disparu, ne laissant place qu'à une servitude absolue en l'homme[2]. Quant aux « derniers papillons » il faut encore voir là un ultime indice laissé par Rimbaud, afin de guider le lecteur dans une lecture moderne de ces vers : les papillons sont un type de bec de gaz présents dans l'éclairage public[3], et qui laisse penser à l'allumeur public, profession aujourd'hui disparue. Derniers êtres visibles avant la venue de la nuit noire et d'un certain anéantissement de toute existence, comme nous l'évoquions précédemment.

Cette lecture peut se prolonger sur l'ultime strophe du texte : le règne animal laisse la place à la nature dans son essence – végétaux, nuages… Le « nuage sans guide » rappelle qu'en cette période d'industrialisation, les cheminées d'usines à charbon créées ces fumées, sorte de nuage des villes à courte durée d'existence, sans but et sans fonction[4]. Puis à cela s'ajoutent ces « violettes humides » en lesquelles le poète cherche à expirer, lieu d'une possible libération temporaire à l'image de ce souffle ; référence possibles aux lèvres phtisiques des prostituées, lieu où expirent les baisers, mais également lieu du dernier souffle. Elles peuplent ces villes, véritables « forêts » modernes, notamment aux « aurores » lorsque libérées de leurs amants d'un soir, elles regagnent d'autres lieux de vie et peut-être de plaisir. Notons que ces deux derniers vers sont ponctués d'un point d'interrogation : le poète n'a pas encore pris la décision de visiter ces prostitués et ne fait qu'en rêver.

Ainsi, en partageant cette soif avec toute cette ville, dans sa multiplicité, le poète ne se fait plus le chantre des dieux, mais le chantre de son monde, il n'est pas orienté vers le passé, comme au temps des muses, mais dans un présent humain, animal, citadin. Son monde et celui de la ville et de ses habitants, sa place se trouve en ces lieux. Si sa soif ne peut s'éteindre tout du moins trouve-t-elle écho dans ce qui l'entoure. Le poète admet qu'elle ne peut se tarir et en l'acceptant, ironie amère de son existence – Comédie –, il reconnaît une certaine renaissance – « aurores ». Il ne

[1] Nous renvoyons le lecteur à notre analyse sur « La rivière de Cassis » pour mieux comprendre l'importance des égouts dans l'imaginaire rimbaldien.

[2] Nous n'excluons pas la possibilité d'une mise en abyme de la métaphore où à chaque animal serait accolée une figure humaine : policiers, prostitués ou autres ; mais cela ne remet pas en question la présence de la ville dans ces vers.

[3] TLFI.

[4] Le « Oh ! favorisé de ce qui est frais ! » et qui ponctue ce premier vers est très énigmatique et peut-être lu très prosaïquement par la simple évocation de cet air froid, air du ciel, admiré comme raison de la disparition de cet air chaud, air de l'usine.

sera plus question de rechercher en d'autres lieux et d'autres temps son antidote, mais de s'instaurer dans ce temps présent même s'il ne lui offre que des soulagements temporaires – les prostituées.

Chapitre IV : Existence et Inexistences dans les « Fêtes de la patience »

Il est un élément qui s'affirme au lecteur à l'issue de sa rencontre avec les *Fêtes de la patience* : l'omniprésence thématique de la suspension temporelle[1], de l'arrêt du temps, ne serait-ce qu'un instant. Car la patience, le *fait* de patienter, ne peut s'affranchir, en son cœur, d'une conscience de la suspension temporelle, d'une illustration de cette dernière malgré son immatérialité et son impalpabilité. Si Rimbaud semble puiser cette notion d'un arrêt du temps chez les Romantiques – à l'exemple du « Lac » de Lamartine –, le traitement qu'il en donne est fort différent. Comme nous le constaterons loin d'une attente passive, il s'agit chez Rimbaud de dépasser la malédiction de cette perte temporelle.[2]

1. De l'attente à l'absence dans « Bannières de mai »[3] : tentative de rupture du cycle

On désigne sous le titre *Fêtes de la patience* – nom donné par Rimbaud lui-même[4] – les quatre poèmes suivants : « Bannières de mai », « Chanson de la plus haute tour », « L'Éternité » et « Âge d'or ». Un titre qui intégrerait ces quatre poèmes sous une thématique ou préoccupation commune, et qui permet au critique de les

[1] Nous avons fait le choix de préférer le terme de « suspension temporelle » à celui d'uchronie, dans la mesure où le second implique un retour à l'Idylle ce qui n'est pas le cas dans le corpus suivant. Rimbaud ne crée pas une temporalité alternative, mais met en suspens la temporalité humaine de son monde.

[2] « Il ne saurait s'agir d'attendre patiemment la mort, de la laisser faire. Il faut lui voler la politesse ». (Daniel Leuwers, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1144).

[3] Nous privilégierons la version donnée par Rimbaud à Jean Richepin. L'autre version – ancienne collection Pierre Berès – porte le titre moins énigmatique de « Patience » avec pour sous-titre « d'un été ». (J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 342).

[4] Inscrit au dos du dernier feuillet « Âge d'or ». (*ibid.)*.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

traiter plus uniformément que le reste du corpus.[1] L'étude du titre ouvre en soi différentes hypothèses de lecture de ses poèmes : l'adjonction de ces deux noms – *fête* et *patience* – crée chez le lecteur le sentiment d'une étrangeté puisqu'on ne trouve trace d'aucune expression ou ces deux mots soient liés. Le titre frôle l'hermétisme[2]. Certes, la patience est une qualité recherchée, aimée, louée, mais elle est avant tout – pour celui qui fait preuve de patience – d'attente, c'est-à-dire d'une situation d'entre-deux, désagréable et pénible, qu'on souhaite écourter, plaçant l'instant en complète opposition avec la fête, instant de réjouissance et de bonheur, qu'on espère au contraire se voir prolonger à l'infini.

Ces *Fêtes de la patience* sont ainsi avant tout des fêtes de l'attente, de célébration de cet instant habituellement ignoré, subi et oublié.[3] Car attendre, c'est mettre entre parenthèses un moment de son existence, ne plus être actif, mais volontairement passif. En effet, l'attente ne saurait logiquement être considérée comme une action, du moins une action de l'être qui attend. Ce dernier est passif, subissant le délai nécessaire, imposé, à l'avènement de la raison de l'attente. Ainsi, cette dernière se veut un temps qui n'est pas, ou plutôt un temps que l'on accepte de sacrifier pour les besoins de ce dénouement futur voire un arrêt de l'existence puisque l'individu se soumet, s'abandonne à cette contrainte temporelle qu'il ne peut maîtriser. Ainsi, en nous demandant de nous réjouir de l'attente, Rimbaud propose de ne plus être passif dans l'espoir de son départ, mais au contraire de voir l'instant de l'attente, sa durée, autrement, comme un temps contenant intrinsèquement, en dehors de toute finalité, une richesse : « Qu'on patiente et qu'on s'ennuie / C'est trop simple[4] ». S'inscrit le refus d'une vie qui, à aucun moment, ne doit être absente.[5]

Mais c'est également aller plus loin que la conception romantique. Si pour Lamartine la conception du temps dans « Le Lac » signifie une possible prolongation de l'existence, mais plus que tout, la fin des angoisses liées à son terme. Chez Rimbaud, c'est une critique d'une attente passive et latente propre à l'homme. Ainsi, si l'on reconnaît que la plus grande attente de ce dernier est celle de sa propre fin, à

---

[1] Steve Murphy évoque un possible « recueil méta-infernal ». (*Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 436).

[2] Comme le souligne Bernard Meyer, le poème se veut celui de « l'ambiguïté généralisée ». (*op.cit.*, p. 107). C'est-à-dire d'une perte de repères logiques et traditionnels pour le lecteur poétique.

[3] Ainsi Bernard Meyer évoque une patiente souffrance. (*op.cit.*, p. 90).

[4] Comme le souligne Antoine Adam (*op. cit.*, p. 933). Il faut voir le cycle attente/ennui comme trop simpliste aux yeux de Rimbaud. L'idée est donc de rompre un véritable cercle vicieux.

[5] À l'instar des vers de Marceline Desbordes-Valmore présents au dos de la version édition Vanier : « Prends-y garde, ô ma vie absente ! ». (J.-L. Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 342).

savoir sa mort, il devient évident qu'il ne donne plus à son existence de valeur absolue et entre ainsi dans une théorie de non-vie. C'est à cet état que Rimbaud tente d'échapper : « — Ah moins seul et moins nul ! — je meure. / [...] / Je veux bien[1] que les saisons m'usent. »

Rimbaud refuse une logique simpliste qui l'amènerait à imaginer cette vie passagère comme sans valeur, comme un vide à supporter et donc *nulle* – le poète ne souhaitant être contaminé par cette vacuité du temps. C'est également une conception religieuse[2] de l'existence : cette vie n'est qu'une préparation à l'autre, ainsi parle la plupart des religions, christianisme inclus. Rimbaud s'y refuse et préfère que les « Saisons [l]'usent », appelant aux stigmates de leur passage sur son corps et son esprit, d'une temporalité terrestre réelle, visible et non mystique ou scientifique. Ainsi, en l'usant, elles l'épuisent également, le vidant de sa substance, ne le laissant pas indemne de sa propre vie et entier à l'instant de sa mort : le poète disparaît avant même l'avènement de cet autre monde, avant la résolution de l'attente.

Nous sommes loin ici d'une existence passive : si Rimbaud ne peut suspendre le temps, choisissant une vision plus pragmatique et réaliste de l'existence à la différente des Romantiques ; il préfère tout du moins le soumettre à sa volonté, le dompter et se laisser dévorer vivant dans une vie où la mort n'est plus vue comme une fin qu'on appréhende, mais comme l'apothéose de son existence : l'homme comblé d'une vie pleine, loin des solitudes et des néants, peut enfin – librement – choisir de mourir : « je meure ».[3] Dès lors, la mort apparaît moins effrayante et angoissante, en la conjuguant à la première personne, le poète l'exorcise.[4] Ainsi, s'il est une bannière sous laquelle Rimbaud se range dans ce poème, c'est celle du

[1] Bernard Meyer évoque un « bien » fatigué. (*op.cit.*, p. 104). Nous y lisons en revanche une emphase non en lien avec le verbe vouloir, mais avec l'usure qui doit se faire « bien », c'est-à-dire absolue.

[2] Bernard Meyer note qu'il y a dans ce poème une véritable « interrogation religieuse », visible dans cette évocation de « chansons spirituelles » au début du poème. (*op.cit., p.* 91). Selon Pierre Brunel, reprenant l'analyse de Bernard Henry (« Bannières de mai », dans *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie royale de Belgique, 1998, pp. 207-216), elles se veulent ironiques notamment contre le catholicisme.

[3] Dès lors, la mort apparaît moins effrayante et angoissante, en la conjuguant à la première personne, le poète l'exorcise.

[4] « Dans une lettre qu'il adresse à Izambard, le 2 novembre 1870, Rimbaud écrit : "Je meurs, je me décompose dans la platitude". Position purement rhétorique, puisqu'on sait bien que *mourir*, pour ce qui est de la première personne, ne se conjugue ni au présent, ni au passé. Autrement dit, pour reprendre un propos d'Alain : "être vivant et penser qu'on est mort, c'est mieux qu'insupportable, c'est impossible." » (Louis Forestier, « La mort dans les "poésies" de Rimbaud », art. cit., p. 215).

printemps[1] – symbolisé par le mois de mai – du retour à la vie : en faisant mourir « un maladif hallali » en début de poème, Rimbaud condamne la mort à mort.

Néanmoins, il est également nécessaire de nuancer ces affirmations. Nous n'avons jusqu'à présent évoqué que les aspects positifs du poème, ses élans d'allégresse. Or il y a dans « Bannières de mai », une dichotomie entre chaque début de strophe, leur célébration de la vie et les derniers vers de chaque strophe, se présentant comme des conclusions en antithèse. L'allégro est coupé court par des dissonances finales[2] :

> Je sors. Si un rayon me blesse
>
> Je succomberai sur la mousse. [ex. 1]
>
> [...]
>
> Au lieu que les Bergers, c'est drôle,
>
> Meurent à peu près par le monde. [ex. 2]
>
> [...]
>
> Rien de rien ne m'illusionne ;
>
> C'est rire aux parents, qu'au soleil,
>
> Mais moi je ne veux rire à rien ;
>
> Et libre soit cette infortune. [ex. 3]

Ainsi, cette mort, dont il jure à plusieurs reprises – comme nous l'avons vu précédemment – s'être détaché, ne cesse de le hanter. Elle l'obsède, cette fin qu'il ne peut contrôler, qu'il ne peut surmonter et dont il sait qu'elle viendra le surprendre [ex. 1], tout comme elle en a surpris d'autres avant lui et qu'elle continuera de surprendre après lui [ex. 2]. Surgit enfin l'instant de cette froide acceptation, qui l'amène à ne même plus pouvoir se leurrer dans un mirage – « rien de rien ne m'illusionne » – et un bonheur passager : la mort reste une « infortune », l'ultime et la plus grande de toutes, qu'il ne peut assujettir à sa volonté malgré tous ces efforts,

[1] Bernard Meyer suggère que le titre se veut une évocation des bannières que l'on déploie en mai, mois de Marie (*op.cit.*, p. 89). S'il est une immaculée conception dans ce poème, elle est le Printemps dont le poète se veut le fils, sur lequel, comme le Christ, la mort ne semble pas avoir de réelle emprise. Cette explication témoigne également d'une certaine ironie rimbaldienne à l'égard d'un christianisme qu'il détourne : « communient », « ange ». (Pierre Brunel, Rimbaud *: Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.1., p. 344).

[2] Jean-Luc Steinmetz évoque un « Rimbaud qui s'abandonne à la déception et s'en remet à l'imprévisible sort qui l'attend ». (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 342).

cette dernière reste « libre » de toute emprise humaine. Ainsi clôture-t-il le poème par ce non-dit compris de tous : l'infortune achève le texte[1], tout comme elle achèvera notre existence. Certes, l'attente a été exorcisée, mais la mort elle ne saurait être absente : ballottant le poète entre idéal et réalité.

2. Entre ciel et enfer dans « Chanson de la plus haute tour »[2]

En introduction de son étude sur ce poème, Bernard Meyer précise que « "*Chanson de la plus haute tour*" n'impose aucun ancrage référentiel précis et ouvre à la lecture un vaste champ de rêverie. »[3] C'est sans aucun doute une valeur clé à toute étude préalable du poème que nous offre ici Bernard Meyer. Il y a dans ce poème une complexité de fond contredit par une simplicité de forme lui donnant cette tonalité énigmatique et hermétique[4] qu'Yves Bonnefoy souligne.[5] Sa reprise dans *Alchimie du verbe* sous une autre version confirme cette hypothèse d'un poème illustrant une tension spirituelle – « je disais adieu au monde ».

S'il est question de tension, d'opposition, il est également question de dualité, de la même manière que le poète de « Bannières de mai » hésitait entre le « Nord » et le « Pays des Vignes » : deux possibilités d'avenir s'offrent au poète de « *Chanson de la plus haute tour* ». Le titre, par le terme *chanson*, propose au lecteur un univers et un imaginaire médiéval [6] qu'on a naturellement accolés à l'engouement des Romantiques et Parnassiens pour cette même époque. Mais le chant est également

[1] « Mais avant même l'heure du bilan, l'illusion [l'Idylle, l'espérance, la vie éternelle] se veut détruite ». (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 832).

[2] Nous étudierons la version donnée par Rimbaud à Jean Richepin.

[3] Bernard Meyer, *op. cit.* p. 127.

[4] « Le poème est réputé pour son obscurité », note Bernard Meyer. (« Chanson de la plus haute tour », *Parade sauvage*, n°9, 1994, p. 33).

[5] Pierre Brunel évoque un poème qui ne doit pas être lu dans une biographie exacte, mais dans une « biographie spirituelle » telle que proposée par Yves Bonnefoy. (*Rimbaud œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 832). Ce dernier affirme que chez Rimbaud « l'élan vers le sacré est plus fort chez lui que toute évidence de forclusion ». (Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Seuil, Paris, 1991, p. 116).

[6] Le style également du poème, en vers courts pentasyllabiques, rappelle les formes poétiques anciennes. Ainsi, Jean-Michel Gouvard note : « Si elle n'est pas une forme de la poésie classique, la structure (abab cc) est fréquemment attestée dans les chansons et, plus souvent encore, dans les textes littéraires qui reprennent des motifs de « chanson ». Dès le seizième siècle, c'est la forme choisie par Mellin de Saint-Gelais pour sa célèbre *Chanson,* que Du Bellay et Sébillet citent dans leurs traités, et qui est encore aujourd'hui fréquemment donnée en exemple du genre [..]. Saint-Gelais, qui reprenait probablement une structure de base propre à plusieurs chansons populaires [..]. Elle trouve enfin un souffle nouveau chez les poètes du dix-neuvième, qui la redécouvrent sans doute à travers leur lecture de Ronsard et qui l'utilisent eux aussi essentiellement pour des textes liés au moins thématiquement à la chanson populaire, tels Banville et Hugo. (« La Chanson de la plus haute tour est-elle une chanson ? Étude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, n°10, 1994, pp. 47-48).

une notion religieuse, rappelant *Le chant de David*, ou *Psaumes*, d'une prière à Dieu ritualisée par la psalmodie. À cette chanson s'ajoute « la plus haute tour », lieu en surélevé, lié à un imaginaire médiéval[1] et « propice à la méditation »[2]. Elle se situe entre ciel et terre, un entre-deux, mais également un lieu de tension entre l'homme et la divinité : à la fois tentative de rapprochement avec les cieux, lieu de séjour de la divinité, et preuve d'un péché d'orgueil – péché du diable – marqué notamment dans la construction des tours des cathédrales au Moyen-Age. [3]. Or il nous semble que c'est cette ambiguïté religieuse médiévale que Rimbaud tente de mettre en évidence et de rejeter. Dès lors, du haut de sa tour le poète ne glorifie pas Dieu, mais il crie son abandon à cette salvation[4] qui lui pèse[5]. La tour qu'il construit ne s'élève pas vers le ciel, mais vers les enfers et confirme l'hypothèse de Steve Murphy d'un possible recueil méta-infernal[6].

---

[1] « Le motif de la tour est culturellement prégnant. Il connote le Moyen Âge, les châteaux-forts et la noblesse. » (Bernard Meyer, « Chanson de la plus haute tour », art. cit., p. 34).

[2] *ibid.*

[3] « Ainsi, l'édifice [la cathédrale] a pu apparaître très tôt comme lieu de prestige et de puissance en même temps qu'un lieu liturgique et administratif » (Anne Prache, *Encyclopædia Universalis,* article « cathédrale ».

Source en ligne : http://universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/cathedrale/

Jean-Luc Steinmetz note à ce propos que : « Le château est un lieu utopique rimbaldien. Il accueille dans son champ symbolique la force du bonheur. » (cité par Bernard Meyer, op. cité, p.180).

[4] Nous faisons le choix du terme « salvation » et non « salut », car au-delà de sa valeur chrétienne Rimbaud admet également les maux dont il préserve : l'oubli, la ruine, la mort. (TLFI).

[5] Le « bonheur que nul n'élude » dans « *Ô saisons ! ô châteaux !* », mais également le baptême de la *Saison*.

[6] De par cette notion de construction au travers d'une opposition, nous avons fait le choix du tableau qui offrait une certaine clarté dans la présentation de cette dualité.

Abandon de salvation	***Choix de la damnation***
Oisive jeunesse A tout asservie, Par délicatesse J'ai perdu ma vie.	Ah ! que le temps vienne Où les cœurs s'éprennent.

L'oisiveté est une notion condamnée par la Bible, et elle se présente, en effet, négativement dans son lien à l'asservissement et à la perte de vie[1]. Elle aurait, malgré l'immobilisme que suppose son inaction[2], mis en esclavage un « tout » dans lequel serait inclus, non seulement le poète et le lecteur, mais l'intégralité du monde. Ainsi, tout comme le soleil de « Bonne pensée du matin », cette « oisive jeunesse » apparaît corrompue, pire il s'agit d'une duperie, d'une fausse oisiveté dont l'action la trahit. Ainsi, tandis que le poète se voit assujetti à une productivité temporelle – temps mécanique – se donnant l'apparence de l'*otium* latin[3] – temps naturel, humain – ; il est également pressé par la « délicatesse ». Comme l'indique Bernard Meyer, le terme est multiple[4], mais il peut se faire l'écho d'un raffinement, voire d'un excès de valeurs morales. Ainsi, si l'oisiveté ne lui a pas fait *perdre son temps*, la moralité, elle, entraîne la perte de la vie. Le poète bascule dans une inexistence, liée à cette obligation de réfléchir avant d'agir, bloquant toute action et le dépossédant de son existence.

À la temporalité et la moralité de ce monde, il appelle l'avènement d'un temps « où les cœurs s'éprennent », d'un embrasement ardent, constant,[5] de ces cœurs lieux de vie. Ces cœurs semblent s'opposer, dans leur humanité, au Sacré-Cœur divin, tout en revêtant cet attribut d'une consomption éternelle. Tout comme le poète de « Bannière de mai » souhaitait que les saisons l'usent. Il s'agit de parvenir à la quintessence de la vie par une combustion complète de l'être rappelant en cela le Grand Œuvre alchimique. Il n'est pas encore question ouvertement de damnation,

[1] Bernard Meyer, « Chanson de la plus haute tour », art. cit., p. 35.

[2] « L'oisiveté, qui pouvait sembler la toute liberté, coexiste paradoxalement avec la toute servitude. » (*ibid.).*

[3] *ibid.*

[4] « Le terme *délicatesse* est assez ambigu en langue ». (*ibid.).*

[5] « En outre, en ne précisant pas de quoi ou de qui les cœurs doivent s'éprendre, le texte désigne davantage un état absolu qu'une action transitive : que les cœurs s'éprennent ; sans cesse ; et de tout. » (*ibid., p.* 36).

même si la notion d'un feu appliqué à l'homme implique un imaginaire de l'enfer facilement lisible.

Abandon de salvation	***Choix de la damnation***
Je me suis dit : laisse, Et qu'on ne te voie : Et sans la promesse De plus, hautes joies.	Que rien ne t'arrête Auguste retraite.

« Les plus hautes joies » sont sans aucun doute les joies mystiques ou paradisiaques[1] promises aux croyants et auxquelles le poète renonce (« laisse », « sans la promesse »). Le choix d'un verbe pronominal (« se dire ») indique que le poète souhaite se faire discret (« qu'on ne te voie ») et que toute cette réflexion passée est marquée du sceau de l'introspection, d'une parole non prononcée.[2] La décision a déjà été prise, elle ne fait qu'être affirmée devant le lecteur. S'il y a eu nécessité pour le poète d'occulter au monde son choix, c'est que ce dernier est si outrageant à l'égard de la société dans laquelle il vit – chrétienne et bourgeoise – qu'elle ne saurait être révélée sans danger.[3] Le poète s'est un temps caché et peut à présent revenir au monde.

Car l'« auguste retraite » n'est pas un retour à la religion, mais l'action de se retirer d'un lieu à une autre, en l'occurrence d'un lieu profane à un lieu sacré – « auguste ».[4] Or, il n'est pas rare de voir Rimbaud utiliser un vocabulaire religieux dans le but justement de décrédibiliser le christianisme et de diviniser sa pensée, ainsi trouvera-t-il « sacré » le « désordre de son esprit ». Le poète reste malgré tout

[1] Bernard Meyer propose des joies spirituelles dont la nature conviendrait au lieu d'isolement et de méditation que se veut la tour. (art. cit., *p.* 37). Poursuivant notre lecture médiévale, nous y lisons avant tout, les tours des églises et cathédrales s'élevant aux cieux.

[2] « Il s'agit de la décision rétrospective d'une décision de jeunesse ». (*ibid.)*.

[3] « Ce n'est pas tant ce qu'on abandonne qui importe, mais l'acte même, le mouvement intérieur par lequel on abandonne. [..] Cet abandon doit se faire dans l'ignorance d'autrui. Il ne doit pas être voyant, entouré d'admiration et de commentaires. Il ne s'agit pas, comme le comte Molé le reprochait à Chateaubriand, d'installer "une cellule sur un théâtre", mais de disparaître à la vue des autres. » (*ibid.)*.

[4] « Le sens est ici pris au sens de *sainte*, de *sacrée*. » (*ibid., p.* 38).

elliptique, mystérieux, il n'offre que la figure d'un être qui s'est retiré du monde, qui s'en est occulté. Cette volonté de rester dans l'*ombre*, offre peut-être, au lecteur, un indice de cette retraite, loin de toute lumière.

Abandon de salvation	***Choix de la damnation***
J'ai tant fait patience	Et la soif malsaine
Qu'à jamais j'oublie ;	Obscurcit mes veines.
Craintes et souffrances	
Aux cieux sont parties.	

La troisième strophe, centrale au poème, est également primordiale à sa compréhension, puisqu'elle est l'instant d'une révélation. La patience est une valeur fortement religieuse, et possède deux aspects complémentaires. Dans un premier temps, le croyant qui espère en l'autre monde ne doit pas succomber aux délices de cette existence : il vit donc dans une *crainte* constante de ne pas être à la hauteur de sa foi et de ses prérogatives. Dans un second temps, il doit résister aux difficultés qu'il pourrait rencontrer et dépasser de possibles *souffrances*, qui ne doivent en rien affaiblir sa résolution et sa foi première.[1] Loin de toute admiration, le poète est condescendant à l'égard de ce qui lui semble être une inexistence, un retour à la passivité suggéré par l'oisiveté.[2]

Ainsi ces deux aspects fondamentaux d'une existence religieuse, fusionnant dans la patience, Rimbaud décide de les *oublier*, de les ignorer, de revenir à la vie terrestre et de laisser de telles préoccupations revenir au divin (« aux cieux »). Il y a évidemment libération pour le poète, la religion est de nouveau présentée comme un poids, une souffrance et non une expérience heureuse du ravissement, c'est son abandon qui est source de bonheur. Dès lors, la « soif malsaine » se veut une rupture définitive avec tout restant chrétien dans cette nouvelle spiritualité poétique illustrée

[1] Vertu des sages et des martyrs, en témoigne le *Livre de Job*. Nous avons déjà évoqué l'attitude de Rimbaud à l'égard de ce prophète dans notre analyse du « Mal ».
[2] *ibid., p.* 39.

par le texte.[1] La soif recherchée par le poète se veut dangereuse – *malsaine* – pour son équilibre moral – rejet du Christ –, mais également un risque physique et donc visible. Dans une exagération volontaire de la transsubstantiation et de l'eucharistie, le poète suggère que dans sa propre damnation il entraîne une partie du Christ lui-même, dans une logique de contamination. Ainsi, son sang s'obscurcit, dans cette eucharistie inversée – le Christ est la lumière des hommes –, qui l'infecte également, tout comme il le fut précédemment par l'eucharistie christique. Il y aurait donc une certaine ritualisation de la damnation, inversion absolue des codes de la salvation chrétienne. Le poète consomme une damnation qui jusqu'alors n'avait été qu'implicitement évoquée.

[1] Il existe, en effet, une soif christique évoquée dans l'*Évangile selon Saint Jean* [VII ; 37-3]: « Le dernier jour de la fête, qui était un jour solennel, Jésus se tenant debout disait à haute voix : Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive. Si quelqu'un croit en moi, il sortira des fleuves d'eau vive de son cœur comme dit l'Écriture. » (traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.*, p. 869).

Abandon de la salvation	***Choix de la damnation***
Ainsi la Prairie	D'encens et d'ivraies,
À l'oubli livrée,	Au bourdon farouche
Grandie, et fleurie	De cent sales mouches

.

Si le poète s'est révélé dans la strophe précédente, il s'agit à présent pour lui de revenir au monde de l'ombre, celui de l'*oubli*. Ainsi, le poète-prairie[1] propose un retour à sa nature d'homme *comme les autres* dans lequel fleurissent simultanément deux types de plantes. La référence à la parabole biblique du bon grain et de l'ivraie est frappante. L'âme du poète voit s'épanouir en son sein à la fois un élément religieusement positif, l'« encens », et également un élément religieusement négatif, l'« ivraie ».[2] Tout comme dans la parabole il n'est pas question de faire un tri dans l'immédiat au risque d'arracher le mauvais grain au détriment du bon ; reste à savoir quelle est, aux yeux du poète, la plante à arracher et celle à conserver. Ainsi reprend-il une nouvelle fois les codes chrétiens pour mieux les détourner. Car l'encens est double et trompeur, il est certes le symbole des prières montant à Dieu, mais également le signe des flatteries excessives, des louanges extrêmes[3] ainsi que de l'impassibilité divine – « Le Mal » – face aux appels de ses fidèles.[4]

Face au *sang* de l'encens, le poète préfère la vérité de l'*ivraie*. Quant au *bourdon* polysémique, il implique certes le rapport à la bête, mais également au bâton de pèlerin[5] : la spiritualité de son champ implique une certaine asociabilité, mais peut-être également, dans une logique plus féminine, en relation avec cet encens, un refus de courtiser ou d'être courtisé. Cette dernière est évoquée par ces « cent sales mouches » qui viennent l'importuner sur son chemin de la damnation, lui qui apparaît soudainement si grand par ce choix – « le saint », « le savant », « le piéton

[1] Bernard Meyer, « Chanson de la plus haute tour », art. cit., p. 41.

[2] « Ajoutons que encens et ivraie sont deux mots du vocabulaire religieux, où ils ont une connotation contraire : le premier évoque l'odeur des églises et symbolise la prière montant vers Dieu ; le second, archétype de la "mauvaise herbe", de la "mauvaise graine" (comme on dit encore d'un enfant) est opposé au "bon grain" dans une parabole de l'Évangile (Matthieu XIII, 24-30). » (*ibid.*, p. 42).

[3] TLFI.

[4] Bernard Meyer va même jusqu'à évoquer une possible odeur nauséabonde. (*ibid.)*.

[5] Auquel Bernard Meyer ajoute celui de la cloche du glas. (*ibid.)*.

de la grand-route » d'« Enfance ». En évoquant ces autres sous une forme avilissante, le poète rayonne et rappelle des postures beaucoup plus mystiques, voire ascétiques.

.

Abandon de la salvation

Ah ! Mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame !

Choix de la damnation

Est-ce que l'on prie
La Vierge Marie ?

La plainte qui se forme dans les quatre premiers vers se joue dans une tonalité théâtrale – « Ah ! » – extrêmement ironique. Cette âme chrétienne est une moquerie à l'égard de cet être féminisée qui, abandonnée par le Christ, son *divin époux*, se sentirait veuve. Par exagération – « mille » – et par cet appel stéréotypé à « Notre-Dame », elle apparaît ridicule dans cette croyance iconoclaste – « image ». Elle est ce que Rimbaud condamne, passivité, inaction et attente de l'autre au détriment de soi, de sa propre existence.

Au milieu de cette exaltation religieuse, le poète demande si « l'on prie La Vierge Marie », comme émettant un doute sur « l'image de la Notre-Dame » : l'une et l'autre ne seraient pas à ses yeux le même être, la même personne. « Notre-Dame » implique une distance, une noblesse – « Dame » – dans la sacralisation. Tandis que la « Vierge Marie » se veut le prénom, une proximité et peut-être même une certaine familiarité avec la divinité. Il induit un détachement et cette référence à la virginité, à l'Immaculée Conception, paraît dévoyé par un poète détaché de ce divin et plaisantin à l'égard de celui qui s'y complaît. S'il s'était jusqu'à présent attaqué au Christ uniquement, la simple évocation de l'expression « Vierge Marie » suffit à décrédibiliser le « Notre-Dame ».

Ainsi, le poème, loin d'être un appel désespéré, est une confirmation de la rupture idéologique du poète avec le christianisme de son enfance. S'il est un chant, un psaume, il est celui d'un nouveau monde, d'une nouvelle quête spirituelle indépendante de toute recherche religieuse. Il y a, à cet instant, chez

Rimbaud, un élan – à l'instar de la tour – qui n'est ni vers les cieux, ni totalement vers un quelconque enfer, mais avant tout vers lui-même, vers ce Moi affranchi de toute tutelle christique, religieuse ou morale.[1]

3. Thématique alchimique dans « L'Éternité »[2] : le cycle de Platon et le *Grand Œuvre*

Dans son ouvrage sur les *Derniers vers,* Bernard Meyer définit la notion d'*éternité* sous deux rapports distincts :

> *Ce concept philosophique[3], dont l'importance est soulignée dans cette version par une majuscule, désigne l'absolu appliqué au temps. Il peut s'envisager de deux façons légèrement différentes comme suppression de la temporalité, de la succession et des rapports de passé, de présent et d'avenir ; ou comme perpétuité dans l'être, absence de fin. Il peut référer à une expérience extatique intérieure, à une existence terrestre subjectivement dégagée du temps, vécue par les hommes de l'âge d'or et perdue au cours de l'histoire. Il peut aussi évoquer l'immortalité du Paradis terrestre, perdue collectivement lors de la chute de nos premiers parents, ou encore la vie éternelle des chrétiens, la survie heureuse promise par la foi.*

On comprend que, par ces deux aspects, Bernard Meyer met en évidence ce que nous avons nommé précédemment la *suspension temporelle*. Rimbaud introduit le poème dans une dimension temporelle – et logiquement spatiale – différente du temps commun, qui conduit, tout naturellement, le lecteur vers une analyse spirituelle et hermétique du texte. Cependant, si l'on s'intéresse également au terme dans sa valeur sonore, l'éternité contient l'éther : un des éléments fondamentaux de la substance fondamentale[4]. Il est, que ce soit chez les philosophes, les alchimistes ou au XIXe siècle chez les rosicruciens[5], le

---

[1] Bernard Meyer note l'honnêteté du poète à l'égard de sa propre existence : « [..], ce poème prouve que Rimbaud n'a pas attendu l'époque de la rédaction d'*Une saison en enfer* (avril-août 1873, selon lui) pour juger son expérience, et qu'il était parfois lucide au cœur même de l'époque exaltée. » (« Chanson de la plus haute tour », art. cit., p. 53).

[2] Nous analyserons dans les lignes suivantes la version donnée par Rimbaud à Jean Richepin.

[3] Nous irons donc lus loin en doublant ce concept philosophique par un concept alchimique.

[4] TLFI.

[5] Nous n'affirmons en aucun cas que Rimbaud n'ait jamais été rosicrucien. En revanche, les cercles poétiques et littéraires du XIXe siècle en France et en Europe ont été profondément influencés par ce retour de l'occultisme et il est plus qu'acceptable de considérer que Rimbaud ait pu être sensibilisé à leurs idées dès cette époque. Ainsi Verlaine s'y intéressera de manière plus officielle quelques années plus tard, lors de sa rencontre avec Joséphin Péladan.

cinquième élément complétant l'eau, le feu, la terre et l'air[1]. Or, dans un poème où se *mêlent* entre autres « mer », « soleil », « nuit » et « jour », l'éther reprend dès lors tout sa valeur alchimique et redevient la quintessence, c'est-à-dire un « médiateur entre les corps et la force vivifiantes dont ils sont pénétrés »,[2] mais également la « lumière primordiale qui s'identifie au ciel (à l'espace supra-lunaire), au vêtement du divin sous lequel le divin se donne à voir aux hommes… »[3] Ainsi, pour comprendre le poème, faut-il revenir aux textes alchimiques, mais également à ces quatre éléments et à leurs interactions telles que vues par ces derniers.[4]

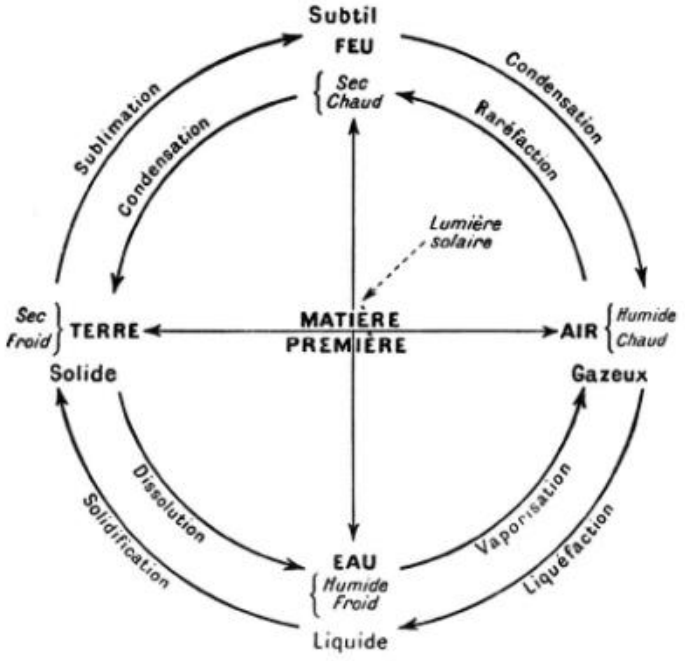


Fig. 4. – **Les quatre éléments**

À ce diagramme s'ajoute sa lecture dite du « cycle de Platon » :

(Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918 : essai sur une maladie du lyrisme*, pp. 245-246).

[1] Michel Cazenave, « L'éther, le cinquième élément », *Le Monde des Religions* n°13, pp. 55-60.

[2] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 73. Il nous semble qu'il faille voir ici une définition possible de l'âme.

[3] Michel Cazenave, « L'éther, le cinquième élément », art. cit., pp. 55-60. Peut-être est-ce également ce que Rimbaud nomme dans « Alchimie du verbe » l'« étincelle d'or de la lumière nature. »

[4] Le schéma suivant est celui proposé par Serge Hutin dans son ouvrage sur l'alchimie (*op. cit.*, p. 72). Schéma que nous nuancerons (notamment l'élément liquide), dans le cadre de notre analyse rimbaldienne.

> *Une conception souvent utilisée est celle dite du « cycle de platon » : il y a échange périodique continu entre les éléments (le Feu se condense en Air ; l'Air se change en Eau ; l'Eau, en se solidifant, devient Terre ; la Terre se change en Feu. Puis la transformation se reproduit en sens inverse).* [1]

Ainsi, nous pensons que « L'Éternité » est un moyen pour Rimbaud d'illustrer de manière poétique, mais également de façon plus intime le fonctionnement de ce cercle, donnant au poème la raison pour laquelle il fut intégré ultérieurement à l'*Alchimie du verbe*. À ce cercle s'ajoute sa finalité, les raisons de son existence première : l'expérience alchimique du *Grand Œuvre* et les étapes de son accomplissement.

3.1. Le feu

Si l'on fait abstraction de la première et de la dernière strophe du poème, toutes deux identiques et qui, par leur évocation de l'Éternité, nous amènent à penser qu'il est fait ici mention de l'âme éthérique[2], le poème se retrouve construit autour de quatre strophes, rappelant en cela les quatre éléments.

La première strophe fait mention d'une « nuit nulle » et d'un « jour en feu », proposant en cela à l'esprit du lecteur le combat de deux astres : la lune et le soleil[3]. En réduisant à néant la première et en célébrant le second, Rimbaud nous indique donc que l'astre de feu règne sur le monde et est sorti gagnant d'un possible combat. Il y a également une gradation de sa suprématie. En début de strophe, l'« âme » est qualifiée de « sentinelle » puisqu'elle guette l'arrivée de ce jour dont les premiers signes sont bien entendu les rayons du soleil, directs (aurore) ou indirects (aube). En revanche en fin de strophe le jour est « en feu », nous sommes passés de la simple lumière à l'embrasement, aspect célébrant l'apogée de l'élément, mais également son déclin : dans cet incendie, il finira logiquement par s'auto-détruire et ne restera de lui-même que des cendres. L'âme serait donc le témoin impassible, mais également le confident, de cet « aveu » des astres[4], *murmuré* tel un secret.

---

[1] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 68.

[2] Nous analyserons ultérieurement cette strophe.

[3] La strophe précédente et son dernier vers aident à cette analogie dans l'esprit du lecteur.

[4] Possible secret de l'éternité selon Bernard Meyer. (« L'Éternité », *Parade sauvage*, n°7, 1991, p. 34).

Bernard Myer souligne cette présentation d'une union[1] des contraires dans le texte : nuit/jour, lune/soleil.[2] Or, la matière du Grand Œuvre doit se trouver en deux principes opposés de la Nature, tenus secrets[3] mais qui pouvaient être le Soleil et la Lune, l'or et l'argent.[4] Une fois ces éléments trouvés, le Grand Œuvre à proprement parler pouvait commencer, dès que le *feu* serait allumé[5].

3.2. L'air

Vient ensuite le second élément du poème suggéré par l'utilisation du terme « voler »[6] en fin de strophe : l'air. Il est également l'élément qui, dans *le cycle de Platon,* succède au feu. L'âme n'est plus le témoin silencieux, mais participe activement, profite même de l'instant de son règne sur le monde. Les « humains suffrages » sont probablement les prières d'intercession catholiques, prières dirigées notamment vers les saints habitant les cieux, plus que l'approbation d'autrui[7]. Le poète vole, proche des cieux tel Icare, il n'a plus besoin de ces dernières, il peut s'il le veut, communiquer directement avec la divinité. Quant aux « communs élans », c'est-à-dire ce mouvement brusque, rapide vers l'avant, vu le plus souvent de manière positive, il est rejeté, car n'ayant pas propension à perdurer dans le temps, contrairement au vol. Décrits comme « communs », ils sont perçus comme quelconques, impliquant une supériorité du projet entrepris par notre poète, sur la masse des humains dont il se « dégage ». Ainsi peut-il « voler selon », « formule de l'accord absolu »[8], d'une liberté encore plus grande que celle des oiseaux, tributaires des flux d'air.

Cette métaphore de l'oiseau semble également correspondre à la seconde étape du *Grand Œuvre*, enfermement des « époux philosophiques » dans l'*Œuf philosophique*, clos par ce sceau d'Hermès, messager ailé des Dieux.

---

[1] On sait, au travers de la lecture de « Délires I », que chez Rimbaud union et combat sont intimement liés, illustrant les deux caractéristiques d'une même réalité : celle du couple.

[2] *ibid.*

[3] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 83.

[4] *ibid., p.* 85.

[5] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 89. Bernard Meyer note également cette prévalence du feu : « À l'instar du grand soleil ensoleillé, qui abolit totalement la nuit qui a précédé, le poète démiurge prétendrait supprimer tout ce qui n'était pas le feu. » (« L'Éternité », art. cit., p. 35).

[6] Image de l'oiseau (*ibid., p.* 36).

[7] *ibid.*

[8] *ibid.*

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

3.3. L'eau

Dans une volonté constante de respecter *le cycle de Platon*, l'élément qui viendrait juste après l'air serait celui de l'eau. Cependant, il est dans un premier temps difficile de déceler cet état liquide dans le troisième quatrain du poème. Et pour cause, il nous faut revenir et nuancer le diagramme que nous avons proposé plus haut : dans ce dernier, l'eau, humide et froide, est associée à l'état liquide. Or, en proposant ce schéma, Serge Hutin précise que « les quatre éléments (Eau, Terre, Air, Feu) », sont avant tout des « états » c'est-à-dire des « modalités de la matière » : à la terre l'état solide, à l'eau le liquide, à l'air le volatile et au feu la lumière. Or à ce double aspect est ajouté un troisième, celui des qualités traditionnelles : chaud, froid, sec, humide. [1] C'est ici que Rimbaud choisit en quelque sorte son clan alchimique : à titre d'exemple, nous citerons le bain-marie, créé par ces derniers et considéré également comme un feu, mais cette fois humide et chaud. Ainsi est-il important de rappeler que pour de nombreux alchimistes l'état est avant tout un état liquide, mais n'est pas obligatoirement rattaché à la notion de froideur :

> *Platon est le premier des philosophes grecs à distinguer deux états de l'élément eau : liquide (hugron) et fusible (chuton). […] La fusion est provoquée par l'action du feu, qui pénètre et désagrège la masse en lui enlevant son homogénéité.* [2]

Dès lors, plus qu'une liquéfaction de l'air, Rimbaud propose une fusion de ce dernier et introduit par ce procédé une notion de chaleur qu'il aurait difficilement obtenue au travers d'une évocation dite *normale* de l'élément liquide. Ainsi, alors que le « satin » rappelle les caractéristiques miroitante et lustrée des surfaces liquides, la « braise » confirme la température élevée de la matière,[3] voire son bouillonnement, puisque de cette dernière « s'exhale », c'est-à-dire s'évapore le « Devoir ». Ici demeure la question de savoir quel est ce « Devoir » qui disparaît dans l'étape alchimique : probablement la conscience dans son aspect moral, humain et religieux et dont le poète semblait vouloir se

[1] Serge Hutin, *op. cit.*, pp. 72-73.

[2] Christina Viano, *L'alchimie et ses racines philosophiques : la tradition grecque et la tradition arabe*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p. 97.

[3] Bernard Meyer souligne également cette chaleur liquide : « *Braises* peut en effet s'indexer, comme *soleil* et *feu*, sur l'isotopie /combustion /, et *satin* évoquer le lustre doux de la *mer*. » (« L'Éternité », art. cit., p. 37).

détacher précédemment dans ce vol sans direction. Néanmoins, le lecteur est prévenu – « sans qu'on dise : enfin » – le voyage ne s'arrête pas là, avec la disparition de ce « Devoir », il lui reste encore un élément à explorer.

En parallèle du *cycle de Platon*, le *Grand Œuvre* continue son élaboration et c'est ce dernier qui nous offre une solution possible à ce « Devoir ». Il serait le devoir conjugal de ces deux époux alchimiques enfermés dans l'*Œuf philophique* d'où « s'exhale » ce souffle de l'intimité. Cette réunion des deux opposés n'est, pour l'instant, qu'un élément liquide bouillonnant dans l'athanor[1] dont l'union n'annonce pas encore la fin de l'Œuvre.

3.4. La terre

Voici notre poète une nouvelle fois *rendu au sol* et on sait par avance toute la fatalité, la tragédie que constitue pour Rimbaud l'existence humaine et son monde. Ainsi la strophe fait-elle écho à l'« âme sentinelle », il n'est plus question de guetter quoi que ce soit : il n'y a plus aucune foi dans un futur positif (« espérance ») et se dessine un abandon complet dans l'attente d'un changement possible (« orietur »[2]). L'expérience alchimique se solde par un échec, il n'y a pas de pierre philosophale, d'éternité *prête à l'emploi* : rien n'est né ou n'a surgi à l'issue de l'attente, ni phénix, ni pélican.[3] La « science », occulte ou non, est à l'égal de la « patience » religieuse, une source d'espoir mensongère, une duperie pour un poète damné.[4] Dès lors, la seule certitude du poète est la réalité de son « supplice ». Ce dernier devient même source de confiance, puisque cette souffrance est la seule qui ne l'a pas dupé, elle est une évidence et une certitude pour le poète. Au-delà de toute croyance scientifique ou religieuse, le supplice apparaît comme seul et unique vérité.

---

[1] « La grande difficulté consistait à graduer les degrés de chaleur nécessaires pour l'Œuvre [..]. Il y avait, semble-t-il, quatre degrés : le premier degré était de 60 à 70° environ (température estivale de l'Égypte au soleil) ; le deuxième se situait à peu près entre le point d'ébullition et le point de fusion du soufre ordinaire ; le troisième était un peu inférieur à l'étain ; le quatrième degré était un peu inférieur au point de fusion du plomb. » (Serge Hutin, *op. cit.*, p. 89).

[2] « Orietur » futur du verbe *orior*, signifiant « il se lèvera ». (Bernard Meyer, « L'Éternité », art. cit., p. 38). Or, la *pierre philosophale,* caractérisée par sa couleur rouge, l'une des couleurs de l'aube, était le plus souvent représentée par un oiseau [re]naissant : phénix ou pélican. (Serge Hutin, *op. cit.*, p. 90).

[3] Voir note ci-dessus.

[4] À moins qu'il ne s'agisse uniquement de l'expérience alchimique qui est à la fois science *et* patience : impliquant l'attente devant le processus du *Grand Œuvre*.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

3.5. L'âme

En achevant le poème par la répétition de sa première strophe, Rimbaud clôture le cercle, mais y ajoute également une touche tragique puisque notre voyage s'est achevé sur un échec et un supplice qui dame le pion aux tenants de l'autorité spirituelle : religion et science. Ainsi, alors que la première strophe était lue par le lecteur comme positive – l'éternité était le signe d'un illimité retrouvé – la dernière se lit plus probablement comme la preuve d'un abandon ou tout du moins de la constatation d'une infortune constante – l'éternité devient synonyme d'une impossibilité.[1] Le poète est conscient de sa supériorité, de cet éther alchimique, il est également conscient de le porter en son sein, dans cette âme qui cherche à s'évader de ces réalités terrestres et qui parvient à faire fusionner deux éléments opposés : l'eau (« mer ») et le feu (« soleil »)[2]. Mais c'est justement la connaissance de ces contraires, la présence de ces deux opposés dans l'âme humaine, voire dans l'âme poétique, qui explique cette impossibilité au bonheur, cette malédiction qui s'est jouée sous nos yeux. Rimbaud s'amuse donc à donner à une même strophe deux tonalités fort différentes, offrant au poème ce balancement entre espoir et désespoir[3], ainsi qu'une fin qui n'en est pas une : puisque selon l*e cycle de Platon*, les transformations entre éléments sont vouées à se répéter, et que l'alchimiste du *Grand Œuvre* recommencera son expérience. Le poème est l'illustration de l'éternelle tragédie d'une existence cyclique de l'âme poétique enfermée entre espoir et désillusion, à jamais enchevêtrés. Tout le poème tend vers la *Saison*.

---

[1] « L'Éternité retrouvée comporte donc, elle aussi, sa souffrance. » (Bernard Meyer, « L'Éternité », art. cit., p. 40).

[2] L'éther est traditionnellement rapporté comme étant un élément double mélange d'air et de feu (Michel Cazenave, « L'éther, le cinquième élément », *Le Monde des Religions,* n°13, p. 55-60). En échangeant l'air par l'eau, Rimbaud légitime sa quatrième strophe, mais il dramatise également l'éther, en faisant de ce dernier l'élément des opposés.

[3] Élément qui explique vraisemblablement la division critique évoquée par Bernard Meyer : « Aussi observe-t-on deux attitudes opposées chez les commentateurs : les uns pensent que les vers 19-20 se rapportent encore à l'Éternité et se résignent à cette alliance paradoxale de la joie et de la douleur ; les autres pensent que le supplice évoqué ne fait pas partie de cette Éternité et sauvent ainsi la pureté du bonheur qu'elle procure. » (Bernard Meyer, « L'Éternité », art. cit., p. 40).

4. « Âge d'or »[1] : au-delà de l'anonymat

En choisissant d'analyser « Âge d'or » à la suite de « L'Éternité », nous tentons, comme le souligne Bernard Meyer, de respecter le possible choix que fut celui de Rimbaud de faire se succéder, dans un premier temps, ces deux poèmes dans la *Saison* :

> *« On l'a vu, Rimbaud eut d'abord l'intention d'insérer "Âge d'or" dans "Alchimie du verbe". Il l'aurait placé à la suite de "L'Eternité", avec ces mots d'introduction : "De joie, je devins un opéra fabuleux". Guidés par cette indication, les critiques ont souvent rapproché de l'opéra ce poème à plusieurs voix, et plus précisément de l'opéra comique, où alternent airs chantés et paroles. »*[2]

Nous ne reviendrons pas sur tous les aspects stylistiques du texte qui laisse entrevoir la présence de l'opéra dans le poème et que Bernard Meyer a parfaitement analysé dans son ouvrage[3]. Nous nous attarderons en revanche, sur ce qu'il nomme la « moquerie »[4] du poème et du poète à l'égard de cet « Âge d'or » et qui nous semble également être l'un des points centraux d'une meilleure compréhension de ce dernier.

Ainsi Bernard Meyer fait-il mention d'un poème « piégé » qui crée un sentiment de « malaise » chez le lecteur. Nous pensons qu'en cela « Âge d'or » se veut un écho à « Chanson de la plus haute tour » dans cette tentative du poète de tromper l'autre et de dissimuler sa pensée[5] : en tournant en dérision cet « Âge d'or », Rimbaud tourne également en dérision toute espérance d'un retour à une pacification de son âme. Néanmoins, si l'Âge d'or est double, à la fois un élément religieux passé – Eden/mythe hésiodique – et une existence

---

[1] Nous choisirons pour notre étude la version donnée par Rimbaud à Jean Richepin.

[2] Bernard Meyer, *op.cit*, p. 184.

[3] *ibid.* pp. 184-186.

[4] *ibid.* pp. 189-193.

[5] Le poème « Honte », appartenant également au « Dernier vers » malgré une datation difficile (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 397)., offre une parfaite illustration de cette malice rimbaldienne, illustrée par les vers suivants :

[..] l'enfant
Gêneur, la si sotte bête,
Ne doit cesser un instant
De ruser et d'être traître.

Dissimulation qu'il avait déjà illustrée dans les « Poètes de sept ans » et dont il ne désire pas se séparer, même en dehors de cette enfance.

future en construction – utopistes –[1], le deuxième n'est qu'implicitement évoqué par le poème. Ce qui marque le texte c'est l'instant de l'altérité[2], qui permet une séparation du poème en une unité stable (strophes 1 à 6, puis 9 à 10), ébranlée un instant par une alternative partiellement refusée (strophes 8 et 9).

La première voix à prendre la parole et qualifiée d'« angélique » amène à supposer que notre poète est en contact avec les gardiens de ce paradis pré-adamique. Elle le détourne de tout questionnement – « ces mille questions » – dans une référence directe à l'arbre de la connaissance – « qui se ramifient » –, impliquant un poète qui reste intact et exempt du péché originel. Malgré cela il n'est pas dupe de leur « tour » à la fois malice et emprisonnement dans un univers en éternelle répétition.[3] Par cette indication, cet Âge d'or est hybride, non uniquement chrétien, il est également l'Âge d'or des Anciens, dans cette vision d'un temps cyclique, sous le signe de Kronos[4]. Dans cette béatitude – « si gai, si facile » – où la nature n'est pas hostile, mais amie – « Ce n'est qu'onde, flore / Et c'est ta famille[5] » – le poète développe une familiarité avec ces voix angéliques, puisqu'il se confond avec elle – « il s'agit de moi » – avant de chanter avec elles. Ainsi retrouve-t-on une intimité entre le poète et ces créatures parfaites, presque divine[6], rappelant l'Âge d'or chrétien dans ce dialogue entre Adam et Dieu, mais également antique tel que repris par Catulle et Horace.[7] Cependant, Rimbaud n'est qu'hérité de poètes antiques, pour lesquels l'Âge d'or n'est qu'un prétexte, une utopie leur permettant d'évoquer la réalité concrète et moderne de leur monde : d'être engagé sans le paraître.[8] Dès

---

[1] Source en ligne : http://expositions.bnf.fr/utopie/arret/d1/1.htm

[2] Jean-Luc Steinmetz évoque un texte de l'altérité voire de l'altération. (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 344).

[3] Suggéré par le terme de « tour » où commencement et fin se confondent, mais également par le « etc » qui clôture le sixième paragraphe, sorte de fin forcée pour les besoins du poème.

[4] Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or : de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, La Découverte, Paris, 2010, p. 131.

[5] Comme le souligne Bernard Meyer, le terme « l'imprécision permet toutes [l]es interprétations ». (*op. cit.*, p. 175). Il nous semble pourtant que dans une certaine ironie – à l'égard de la religion, mais également de la mythologie – Rimbaud rappelle cette spécificité *argileuse* de l'homme en lien direct avec la Nature, les faisant apparaître *de la même famille*.

[6] Le Saint-Esprit faisant partie de l'essence divine.

[7] Jean-Paul Brisson, *op. cit.*, pp. 8-68.

[8] « Inutile de se demander si les poètes latins et leurs lecteurs croyaient à ce mythe. Ils savaient fort bien que ce monde n'avait jamais existé et n'existeraient jamais. Ils y cherchaient avant tout un modèle imaginaire qui pût entretenir l'espoir qu'il pouvait exister un monde différent de celui où ils baignaient, et, partant, meilleur. Car la fonction originelle du mythe est ici évacuée pour se réduire à offrir un espace où déployer une rêverie consolante. » (Jean-Paul Brisson, *op. cit.*,, p. 8).

lors, la deuxième partie du poème pose la question d'un Âge d'or moderne, remplaçant cet Âge d'or mythique et religieux, abandonné par le poète à son éternel recommencement – « etc. ».

Ce qui remplace le chant angélique est un « ton Allemand », possible référence à l'Opéra allemand, comme le suppose Pierre Brunel.[1] Néanmoins, est-il nécessaire de lire ce « ton Allemand » sous le prisme de l'ironie et d'un chauvinisme rimbaldien anti-prussien ? Il existerait, en effet, deux figures germaniques fortes – « ardente et pleine » – que Rimbaud aurait possiblement admirées et dans lesquelles il aurait pu se reconnaître ; la première est littéraire, la seconde politique : Goethe et Marx.

Goethe est le chantre de l'uchronie arcadienne, qui malgré ses similitudes possibles avec l'utopie ne saurait être confondue avec cette dernière, au contraire Goethe émet des réserves à son égard.[2] Quant à Marx, la relation tendue qu'il entretenait avec les utopistes socialistes ne peut être ignorée, malgré de récentes analyses pour nuancer cette opposition jugée, par certains, trop franche.[3] Ce « ton Allemand » est « sœur des haleines », rappelant le souffle, mais également une expiration profondément humaine et réaliste dans la suggestion d'une odeur l'accompagnant. Cette voix ordonne, sans refus possible, péremptoire dans cette volonté d'obliger le poète à accepter le monde tel qu'il est : « vicieux », mais également de vivre avec son époque, dans son présent – « vis » – et non dans l'attente d'un futur, quel qu'il soit – « l'obscure infortune ». L'Âge d'or à venir du socialisme utopique est abandonné et laisse la place au « château ».

Or comme nous l'évoquions précédemment dans notre analyse de « *Ô saisons ! ô châteaux !* », l'édifice se veut la preuve du passage du temps humain, mais également de son aspect cyclique dans cette sempiternelle destruction/reconstruction. Ainsi, le poète l'interroge sur son « Âge », revenant à cette notion hésiodique d'âges (fer, bronze, or…), démontrant son hermétisme

[1] Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.2, p. 352.

[2] « Dans l'ensemble il est possible de dire qu'il n'y a pas, chez Goethe, de "solutions utopiques" au sens où Shiller l'entend, mais bien plutôt une critique de l'utopie et une conception qui rappelle les premières représentations grecques du monde ; mais qui, par d'autres côtés aussi, fait penser au "Livre de la Nature" médiéval ou au système baroque d'interprétation des signes de la nature. » (Hinrich Hudde, Peter Kuon, De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986, *Études littéraires françaises*, Volume 42, 1988, p. 86).

[3] Péquignot Bruno, « Karl Marx : l'utopie, la raison et la science », *Quaderni*, n°40, 1999-2000, pp. 97-111.

aux conseils précédant et révélant un « etc. » qui rappelle un retour à l'Âge d'or mythique et religieux.

Pourtant notre poète finit par chanter avec de « multiples sœurs » laissant penser que le « ton Allemand » est l'une d'entre-elles. Cette multiplicité entraîne une certaine disharmonie, ressentie dans la structure de cette ultime strophe – notamment le contre-rejet du deuxième vers. Dans cet environnement émerge un « moi » confiant, qui cherche à être le centre – « environnez-moi » –, le diapason – « gloire » – de cet ensemble hétéroclite. Le poète nous offre peut-être en ce point un nouvel Âge d'or, non évoqué jusqu'alors, celui du moi, indépendant de toute théorie, de tout représentant, dont la voix personnelle, « pas du tout publique[s] », s'affirme. Le poète serait alors un porte-parole, un être qui cristallise des voix sans noms, anonymes, et qui, tout comme l'Âge d'or antique, existera et recommencera à jamais – « etc. ». Ainsi, le véritable Âge d'or se concrétisera lorsque la voix anonyme, profondément humaine, aura autant de poids que celles des anges, des poètes antiques et des théoriciens allemands.

La création d'un avatar poétique

Les *Derniers vers* offrent un foisonnement interprétatif que nous n'avons fait, ici, qu'effleurer. Textes ultérieurs et concomitants à la *Saison*, [1] ils sont vus comme une clé à déchiffrer pour mieux comprendre l'expérience du Voyant qui s'est joué dans ses années 1872-1873, mais également comme un élément nécessaire à toute lecture ou analyse de la *Saison*.

Or, il nous semble qu'à l'instar de cette dernière, les *Derniers vers* se veulent avant tout une temporalité multiple dans laquelle le poète et sa projection – le Moi poétique du texte – tentent toutes les aventures, les possibilités, d'une telle vastitude temporelle, en rupture avec sa temporalité présente. Ainsi, ce n'est pas tant l'essence de la poésie que le rôle même du

[1] Steve Murphy met en garde contre cette lecture « canonique » et « facile » d'une œuvre rimbaldienne divisée en quatre unités distinctes, notamment celle d'une rupture claire entre *Une saison en enfer* et les *Derniers vers*. (*Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 424). Une rupture conditionnée par celle suggérée par Rimbaud lui-même dans *Alchimie du verbe*, entre prose et vers. (*ibid.*, p. 430). Chronologiquement parlant le rapport des *Derniers vers* à la *Saison* reste selon Steve Murphy à décrypter en détail, sans pour autant faire partie des priorités d'analyses du corpus rimbaldien. (*ibid.*, pp. 441-442).

poète qui est discuté au travers de ces poèmes, de ce « voleur de feu » qui tente d'explorer d'autres mondes poétiques. Dès lors, cette distanciation temporelle se voit répercutée également sur le poète et la relation qui l'unit à ce Moi poétique : dans ses expériences, il découvre une immensité spirituelle, plus grande encore que celle temporelle. Dès lors, s'il lui est possible de rompre tout lien avec son espace-temps présent, ne lui est-il pas également possible de rompre tout lien avec ce personnage poétique, *narratologique*, qui évolue dans ce monde ? C'est cette distanciation qui offre au corpus des *Derniers vers* cette caractéristique hermétique, puisque le monde réel du poète se voit concurrencer par ce monde qu'il crée, indépendant de toute réalité, dans lequel il n'est lui-même, à certains instants, qu'une image, un personnage.

Cette dichotomie entre le poète et son *avatar*[1] poétique finira par être consommée dans cette mise en scène, cet univers visiblement théâtralisé que se veut la *Saison*, où le poète pourra être à la fois et complètement en et hors de la réalité infernale.

[1] Nous reprenons le terme proposé par Danielle Bandelier, *Se dire et se taire, L'écriture d'*Une saison en enfer *d'Arthur Rimbaud,* À la Baconnière, Neuchâtel, 1988, p. 15.

Troisième partie : Révélation et Secret dans les *Proses en marge de l'Évangile* et *Une saison en enfer*

« Je ne puis indistinctement dire mon secret aux mauvais comme aux bons. Je ne puis donner de l'extension à l'exposé de ma pensée essentiellement brève. Je vois un lieu dont je ne puis tracer la description ; je possède un secret que je ne puis dévoiler. »

Omar Kayyam
Quatrain 32[1]

Si la Bible est la révélation de la parole de Dieu et de sa présence, son dévoilement aux yeux du croyant, la poésie serait au contraire une volonté pour l'homme de cacher, de voiler sa pensée, ses sentiments et ses émotions. Les deux s'opposent et se complètent de chaque côté du voile, et cette affirmation s'applique, particulièrement, aux rapports qu'entretiennent les *Proses en marge de l'Évangile* et *Une saison en enfer*.

Le premier texte se veut une parole divine annotée, décomposée par un poète qui se fait un temps exégète. Le second, celui d'une parole si personnelle qu'elle en devient, par moments, non seulement étrangère au lecteur, mais également à son narrateur principal : le « je » devient « autre ». Mais n'est-ce pas là la difficulté de tout poète, frère et ennemi du prophète, lorsqu'il tente de réellement décrypter ce qui fait de lui cet être, si ce n'est ouvertement, tout du moins intimement hors-norme, que l'on nomme, justement, poète, presque par malédiction – « je suis né poète ».

La *Saison* doit être lue comme une affirmation et une négation.[2] Celle d'une explication qui veut se faire, mais qui ne peut se faire parce qu'elle va à l'encontre de l'essence même de la mission poétique que semblent dicter les

[1] Omar Khayyam, « Quatrain 32 », dans Jean-Baptiste Nicolas (trad.), Les quatrains de Khèyam, Imprimerie impériale, Paris, 1867, p. 20.

[2] « À bien lire le texte, on s'apercevra que cette opposition du vrai et du faux est fréquente dans le texte et qu'elle permet toute une série de modulation ». (Pierre Brunel, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1192).

Lettres dites du Voyant : découvrir un inconnu qui ne l'est peut-être pas de fait, mais par choix, en somme d'un secret.

Chapitre I : En marge de la Bible et de la *Saison*

1. Titres et choix critiques

Proses évangéliques[1], *Proses contre-évangéliques*[2], *Proses en marge de l'Evangile*[3] : les appellations nombreuses et subtilement différentes pour nommer ces textes retrouvés au verso des brouillons de la *Saison* impliquent une impossibilité de s'accorder sur une vision rimbaldienne uniforme et unanime de la Bible.

Lorsque Suzanne Bernard les nomme *Proses évangéliques*, elle insiste sur leur rapport à l'Évangile, mais balaie le possible malaise des textes rimbaldiens avec le véritable Evangile : les prises de position, les distances critiquent, mais également les oppositions en se contentant de ne voir ici que réécriture. Ce que Brunel mettra en évidence dans son édition critique de 1999 :

> *Récrire la Bible, et la récrire parodiquement, tel est bien le projet qui va occuper pendant de longs mois l'esprit de Rimbaud et conduire à Une Saison en Enfer. "À Samarie", "L'Air léger et charmant de la Galilée", "Bethsaïda", seuls ces incipit permettent de désigner des textes sans titre, rescapés d'un ensemble probablement plus vaste*[4] *: "suite johannique", selon les premiers éditeurs de la Pléiade, Jules Mouquet et André Rolland de Renéville, "proses évangéliques", pour la plupart des autres éditeurs. Je dirais plutôt "proses contre-évangéliques", car, de même qu'on a pu parler de "contre-Bible" à propos du Moby Dick de Melville, de même Rimbaud s'est employé, peut-être en mai 1873, à reprendre certains passages de la "Bible à la tranche vert-chou" que sa mère avait dû emporter de Charleville à Roche.* [5]

---

[1] Œuvres complètes : Suzanne Bernard (1960) puis Pierre Brunel (1987-1989).

[2] Œuvres complètes : Pierre Brunel (1999).

[3] Louis Forestier (1987 – 1989).

[4] Il est intéressant de constater cette omniprésence dans l'esprit du critique rimbaldien de l'œuvre fantôme, de l'œuvre perdue qui viendrait mettre en péril l'œuvre présente par sa clarté ou son génie.

[5] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, pp. 72-73.

Face à cette naissance d'un contre-Évangile, Louis Forestier préfère la très sobre appellation de *Proses en marge de l'Evangile* : il n'est plus question d'être pour ou contre, mais de lire le texte rimbaldien comme une lecture annotée, glosée, possible exégèse de la Bible. Le sentiment proposé devient différent : on sort de l'éternel débat du Rimbaud croyant ou incroyant, pour se concentrer sur le rapport du poète au texte.

En effet, n'a-t-on pas un peu trop facilement considéré ces phrases écrites au dos de la *Saison* comme des textes poétiques sans s'interroger sur la légitimité d'une telle approche ? S'il est vrai que ces lignes s'insèrent au dos des brouillons de la très célèbre *Saison*, on leur a immédiatement octroyé une proximité d'intention qui frôle par moment avec une promiscuité bien difficile à justifier.[1] La prose, qu'on espère poétique dans notre soif de découvrir de nouveaux écrits rimbaldiens, semble beaucoup plus proche d'une prise de notes critiques et donc d'une *prose prosaïque*[2]. C'est la raison pour laquelle nous insistons sur les directives de lecture qu'impliquent les titres donnés à ces mêmes textes. Que cela soit *Proses évangéliques* ou *Proses contre-évangéliques*, les deux appellations admettent une réécriture de l'évangile et une volonté rimbaldienne de recréer ou de détourner la Bible et plus précisément trois épisodes de l'Évangile de Saint-Jean. En revanche, l'appellation donnée par Louis Forestier de *Proses en marge de l'Évangile* n'induit aucun jugement positif ou négatif à l'égard du texte religieux, mais un simple regard critique voire une prise de notes analytiques de la part de Rimbaud sur ces trois épisodes johanniques, trouvant son écho dans une longue tradition exégétique d'annotations marginales du texte biblique[3] : « Le texte de ces "proses" ressortit en effet à un type de paraphrase qui fut à l'honneur à l'époque du romantisme tardif, l'"exégèse lyrique". [...] C'est donc une sorte de glose et de gnose chrétienne, ou

[1] « Le cas des "proses évangéliques" est différent dans la mesure où il s'insère, d'après le peu que l'on en sait, dans un projet dont le premier feuillet est perdu, si bien que l'on ignore, en dépit de la présence de ces proses sur les brouillons de la *Saison*, s'il y a un lien des unes à l'autre. » (Dominique Millet-Gérard, « L'Évangile en Enfer », pp. 266, dans André Guyaux (dir.), *Rimbaud : des* "Poésies" *à la* "Saison", *op. cit.*, pp. 259-279).

[2] Ce qui ne lui retire pas sa capacité poétique.

[3] Est-il besoin de rappeler que ce sont justement dans ces mêmes marges, espace libre de droits et de devoirs, que s'épanouirent au Moyen Âge l'art de l'enluminure et notamment des « marges à drôlerie » à l'époque gothique ?
Source en ligne : http://classes.bnf.fr/phebus/reperes/index5.htm

du moins partant du christianisme, et développant une connaissance initiatique. »[1]

C'est ce dernier point, cette vision proposée par Louis Forestier, Dominique Milet-Gérard ou encore Yoshikazu Nakaji[2] que nous avons choisi de faire nôtre dans cette analyse : la Bible reste un texte majeur, fondateur de la littérature judéo-chrétienne, mais elle est également l'ennemie à abattre, le texte qui ombrage toute création littéraire : considérée comme d'origine et d'inspiration divine elle devient inatteignable[3]. Elle s'inscrit alors comme un défi : si elle ne peut être dépassée du moins tente-t-on de l'égaler. Pour cela, il est nécessaire de la disséquer, de comprendre ces mécanismes et c'est, nous le pensons, ce que tente de faire, dans un premier temps, Rimbaud avec ces *Proses en marge de l'Évangile*. Pour cela, nous nous analyserons le rapport des proses à la figure du Christ, élément brièvement évoqué par Dominique Millet-Gérard dans son étude intitulée « L'Évangile en enfer » et que nous nous proposons d'étayer, d'approfondir, mais également de nuancer. [4]

2. Une figure christique mise à mal

2.1. Un fin politicien

On considère quasi unanimement que ce premier texte puise son inspiration dans les deux jours que Jésus passa en Galilée, tels que rapportés par l'évangile de saint Jean, chapitre IV, versets 5 à 42. L'épisode narre le séjour de Jésus parmi les Samaritains, peuple honni – aussi bien par les Galiléens que par les Judéens – pour leur foi jugée pervertie et qui expliquera l'importance de la parabole du Bon Samaritain dans le crédo chrétien. Être Samaritain, c'est donc

[1] Dominique Millet-Gérard, *ibid.*, pp. 268-269.

[2] Yoshikazu Nakaji parle de « réécriture transformatrice » en opposition à la *Saison* qu'il nomme « composition créatrice ». (« Le mage rendu au sol : sur les proses "évangéliques" », *Parade sauvage*, colloque n°5, 2005, p.464).

[3] Inatteignable dans la croyance que lui vouent ceux qui lui obéissent et non dans « son style réputé bas ». (Dominique Millet-Gérard, « L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 269).

[4] Nous conservons les thématiques mises en avant par Dominique Millet-Gérard dans l'étude de ces rois textes : « [..] la première [prose] met à mal la puissance prophétique de Jésus, tuée dans l'œuf par le sophisme samaritain, derrière lequel se cache à peine le puritanisme de l'Angleterre moderne ; la seconde met en scène un Jésus déjà décadent, capricieux et ambigu, dans un style familier et un décor bariolé d'image pieuse tournant à l'"illumination" ; la dernière enfin transforme le miracle de la piscine de Bethesda en une curieuse descente aux enfers d'un Jésus pensif et passif au milieu des Damnés. » (« L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 267).

être l'autre, l'incompris, le rejeté, mais en aucun cas le païen. Certes, ces habitants sont vus par la bien-pensante Judée et la tranquille Galilée – lieu de naissance du Christ – comme un peuple abâtardi par leur déportation en Assyrie : ne pouvant complètement les rejeter de par leur foi au Pentateuque puis à l'époque de Jésus, au Dieu unique, on préfère les ignorer, les éviter, sorte de *guerre froide* avant l'heure.[1] À cela s'ajoute un élément primordial de la foi Samaritaine, son autosuffisance : en refusant de reconnaître la suprématie du Temple de Jérusalem et de ses rabbins, garants officiels de l'orthodoxie judaïque,[2] ils affranchissent leur foi de toute autorité humaine et politique. Le parallèle à l'Église catholique et au Saint-Siège est facilement envisageable et justifiable ; en faisant le choix de la Samarie, Rimbaud fait le choix d'une foi protestante dans la nature étymologique du terme : le dogme est épargné, mais les dépositaires de ce dernier sont destitués.

Pourtant, et c'est ce qui pousse vraisemblablement à voir ces textes comme blasphématoires, même la Samarie réhabilitée par le Christ semble ne pas convenir à Rimbaud.

« Samarie la parvenue, l'égoïste, plus rigide observatrice de sa loi protestante que Juda des tables antiques. Là, la richesse universelle permettait bien peu de discussion éclairée. Le sophisme, esclave et soldat de la routine, y avait déjà après les avoir flattés, égorgé plusieurs prophètes. »

Semble, uniquement, car une question reste en suspens : qui pense cela de la Samarie ? En effet, les trois phrases appartiennent au même paragraphe et sont précédées, presque introduites, par cette formule lapidaire : « Il ne les a pas vus ». Dès lors, n'est-ce pas une volonté de faire penser le Christ, ce Christ qui hait la Judée rigoriste et pharisienne et qui ne voit dans cette Samarie qu'un miroir inversé de cette dernière[3] ? Ainsi, le narrateur christique la méprise, elle est lieu du « sophisme », art rhétorique qui va à l'encontre de la logique et du dialogue constructif si cher au christianisme[4]. Tout ce premier paragraphe

---

[1] Source en ligne :
http://site.biblique.net/index.php?post/2012/07/19/La-Samarie#.Uoj6geKbmZE

[2] *ibid.*

[3] C'est probablement cette ambiguïté qui pousse Pierre Brunel à parler de « Contre-Évangile ».

[4] Il y aurait peut-être ici une critique à double tranchant de la part de Rimbaud, si le Christ n'aime pas les sophismes, n'est-ce pas parce que lui-même en use et en abuse et connaît ses pouvoirs. Dès lors, le Christ serait un manipulateur de masse en froid avec la Samarie, y voyant un *alter-ego*.

introduit une image christique loin de la Bible, mais qui n'implique pas une réécriture de la Bible, plutôt une lecture de cette dernière. Rimbaud tente de combler les blancs du texte johannique : pourquoi un prophète s'arrêterait-il dans un lieu connu pour avoir « égorgé plusieurs prophètes » avant lui ? Quelle fut sa pensée ? Était-il réellement différent ? Certes, certains verront dans ce premier paragraphe une diabolisation du Christ coupable du péché d'orgueil, mais il y a également une humanisation de ce dernier : en le corrompant, en attachant sa pureté divine, en lui accordant des pensées contre-chrétiennes, Rimbaud l'humanise et suit en cela l'exemple de Théodore de Bèze dans *L'Abraham sacrifiant*[1].

Le deuxième paragraphe introduit ce qui en apparence se présente comme étant une citation directe de la Bible : « C'était un mot sinistre, celui de la femme à la fontaine : "Vous êtes prophète, vous savez ce que j'ai fait." » Or, on ne retrouve pas ces propos dans l'Évangile de saint Jean.[2] Rimbaud dramatise la situation et particulièrement le statut que la femme confère à Jésus en le reconnaissant comme prophète : « Cette femme lui dit : Seigneur ! je vois bien que vous êtes un prophète. » [3] Ce qui se voulait positif devient négatif et même effrayant, c'est presque un statut de monstre qui semble lui avoir été octroyé, voire, pire, une sentence de mort, car n'oublions pas que nous nous trouvons dans le pays qui tue les prophètes. Encore une fois, plus qu'à l'Évangile même, Rimbaud semble se pencher sur le potentiel dramatique de la scène et tente de l'exploiter. Mais il ne peut s'empêcher, élément habituel de l'écriture rimbaldienne, de mêler les espaces temporels : « Les femmes et les hommes croyaient aux prophètes. Maintenant on croit à l'homme d'État. » Le présent surgit au milieu de la narration d'une scène biblique, ce qui replace la Bible non

[1] On pourrait par ailleurs supposer que le choix du terme « protestant » et qui a un temps perdu la critique dans la possible évocation de l'Angleterre anglicane, la « Perfide Albion » (Antoine Adam, *op.cit.*, p. 1024.), serait en réalité une référence à cette littérature de l'Église réformée de la Renaissance qui s'interroge sur ces figures prophétiques et bibliques qui hantent leur quotidien et qu'ils essayent d'exorciser dans ces mises en scène modernes et prosélytes. Dominique Millet-Gérard souligne également cette analyse protestante de la Bible sans intermédiaire, différent de celle des pas latins. (Dominique Millet-Gérard, « L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 260).

[2] En effet, la femme, dans un premier temps, n'interroge pas le Christ sur ses actions passées, mais sur qui elle est, c'est-à-dire une Samaritaine qui ne peut commercer avec un Galiléen à savoir le Christ. Puis, dans un second temps, le Christ lui demande de faire venir son mari, elle lui répond qu'elle n'en a point, affirmation que le Christ complète en dévoilant son omniscience puisqu'il sait qu'elle en a eu cinq auparavant. C'est à cet instant seulement qu'elle le reconnaît comme prophète.

[3] *Évangile selon Saint Jean* [IV ; 19], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 864.

plus comme un livre mythique, mais comme un livre historique, narrant réellement les actions et les pensées des gens de ce temps. Dès lors, il lui est possible de se moquer de cette femme qui croit au Christ en la comparant à la masse populaire de son époque,[1] qui croit en « l'homme d'État », c'est-à-dire en la possibilité d'un sauveur politique de la Nation : Rimbaud compare leur naïveté et dédramatise l'appellation de « prophète » qu'il avait pourtant, dans un premier temps, rendu solennel et spectaculaire. Si le prophète n'est qu'un homme d'État de son temps, tout s'effondre et le Christ devient un être grotesque dans l'importance qui lui est donnée.

Or, du grotesque au pitoyable, il n'y a qu'un pas, puisque le texte s'achève sur cette incapacité christique de « menacer matériellement » la Samarie. Ainsi, si le Christ s'est tu, ce n'est pas par supériorité divine, mais par infériorité humaine : ses silences ne deviennent plus mystérieux, mais stratégiques, presque politiques[2].

2.2. Un être capricieux

Le deuxième texte s'annonce comme un prolongement logique et biblique du texte précédent. En effet, comme le souligne Brunel,[3] Rimbaud poursuit linéairement et sans interruption le chapitre IV de l'Évangile de Saint Jean. Après une pause de deux jours en Samarie, Jésus poursuit son chemin pour se rendre au point d'arrivée de son voyage : la Galilée. Certes, Rimbaud en revenant sur cet épisode ne fait que suivre le texte même de l'Evangile, mais il prend une liberté de ton qui implique un certain sadisme[4] de la part des Galiléens et du Christ à l'instant de cet épisode.

---

[1] Jean-Luc Steinmetz souligne l'ambiguïté de ce « maintenant » : temps du Christ ou temps du poète. (« Les proses évangéliques », dans *Le Champ d'écoute, essais critiques*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 134). Néanmoins, le terme d'« état » nous amène à privilégier la seconde lecture sur la première, que vient confirmer l'utilisation du terme « voiture » ultérieurement dans le texte.

[2] Paradoxe de la situation. Lui, dans un autre Évangile, avait pourtant redonné à César le pouvoir terrestre : « Alors Jésus leur répondit : Rendez donc à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu. » (*Évangile selon Saint Matthieu* [XXII ; 21], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 800).

[3] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 858.

[4] Pierre Brunel parle d'une « pharmacie bien légère », comparée à « la force de la jeunesse qu'a manifesté Jésus quand il a chassé les marchands du Temple ». (*ibid.*, p. 858). Mépris qui se double, comme nous le proposerons, d'une certaine volonté de blesser (sadisme).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

« Étant donc revenus en Galilée, les Galiléens le reçurent avec joie, parce qu'ils avaient vu tout ce qu'il avait fait à Jérusalem au jour de la fête : car ils avaient aussi été eux-mêmes à cette fête. »[1] (Bible)

« L'air léger et charmant de la Galilée : les habitants le reçurent avec une joie curieuse : ils l'avaient vu, secoué par la sainte colère, fouetter les changeurs et les marchands de gibier du temple. Miracle de la jeunesse pâle et furieuse, croyaient-ils. » (Proses)

En qualifiant cette « joie » de « curieuse », Rimbaud une nouvelle fois avili, souille ce qui devait être un épisode heureux de la Bible, mais également la divinité même du Christ. Cette joie est curieuse dans son aspect le plus monstrueux, la référence aux cabinets de curiosités semble plausible : lieux hétéroclites où se mêlaient différentes espèces notamment animales considérées comme « curieuse » c'est-à-dire hors de l'ordinaire. Le Christ devient un animal parmi d'autres, *une bête curieuse*, un être de spectacle pour les Galiléens. Néanmoins, Rimbaud ne rejette pas la faute sur ces derniers, mais sur ce Christ lui-même qui fut « secoué par la sainte colère » qui devient donc bête féroce, imprévisible, lui qui n'est que douceur et amour, en surprenant ceux qui pensaient le connaître. Ainsi, les Galiléens admirent cette créature capable de punir ceux qu'ils craignent – Judéens et Pharisiens –, dans une logique sadique accentuée par le verbe « fouetter », objet de tous les sévices chez le marquis de Sade et qui ne peut que faire tache dans un récit qui se veut biblique.

Ainsi, le Christ est conscient de l'admiration dont il est l'objet auprès de la plèbe, mais également auprès des riches : « Il sentit sa main aux mains chargées de bagues et à la bouche d'un officier. L'officier était à genoux dans la poudre : et sa tête était assez plaisante, quoique à demi chauve. » En décrivant le crâne de l'officier, Rimbaud insiste sur sa position à l'égard d'un Christ qui le surplombe et qui ne lui demande pas de se relever, profitant tout à son aise de cette supériorité dans la demande et dans l'action. Le texte nous l'indique dans un parallélisme facilement déchiffrable entre le « bourg » et l'esprit du Christ, « trop content » de cet accueil triomphal. Puis vient le mot banni, attribut satanique par excellence, le Christ a « un mouvement d'orgueil enfantin et

[1] *Évangile selon Saint Jean* [V ; 45], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.*, p. 865.

féminin » : il n'est pas seulement question de diabolisation,[1] mais également d'une insistance sur le caractère immature du Christ au travers de ces deux êtres que sont la femme et l'enfant. Une nouvelle fois, Rimbaud s'interroge sur la place de cette femme, à jamais inférieure aux yeux de l'Église, mais également aux yeux du Christ puisque ce dernier « avait parlé un peu hautement à la Sainte Vierge », femme parfaite, mais qui fut une nouvelle fois, aux noces de Cana, reléguée à son statut de femme malgré sa sacralité[2], laissant peu d'espoir à la femme simple d'un jour voir ses droits reconnus par l'Église. Mais en qualifiant cet orgueil d'enfantin et de féminin, Rimbaud y ajoute également l'idée d'un être capricieux, inconstant, imprévisible dont toute décision se veut irréfléchie et soudaine. Il devient ce que son Église méprise.

Une nouvelle fois, Rimbaud s'interroge sur la figure christique et plus particulièrement sur le Christ thaumaturge. Bénéficier d'un miracle, selon Rimbaud, semblait être lié au bon vouloir du Christ, mais également à la notoriété qu'il pouvait en retirer : « personne n'avait parlé du vin de Cana », il faut donc au Christ un nouveau miracle, qui sera cette fois reconnu et connu publiquement. Une façon pour lui de conserver ce pouvoir moral et religieux. Ainsi, si le Christ est thaumaturge, c'est avant tout dans la performativité de sa parole : « Jésus dit : "Allez, votre fils se porte bien." » Miracle d'une parole qui devient acte, mais qui, pour le lecteur de la Bible, non contemporain du Christ, s'inverse : miracle d'un acte qui devient parole, puisque ce dernier sait déjà que la parole du Christ est performative. Jésus semble par ailleurs conscient du poids de ces mots et de ses actions puisqu'après avoir professé ces dernières il s'écarte des principales artères de la ville pour rejoindre « les rues moins fréquentées ». Il devient ainsi un acteur conscient de la pièce qu'il joue, mais également de son rôle prophétique. Il y a peut-être ici, chez Rimbaud, l'objet d'une admiration à l'égard de ce Christ à même de maîtriser son image, des

[1] Élément qui selon Dominique Millet-Gérard est particulièrement visible dans la *Saison*, et qui nous semble déjà transparaître dans ces proses. Rimbaud traîne « la figure du Christ dans cet enfer où il a daigné descendre et l'y salir ». (« L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 274).

[2] « Et le vin venant à manquer, la mère de Jésus lui dit : Ils n'ont point de vin.

Jésus lui répondit : Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? Mon heure n'est pas encore venue.

Sa mère dit à ceux qui servaient : Faites tout ce qu'il vous dira. » (*Évangile selon saint Jean* [II ; 3-5], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 862).

milliers d'années après sa mort, d'être toujours maître de la représentation qu'il livre à l'humanité.[1]

2.3. Un être impitoyable

Rimbaud poursuit la progression du texte biblique avec l'épisode de Beth-Saïda[2]. Le nom même du lieu en français et la séparation des deux termes – que l'on ne retrouve pas dans la traduction de Lemaistre de Sacy[3] – permettent à Rimbaud d'imposer dans l'esprit du lecteur la double connotation que possède en français le terme *bête* : celui d'animal, mais également l'adjectif synonyme de stupidité. En effet, n'est-il pas dit dans le passage biblique que ces lieux, cette piscine, étaient à l'origine réservés aux brebis et que les infirmes de toutes espèces investirent les lieux dans l'espoir d'être soigné par cette eau divine :

« Car l'ange du Seigneur en un certain temps descendait dans cette piscine, et en remuait l'eau ; et celui qui y entrait le premier après que l'eau avait été ainsi remuée, était guéri, quelque maladie qu'il eût. »[4]

Pour la première fois, Rimbaud choisit de ne pas ironiser sur le récit biblique, mais de traiter le sujet avec plus de solennité et de sérieux que le texte même. Il choisit de consacrer six paragraphes à l'épisode, là où l'Évangile ne consacre que neuf versets (Jean V ; 1-9). Tandis que le miracle christique est présenté comme presque anodin par la Bible, Rimbaud le dramatise : « C'est là que Jésus fit la première action grave ; avec les infâmes infirmes. »[5] L'implication du poète est telle que le lecteur n'est pas surpris de ce « je » qui

---

[1] Il n'est pas question d'une maîtrise du message, qui elle en revanche donnera naissance à des schismes nombreux au sein du christianisme, mais bel et bien de la figure christique, qui justement permet cette unité – **christianisme** – dans la diversité des croyances qui lui sont liées et qui en découlent.

[2] On peut supposer que le choix qui fut le sien de gloser cette partie du texte biblique, né justement de cette possibilité de placer le Christ tour à tour dans ces trois royaumes de la Palestine biblique : Judée, Samarie et Galilée.

[3] Dans cette dernière, le lieu s'écrit en un seul mot : Bethsaïda.

[4] *Évangile selon Saint Jean* [V ; 4], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 865.

[5] Dominique Millet-Gérard voit dans cette action « grave » une référence directe à *La vie de Jésus*, d'Ernest Renan, qui serait également, selon elle, le véritable texte décrié ici et non l'Évangile. (« L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 268). Yves Reboul avait déjà indiqué ce pastiche rimbaldien dans son article : « De Renan et des *proses évangéliques* », *Parade sauvage*, n°11, 1994, pp. 88-94.

Dans son ouvrage, Renan jugeait comme « grave », la fausse attribution à Jésus de miracles s'étant déroulés à Jérusalem et non en Galilée, où le miracle face à une population rustique aurait été jugé acceptable. Rimbaud déplace la gravité pour la faire reposer sur Jésus seul. L'explication de Dominique Millet-Gérard ou d'Yves Reboul n'empêche en rien la possibilité de voir également dans le texte rimbaldien, les rouages d'une dramaturgie tragique qui se mettrait en place autour de la figure christique.

apparaît soudainement dans la suite : « j'aurais pu voir ». Il y a une véritable volonté de la part de Rimbaud, de vivre l'action, d'y ancrer physiquement son existence sans, en aucun cas, vouloir remplacer les deux protagonistes[1] qui restent présents malgré leur silence momentané : le « je » devient un troisième personnage, spectateur silencieux et invisible de ce qui se joue en cet instant, et qui surajoute à la dramatisation de la scène[2].

En effet, ce qui se voulait être un bain guérisseur revêt l'apparence d'un bain expiatoire, voire baptismal, à l'effet pervers : la guérison ne leur est pas permise puisque la véritable raison de leur malheur tient dans leur âme pécheresse non repentie :

« Les premiers entrés sortaient guéris, disait-on. Non. Les péchés les rejetaient sur les marches, et les forçaient de chercher d'autres postes : car leur Démon ne peut rester qu'aux lieux où l'aumône[3] est sûre. »

Rimbaud fait ici référence à une parole de Jésus, contenue dans le même chapitre, mais ultérieure à la scène : « Depuis, Jésus trouva cet homme dans le temple, et lui dit : Vous voyez que vous êtes guéri ; ne péchez plus à l'avenir, de peur qu'il ne vous arrive quelque chose de pis. » (Jean V ; 14). L'infirmité physique devient ainsi la preuve d'une infirmité morale et spirituelle et il n'est plus question de pitié à l'égard de ces mendiants, raisonnement qui explique la position observatrice, presque froide, d'un Jésus qui se revendique pourtant l'ami des pauvres et des miséreux : « Le divin maître se tenait contre une colonne : il regardait les fils du Péché ; le démon tirait sa langue en leur langue [...] ». La figure christique met mal à l'aise le lecteur, qui y voit un aspect dur, impitoyable et inflexible dans ce parallélisme à la colonne. Au point qu'on ne sait réellement si ce paralytique marchant à la fin du texte[4] est véritablement

---

[1] Et ce même si « je » et *Jésus* impliquent un glissement orthographique qui pourrait être pertinent : *Jésus* > *Je suis*.

[2] Nous ne pensons pas que la présence de ce « je » dans le texte est fortuite, il semble au contraire, comme nous le soulignons, que dans une logique d'exagération du texte, Rimbaud ait besoin de placer le poète comme spectateur direct et non plus comme un intermédiaire, super-lecteur du texte biblique. Pierre Brunel évoque un Rimbaud qui se trouverait comme concerné par la scène ». (Rimbaud : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 391).

[3] Rimbaud semble reprocher à ces mendiants leur absence d'action, leur attente d'une aide extérieure qu'il présente comme étant un véritable mal démoniaque. On retrouve une logique similaire dans le « Assommons les pauvres ! » de Baudelaire.

[4] L'expression « singulièrement assuré » prouve que sa capacité à marcher étonne les spectateurs sur place, mais n'induit pas pour autant la notion de miracle. Tout comme Dominique Millet-Gérard (« L'Évangile en enfer », chap. cit., p. 268), nous ne pensons pas que le silence christique se veut, dans cet instant, thaumaturgique, il semblerait au contraire que Rimbaud conserve le scepticisme de Renan et renie au Christ le miracle de Bethsaide. La

celui qui, dans le texte biblique, fut l'objet du miracle ou le simple réveil d'un être se libérant par la seule force de sa volonté à l'attraction diabolique de ses lieux. Un questionnement cependant subsiste quant à l'identité de ces « Damnés » évoqués à l'ultime fin du texte : est-ce ceux que l'infirme laisse derrière lui ou ceux vers qui il se dirige, laissant transparaître l'absence d'une salvation réelle[1] ?

Ce troisième texte, difficilement lisible en certaines parties, laisse transparaître le début d'une réflexion rimbaldienne sur ce qui lui tiendra véritablement à cœur dans la *Saison*, la notion du Christ rédempteur. Dans cette observation silencieuse d'infirmes mise à mal par leurs propres péchés, Rimbaud présente le Christ dans une attitude sadique, impitoyable et en complète contradiction avec ses paroles évangéliques. L'être est froid et « l'action grave » dévoilée en début de texte, devient justement cette absence d'action, cette position solennelle, réservée et sa non-volonté d'aider ceux qui se débattent dans leurs péchés. Il n'est plus question de ridiculiser le Christ, mais de le discréditer voire d'en faire une figure antipathique et terriblement inhumaine.

Chapitre II : Les indices immédiats de la rupture dans *Une saison en enfer*

Comment aborder l'une des plus importantes, des plus spectaculaires – dans son sens étymologique –, mais également l'une des plus monstrueuses créations du corpus rimbaldien ? La *Saison* s'impose lourdement sur les épaules du critique par ses enjeux textuels, biographiques, littéraires, mais également théoriques. Elle est la seule œuvre réellement achevée de Rimbaud, seul recueil

surprise naît peut-être du fait qu'il ose quitter ces lieux auxquels les autres mendiants semblent enchaînés psychologiquement.

[1] Dominique Millet-Gérard (chap. cit., p. 269) y voit tout naturellement les infirmes de la piscine. La virgule précédant le terme et son rejet en fin de phrase, laisse selon nous un doute – peut-être volontaire de la part de Rimbaud – quant à son interprétation.

conçu dans son intégralité par Rimbaud lui-même dénotant d'une pensée poétique qu'il a considérée comme achevée et publiable. [1]

La démarche que nous avons choisie dans la critique de ce recueil ne correspond pas à celle qui fut précédemment la nôtre dans les *Premières poésies* ou les *Derniers vers*, ni de celle qui sera la nôtre dans les *Illuminations*. En effet, le terme même de « recueil » sera utilisé avec toutes les précautions que cela impose dans le cadre de la *Saison*. Ce dernier, plus qu'un recueil, c'est-à-dire un ensemble de poésies amenées, par les éditeurs – ou en l'occurrence par l'auteur –, à être réunies sous le même titre, doit être lu – comme le souligne à plusieurs reprises la critique[2] – comme un ensemble poétique indivisible, cohérent et dont les échos constants entre les différentes parties conduisent à se demander si, finalement, nous ne sommes pas face à un seul et même poème nommé « Une Saison en enfer ». Il serait alors possible de considérer l'ensemble non comme une épopée, mais comme une contre-épopée[3] puisque malgré une similitude de forme – notamment cet ancrage dans un temps mythique passé –, il n'est pas question pour Rimbaud de sublimer ou d'exalter les actions du « moi »[4] de la *Saison*, mais d'en faire le récit dans toute la tragédie de cette situation.[5]

Dans tout le texte, Rimbaud cache, éparpille, multiplie les indices d'une rupture. Elle s'annonce dès les premiers instants du texte aux yeux du lecteur et sont une réelle volonté de se libérer d'un certain nombre de normes : morales, littéraires ou religieuses. Rimbaud veut que cette rupture soit – comme nous allons le constater – la plus visible et la plus claire possible. Il faut donc comprendre qu'il y a véritablement – et peut-être même plus que dans n'importe quel autre corpus rimbaldien – une véritable *stratégie* de Rimbaud[6].

---

[1] Et ce malgré l'absence d'une publication réelle à compte d'auteur, le solde n'ayant pu être réglé. (Pierre Brunel, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1192).

[2] Dominique Combe parle de « longue coulée de prose ». (*op. cit.*, p. 65).

[3] Si l'on considère que l'épopée est le récit fabuleux des exploits d'un héros, la *Saison* serait une « anti-épopée », ou contre-épopée, dans la mesure où le/les héros narratologiques est/sont constamment rabaissé/s. Nous reprenons le terme proposé par Dominique Combe dans son analyse de « Mauvais Sang » et choisissons de le généraliser à l'ensemble du texte. (*ibid.*, p. 83).

[4] Comme l'explique Pierre Brunel dans l'*Œuvre-vie* (p. 1193), nous ne pensons pas que le narrateur de la *Saison*, dans l'omniprésence de son moi et de ce « je », impose la lecture d'une autobiographie cachée.

[5] Danielle Bandelier écrit à ce propos : « l'écrasante fréquence de la première personne suffirait à montrer que le moi du narrateur est à la fois sujet et objet du discours ». (*op. cit.*, p. 25).

[6] Alain Vaillant souligne cette difficulté du corpus rimbaldien : « Ajoutons enfin que, au XIXe siècle en particulier, les écrivains ont une conception proprement artistique de la poésie, qui implique un travail volontaire d'élaboration, de fabrication, de choix concerté des matériaux,

1. Prise en compte du lectorat dans *Prologue*[1] et « Mauvais Sang »

1.1. Une cure thermale d'un nouveau genre

Passer d'un « Livre païen » ou « Livre nègre »[2] à « Une saison en enfer » n'est pas un choix anodin de la part de Rimbaud : au détriment de l'objet fini est privilégié le sujet, dans la temporalité de son expérience. En abandonnant les termes de « païen » et de « nègre », Rimbaud abandonne toute volonté de placer son ouvrage sous le signe de l'étrangeté culturelle et l'ancre dans un environnement connu et proche de son lectorat : voyager en enfer est présenté, à l'étonnement du lecteur contemporain, comme banal, anodin[3].

Pour comprendre une telle affirmation, il faut revenir à une étude historiographique du titre. Ainsi s'est-on énormément focalisé sur l'aspect religieux de ce titre, sur l'importance de l'enfer, lieu de damnation pour le croyant, sur l'importance temporelle du terme « saison » qui marque un temps donné, dont la fin ne fait aucun doute[4] ; en oubliant cependant que ce qui se joue également dans ce titre, est, encore une fois pour Rimbaud, une attaque

---

des instruments et des formes ; même dans ses énoncés les plus violemment iconoclastes [..], c'est toujours en artiste conséquent que parle Rimbaud, et son "*dérèglement de tous les sens*", "long, immense", est surtout "raisonné" – ce qui ne manque pas d'être problématique, mais c'est une autre affaire. » (« Posséder la vérité dans une âme et un corps » : la morale énigmatique d'Une saison en enfer », *op. cit.*, p. 17).

[1] Nous reprenons l'appellation donnée par la majorité de la critique à cette introduction à la *Saison* non titrée. Nous avions cependant dans un premier temps envisagé d'appeler cette partie « plaidoyer », dans la mesure où, comme nous allons le voir, ce prologue n'est qu'un prétexte permettant à Rimbaud de défendre par avance le texte poétique qu'il introduit et toutes les critiques esthétiques et morales auxquelles il s'attend.

[2] Lettre de mai 1873 à Ernest Delahaye. Il ne fait guère de doute, du fait de la proximité thématique, que l'ouvrage dont Rimbaud fait mention dans la lettre soit la *Saison*, la critique s'accorde par ailleurs à ce sujet. Pierre Brunel souligne qu'un tel élément permet de véritablement parler « d'un authentique travail d'écrivain » de la part de Rimbaud. (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1192).

[3] Peut-être parce que, comme on aime à le rappeler, Rimbaud n'est pas le premier à écrire sur une possible descente aux enfers, qu'elle soit mythique (Orphée) ou littéraire (Dante). Il lui faut faire preuve d'une originalité toute différente de ces prédécesseurs en normalisant cette expédition.

[4] On a souvent tenté de donner au terme « saison » le sens le plus formel, en superposant le temps du recueil avec celui du printemps 1873, amenant à des pirouettes temporelles qui sont aujourd'hui abandonnées par la critique. Ainsi Pierre Brunel évoque la *Saison* comme « une série de variations sur le temps », plus qu'une réelle réalité temporelle correspondant à celle suggérée par Rimbaud dans cet « avril-août 1873 ». (*Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1192).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

contre cette bourgeoisie bien-pensante qui lui répugne et qu'il tente de provoquer. Pour déchiffrer la fanfaronnade qui se joue ici, il faut en revenir au vocabulaire de l'époque et plus particulièrement au vocabulaire bourgeois : *la saison*, au XIXe siècle est par métonymie synonyme de cure, plus particulièrement de cures thermales ou balnéaires. Le XIXe siècle est véritablement le siècle des stations thermales et Rimbaud semble ne pas pouvoir s'empêcher de noter dans son titre – avec ironie – cette passion soudaine de la France – et de ces auteurs – pour ces lieux :

> *L'intérêt des écrivains français pour l'évolution du thermalisme s'explique par le constat selon lequel depuis le milieu du XIXe siècle, l'exploitation des sources minérales connaît un véritable engouement, c'est une véritable « fièvre thermale » qui s'empare de la France, et plus largement de l'Europe.*[1]

C'est donc un mot de la bonne société que Rimbaud décide de détourner, poussant l'oxymore à son paroxysme dans ce titre mêlant, dans l'imaginaire d'un lecteur de l'époque, eau et feu. Le début de la *Saison* permet également de confirmer la réalité d'une cure nécessaire à l'état, pas seulement moral, mais physique de notre poète : sa vie « était un festin »[2] – laissant penser que de trop abondants banquets[3] ont altéré sa santé première. La *Saison* s'affirme non plus comme un choix, mais comme une obligation quasi médicale et explique peut-être la raison pour laquelle, dans un premier temps, le narrateur tente de s'enfuir – « je me suis enfui » –, d'échapper à cette cure pouvant s'apparenter à un enfermement psychiatrique avant l'heure.

---

[1] Jérôme Penez, « Les réseaux d'investissement dans le thermalisme au XIXe siècle en France », *in situ*.

Source en ligne : http://insitu.revues.org/1665

[2] Steinmetz et Brunel voient dans l'utilisation de ce terme une référence à la Bible : les noces de Cana pour le premier et une parabole figurant dans l'Évangile de Saint-Mathieu selon le second. Les échos constants de la *Saison* à l'égard de la Bible rendent ces explications plus que plausibles, mais ces dernières, en dehors de la référence biblique *stricto sensu*, n'expliquent pas le choix rimbaldien de ce *festin*.

[3] L'utilisation du terme *festin* par Rimbaud semble être ici possiblement négative malgré une apparente nostalgie. Il rappelle les banquets et autres orgies romaines, ensemble de débordements plus que d'abondance. Or ces derniers étaient également très friands de cures thermales. Par ailleurs, l'introduction de cette période par le terme « jadis », renvoie à une période très éloignée du temps de narration et révolue, presque mythique dans cette antiquité où se mêlent fondations de la République française et mythologie. Temps de l'histoire avec un grand et un petit « h ».

1.2. Une infériorité positive

Comme nous l'avons souligné précédemment, le titre dans ce rapprochement de thématiques contraires (eau/feu ; cure/enfer) est, comme souhaité par Rimbaud, une monstruosité[1], et permet à ce dernier d'introduire ce qui fera le cœur même de son œuvre : la difformité. Élément qui, tout naturellement, fascine. Rimbaud choisit d'accentuer ce sentiment chez son lecteur en s'aidant d'une technique assez simple : celle de la supériorité naturelle. En allant en Enfer comme la bonne société va à Vichy, Rimbaud veut faire montre d'une précellence sauvage. Cela peut paraître assez paradoxal lorsque l'on sait que, dans cette même *Saison*, Rimbaud insiste sur la barbarie brutale et vulgaire[2] de son ascendance et de son être – puisqu'il en hérite – dès les premières lignes de « Mauvais Sang » :

> *« J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.*
>
> *Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps.*
>
> *D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; — oh ! tous les vices, colère, luxure, — magnifique, la luxure ; — surtout mensonge et paresse.*

Présentation négative, sur laquelle il insiste dans la seconde section de « Mauvais Sang » :

> *« Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France !*
>
> *Mais non, rien.*
>
> *Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée. »*

Et dans la troisième section du même poème :

---

[1] C'est-à-dire contre nature. À l'instar de « l'âme monstrueuse » souhaitée dans sa lettre du 15 mai 1871. Dominique Combe insiste également sur cette mise-en scène rimbaldienne, qui, plus qu'une « culpabilité », cherche à mettre en évidence une « transgression » du narrateur. (*op. cit.*, p. 76).

[2] Le narrateur accuse ses ancêtres d'être communs, mais également de manquer de distinction notamment morale : ils auraient voulu les voir se soulever pour de plus nobles causes que le simple fait d'avoir faim.

Yoshikazu Nakaji a parfaitement mis en évidence le fait que, pour le narrateur de la *Saison*, la « race inférieure » se situe dans deux temps historiques forts : celui de l'avènement du christianisme et celui de l'avènement de la Révolution industrielle. (*Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'*Une saison en enfer, José Corti, Paris, 1987, pp. 49-51).

Je suis de race inférieure de toute éternité.

On assiste à un tel *martellement* de cette idée dans l'esprit du lecteur de la *Saison*, que tout naturellement elle en devient suspecte. À force de critiquer cette condition qu'il juge si basse, le lecteur en vient à se demander si finalement il ne s'y complaît pas. Ainsi, s'amusant du paradoxe, le narrateur fait en réalité apparaître cette barbarie comme supérieure dans le fait même qu'elle soit inaccessible à l'homme domestiqué d'Europe, à ce lecteur potentiel qui part en cure thermale pour se fondre dans la masse et lui obéir. Cette barbarie devient un refus, mais également une impossibilité réelle de changer sa situation, ce qui revêt l'aspect d'une spécificité dans une société du XIXe où l'individualisme et l'originalité vont grandissant[1] :

« Quant au bonheur établi, domestique ou non… non, je ne peux pas. »[2]

Il s'agit d'une infériorité dans la supériorité ou d'une supériorité dans l'infériorité selon le point de vue adopté[3]. En tous les cas, cet anticonformisme est positif puisqu'il permet au narrateur de s'affirmer dans un « je » personnel, s'extirpant de cette masse originelle informe.

1.3. Un rapport esthétique au diable

De l'affirmation du « je » à Lucifer, il n'y a qu'un pas, puisque ce dernier se fait le représentant d'un supra-individualisme agrémenté d'une profonde conviction en sa supériorité : que l'on nomme communément *orgueil*. N'était-il pas, également, un parmi la masse d'anges, indiscernable, indissociable de la communauté à laquelle il appartenait ? L'élément de rupture se trouvant dans son refus d'accepter l'homme comme lui étant supérieur ; geste qui fut considéré comme un signe d'orgueil, mais qui par un simple glissement de

[1] Le narrateur en acceptant cet héritage barbare parvient à ce à quoi nombre de ses lecteurs aimeraient parvenir : se différencier de la masse. Élément souligné par l'omniprésence du « je » dans le texte.

[2] À noter cette impossibilité marquée par le verbe « pouvoir » et non le verbe « vouloir ». Le narrateur devient un être fondamentalement et involontairement différent.

[3] Yoshikazu Nakaji a parfaitement illustré et décrypté cette difficulté narratologique, entraînant une difficulté d'analyse pour le critique, dans son ouvrage consacré à la *Saison* : « Désirer un univers tout en le haïssant, le présenter tout en le détruisant – tout le drame d'*Une saison en enfer* vient de cette ambivalence, de ce déchirement. » (*op. cit.*, p. 228).

perception peut également être considéré comme une opposition critique fondée et acceptable, une réelle volonté de faire admettre un point de vue différent, une ouverture des débats : Lucifer devient ange déchu dans son refus de s'incliner devant Adam, de reconnaître dans cet être inférieur à ses yeux, un être supérieur aux yeux d'un autre, titulaire de l'autorité. Défiant Dieu, il est chassé de Sa proximité. Ainsi, c'est tout naturellement que Rimbaud s'identifie à son récit.

> *« Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée. »*

Le narrateur par ces propos[1] s'affirme comme n'obéissant plus aux règles édictées par les mouvements souverains de son époque : le Romantisme et le Parnasse. Il instaure une rupture claire avec ces derniers, en choisissant par deux fois de les offenser. En premier lieu en abaissant la Beauté, faisant de cette dernière un être bas, quasi vil : la Beauté s'assoit sur ces genoux[2], là où on s'attendrait de la part d'un Parnassien que ce dernier s'incline, se mette à genoux devant la Beauté[3]. Rimbaud l'infériorise, la traite comme une « catin » comme le souligne Pierre Brunel[4], et pire il la méprise, en la rejetant, en l'injuriant. Elle ne réagit pas et s'affirme comme un pantin, une poupée sans

---

[1] La critique est unanime pour reconnaître dans ces trois phrases un écho à « L'hymne à la beauté » de Baudelaire et à ce que cette référence implique comme conception esthétique rimbaldienne.

[2] Nous ne pensons pas, comme le propose Yoshikazu Nakaji (*op. cit.*, p. 21), qu'il faille y voir une référence de la Vierge et l'Enfant, puisqu'au contraire la Beauté, chez Rimbaud, n'est pas sanctifiée.

[3] Le rapport de Rimbaud à cette Beauté est encore fortement débattu par la critique. Faut-il y voir un renvoi pur et simple de la Beauté sans autre forme de procès : « Il semble bien s'agir de la révolte à la fois contre la beauté plastique cherchée par le Parnasse et contre l'art classique en générale » (Suzanne Bernard, Rimbaud *: Œuvres*, Ganier, Paris, 1960, n.3 p. 458). ? Ou au contraire une impossibilité : « si c'est bien de la Beauté célébrée dans l'Hymne qu'il s'agit [l'Hymne à la Beauté de Baudelaire], nous sommes obligés d'abandonner l'idée selon laquelle Rimbaud aurait refusé la Beauté pour en avoir vu les limites et les faiblesses (Beauté de l'art pour l'art, etc. – c'est le point de vue sur lequel tous les commentateurs sont unanimes), alors qu'il nous faut admettre que cette Beauté il l'a, bien au contraire, subie, qu'il l'a – tout au moins dans un premier temps – ressentie avec terreur, avec horreur, comme s'il s'était trouvé en présence de quelque chose d'immense, d'écrasant, de terrifiant. Car, au lieu de la refuser en tant que valeur périmée et dénuée d'intérêt, il lui a justement reconnu une grandeur monstrueuse et effroyable – il s'agit en effet de la réalité véritable ! –, une énormité insupportable pour un homme qui, lui, s'est dégradé, s'est ravalé au rang d'une société hypocrite, et cela en raison de la bien pauvre éducation qu'il a reçue, celle-ci s'avérant fondée sur un irréalisme consolateur (la culture intellectualiste et sa religion), c'est-à-dire pour reprendre les mots de Rimbaud lui-même, une « sale éducation d'enfance » (Mario Richter, « Échos baudelairiens dans le "prologue" d'Une saison en enfer », *Parade sauvage,* n°15, 1998, p. 86). Nous pensons de notre côté que la Beauté n'est qu'un prétexte pour Rimbaud, connaissant la valeur qu'elle revêt aux yeux de ces deux mouvements, il s'amuse à la malmener pour le simple plaisir d'observer une réaction chez ses rivales : elle n'est qu'un pantin et la réaction critique qu'a soulevé ces trois phrases, nous confirme dans notre analyse.

[4] Pierre Brunel, *Une saison en enfer*, José Corti, Paris , 1987, p. 188.

volonté propre aucune[1]. La Beauté devient un objet accessible à tous et non plus une déesse inaccessible de tous. Ainsi est-elle créatrice d'une frustration, puisqu'elle n'a finalement aucune existence propre : la beauté devient une chimère sur laquelle le narrateur-poète ne peut déverser sa frustration, et qui explique peut-être ce besoin immédiatement après avoir pris conscience de son inexistence, de « s'armer contre la justice », l'autre grande valeur humaine et qu'on ne peut que comprendre comme une autre grande mystification.

Ainsi, il n'y a plus aucune raison pour notre narrateur-poète de revendiquer la Beauté comme but ultime de sa poésie : elle n'est qu'un mirage. Et même si dans un instant de regret, il en vint nostalgiquement à aspirer au retour de ce « festin ancien » dont elle faisait partie, la rêverie se dissipe bien vite et laisse au poète un goût amer, celui d'un bonheur passé illusoire et d'une remise en question de la réalité de son état premier : « Cette inspiration prouve que j'ai rêvé ! »[2]

Il apparaît néanmoins nécessaire de définir plus en détail cette Beauté décriée par notre narrateur. C'est une Beauté de forme et dont l'artificialité contribue à son insubstantialité. Pour étayer notre propos, nous citerons simplement les paroles de Théodore de Banville dans son *Petit traité de la poésie française* paru en 1871 (soit deux ans avant la *Saison*) :

> *« Ceci tranche une question bien controversée : peut-il y avoir de la poésie en prose ? Non il ne peut y en avoir, malgré le Télémaque de Fénelon, les admirables Poèmes en prose de Charles Baudelaire et le Gaspard de la Nuit de Louis Bertrand ; car il est impossible d'imaginer une prose si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher ; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le ποίημα [poiéma] ».* [3]

---

[1] Rimbaud la personnifie, l'humanise pour mieux la réifier.

[2] Pour Antoine Adam, « cette inspiration » se rapporte à la phrase précédente, à savoir la « charité » comme « clef » du « festin ancien ». (Antoine Adam, *op. cit.*, p.953). Nous pensons cependant, au travers notamment de la pause marquée par ce tiret long, que l'inspiration est une référence à l'ensemble du passage précédant, commençant par « un soir » et qui instaure justement une rupture avec ce « festin ancien ». Cette expérience est entièrement remise en cause par Rimbaud, probablement troublé par la non-réalité de la Beauté ; élément qui l'amène également à se demander si finalement ce « festin ancien » n'était pas également un rêve.

[3] *Petit traité de poésie française*, A. Le Clère, Paris, 1872, p. 6.

Source en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r/f7.image.r=.langFR

On peut arguer que les propos tenus par Banville, ici, ne sont pas les siens en tant que poète, mais en tant que professeur à l'usage d'apprenants, pour lesquels les lois édictées sont parfois plus strictes que la réalité. Il n'en demeure pas moins que la théorie officielle est là et que c'est justement cette dernière que Rimbaud – l'ex-élève studieux – déteste et dénonce : ce besoin diplomatique du poète, acceptant de rendre la poésie acceptable pour sous la pression populaire – le plus souvent bourgeoise –.

Aux yeux d'un théoricien littéraire attaché à une certaine tradition poétique[1], la *Saison* sera donc perçue comme un texte imparfait. Il lui serait même logique de supposer que le choix rimbaldien de la prose cache en réalité une impossibilité à dompter le verbe et à écrire en vers. On comprend dès lors cette nécessaire mise au point à l'égard de la Beauté en tout début de texte. Rimbaud semble nous dire que malgré cette *infériorité* de forme il reste supérieur : cette dernière est un choix volontaire et il aurait pu, s'il le souhaitait, respecter ces fameux critères de Beauté. C'est un véritable plaidoyer[2] en faveur du texte poétique – indépendant de toute forme prédéterminée – que constitue la *Saison* : toute opposition, notamment esthétique, est minutieusement anéantie avant même que le lecteur ou la critique ne l'ait formulée.

Ainsi lui a-t-il été possible de faire ce qui a été refusé au diable : s'exprimer, se défendre et justifier son opinion. En cela, et comme le propose Pierre Brunel, la *Saison* se place comme un contre-Évangile,[3] puisque la parole est donnée à l'autre, c'est-à-dire celui qui s'oppose.

2. La portée théorique du vers libéré

2.1. Le sens de la forme

Dans la *Saison*, Rimbaud fait le choix de subordonner la versification à la prose, de l'enchaîner à cette dernière. Ainsi retrouve-t-on imbriqués dans *Alchimie du verbe* les sept poèmes suivants : « *Loin des oiseaux* », « *À quatre heures du matin* »[4], « Chanson de la plus haute tour », « Faim », « *Le loup*

[1] Il serait erroné de déclarer que tous les théoriciens littéraires du XIXe seront contre une poésie en prose. En revanche, il n'est pas inutile de signaler que de multiples batailles littéraires (pas seulement dans le cas du Romantisme) ont lieu tout au long du XIXe siècle entre partisans et adversaires d'une prose poétique. Rimbaud lui-même n'abandonne pas réellement le vers, comme le démontrent ces poèmes versifiés insérés dans le texte de la *Saison*, il s'agirait pour ce dernier d'une « exploration simultanée du vers et de la prose ». (Dominique Combe, *op.cit.,* p. 51).

[2] On remarque que le cœur de l'argumentaire rimbaldien se veut ce fameux « couac », frôlement de la mort et empathie chez le lecteur qui justifie tout excès à venir.

[3] Pour être plus précis, Pierre Brunel propose de voir la *Saison* comme la continuité de ce contre-Évangile instauré par ce qu'il nomme les « proses contre-évangéliques ». Cependant, comme nous l'avons souligné précédemment nous ne pensons pas que ces proses en marge de la *Saison* obéissent à une logique de réécriture évangélique.

[4] Malgré la version des *Derniers Vers* titrée « Bonne pensée du matin », nous faisons le choix de laisser ce poème sans titre comme Rimbaud le présente dans le texte.

criait sous les feuilles », « *Elle est retrouvée !* »[1], « *Ô saisons, ô châteaux* ». Ils se présentent comme des remémorations du passé artistique du poète-narrateur et prennent donc, en opposition à la prose poétique, une forme fixe à la manière du souvenir figé qu'ils sont devenus dans l'esprit de ce dernier[2]. Il faut à cela superposer l'image que véhicule la prose poétique à cette époque : celle du vers libre ou plus exactement – pour éviter toute confusion[3] – du vers libéré[4] d'un quelconque carcan formel. Forme poétique qui devient le symbole d'une liberté retrouvée[5], non seulement à l'égard de la littérature, mais également à l'égard des nombreuses normes régissant cette société moralisatrice du dix-neuvième siècle[6].

Il ne peut être question pour Rimbaud de respecter des règles de formes, dans un texte où, comme nous le verrons et comme le souligne la critique, les règles de fond, en particulier sociale et religieuse sont mises à mal. Il faut donc « trouver une langue » ou plutôt trouver une forme, et faire que cette dernière fasse sens par elle-même, qu'elle soit vectrice d'une revendication par-delà même le texte. Ainsi peut-on considérer que Rimbaud a cherché un signifiant (un vers libéré) qui correspondrait le mieux à son signifié (une tentative de libération morale et sociale). Union naturellement arbitraire qu'il décide de rendre délibérée. Mais également un message perçu par le lecteur non néophyte qui comprend qu'il y a déjà, dans ce choix formel, une revendication qui fera écho au texte poétique. La forme se veut donc un indice de la teneur de son contenu.

---

[1] De même que précédemment, nous faisons le choix de laisser ce poème sans titre malgré une version titrée (« L'Éternité »).

[2] Malgré des retouches importantes entre certains de ces poèmes et leur *alter-ego* des *Derniers Vers*, Rimbaud ne choisit pas de les fondre à la prose environnante, mais conserve leur forme métrique comme pour mieux rappeler la rupture qui se joue ici.

[3] Danielle Bandelier note que la *Saison* « est donnée comme mémoriale : l'œuvre est placée d'emblée sous le signe du souvenir. » *(op. cit.*, p. *18)*. Loin de nous l'idée de vouloir nous engager dans une étude du vers libre, dont les définitions possèdent toutes une longue liste d'exceptions les discréditant en partie. Pour une analyse plus poussée sur le sujet nous renvoyons le lecteur au chapitre de référence dans l'ouvrage de Michel Murat sur le sujet : *L'Art de Rimbaud*, José Corti, Paris, 2002, 492p.

[4] C'est l'appellation que nous utiliserons dans cette étude pour désigner le vers libre rimbaldien.

[5] Baudelaire et Lautréamont démontrent parfaitement cette valeur revendicative de la prose poétique dont la forme dissidente se fait l'écho formel de son contenu.

[6] On a tendance, un peu trop facilement peut-être, dans une approche comparative européenne, à penser la société française du XIXe beaucoup moins puritaine que la société anglaise et victorienne de la même époque. Ainsi est-il bon de rappeler qu'eurent lieu en 1857 deux des plus importants procès de l'histoire littéraire : celui de Flaubert pour *Madame Bovary* et de *Baudelaire* pour *Les Fleurs du Mal*.

2.2. L'évidente proximité du verset

Le désir de défier les tenants de la poésie officielle de son temps – les Parnassiens – et d'obtenir une forme en osmose avec son signifié ne sont pas les seules raisons pour lesquelles Rimbaud fait le choix du vers libéré. En affranchissant ses écrits de ce carcan formel et terriblement humain, il élève sa prose vers des sonorités sibyllines où le sens prévaut sur la forme. Le lecteur est donc constamment à l'affût de prophéties, de vérités cachées dans la mesure où il a été éduqué à la lecture du verset[1], c'est-à-dire d'une parole divine – et donc orale – non versifiée, syntaxiquement libre, où le sens prévaut également sur la forme[2]. Ainsi nous raccrochons-nous à l'opinion de Michel Sandras qui reconnaît dans les poèmes en prose une autre écriture du verset[3].

Néanmoins, il faut également rappeler que par ce choix Rimbaud se fait l'écho de son époque, d'un tournant poétique et d'une transition entre la poésie à forme fixe et la prose. Le poème se cherche, mais également tente, dans une certaine mesure, de revenir à ses capacités liturgiques et religieuses. En effet, si le poète est un être inspiré, delphique, il lui faut donc retrouver une parole non artificielle, non humanisée dans ses règles et ses formes, mais au contraire hermétique et énigmatique. Élément difficilement possible dans le cadre du vers, non parce que ce dernier se veut plus compréhensible, mais parce que son hermétisme de forme entraîne chez le lecteur une position différente de celle de la prose. Ainsi, si le lecteur admet une difficulté à saisir certains sens dans cette dernière, il lui sera facile de blâmer la forme versifiée qui selon lui entravera la signification et l'explication. Dans le cadre de la prose, la forme n'est plus une excuse et l'hermétisme se fait évidence, puisqu'elle ne repose que sur le sens, sans ambiguïté de forme.

Mais le verset c'est également la forme divine. C'est la possibilité pour le poète de se comparer à l'écriture divine voire de concurrencer cette dernière. Il s'agit donc de sacraliser sa pensée, son écrit en encourageant à une lecture

[1] De même que dans le cadre du vers libre, le verset poétique est encore en cours de définition et nous frôlons ici ce dernier. Les deux tendent parfois à se confondre laissant la possibilité de croire que les deux appellations ne désignent qu'une seule et même forme poétique. (Benoît Conort, « Si verset il y a.. », *Études littéraires*, volume 39, n°1, automne 2007, p. 141-147.

[2] Rappelons une nouvelle fois qu'aux yeux des Romains le style biblique était considéré comme bas.

[3] Michel Sandras, « Lire le poème en prose ». In Carla Van der Bergh, « Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840 en France : pertes et profits », *Études littéraires*, volume 39, n°1 automne 2007, p. 41.

religieuse du texte avec tout ce que cela implique d'exégèse et de réflexes hermétiques, voire herméneutiques. Ainsi, Rimbaud compte sur le réflexe du lecteur pour élever sa prose poétique vers des tonalités religieuses. Il est ici de bon ton de rappeler, une nouvelle fois, qu'au dos de certains brouillons de la *Saison* furent retrouvées ces « Proses en marge de l'Évangile »[1] qui offrent, dans leur dissection des textes johanniques, une opportunité pour Rimbaud de décrypter certaines clés de l'influence biblique et donc de les copier. Ce qui semble intéresser Rimbaud dans le cadre de la *Saison*, c'est cette possibilité d'une manipulation en aval de son propre lectorat et donc, logiquement, d'une mainmise totale, quasi divine, sur sa propre œuvre. Dès lors, comme le souligne Jean Molino, il sera important de se rappeler que dans la *Saison,* mais également dans les Illuminations : « la réception fait partie de la signification »[2].

2.3. Broderie et Dentelle[3] : points en blanc de la prose

Le rapport à la dentelle et à la broderie – activités féminines par excellence et artisanat régional[4] encore très présent au XIXe siècle – est un élément primordial aux yeux du critique de la *Saison*, et plus particulièrement à ceux des stylisticiens dans leur approche comparative entre les brouillons et le texte définitif[5]. Rimbaud va broder[6] sa prose en choisissant d'orner ou d'ajourer[7], selon ses attentes et ses envies, le texte. Ainsi, grâce à ces mêmes études

[1] Élément analysé dans notre chapitre consacré aux *Proses en marge de l'Évangile*.

[2] Jean Molinio, « La signification *d'Une saison en enfer*. Problèmes de méthode », dans André Guyaux (dir.), *Dix études sur* Une saison en enfer : *actes de la journée du Colloque du centenaire, Marseille, 9 novembre 1991*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1994, p. 12.

[3] Les deux termes sont particulièrement complémentaires dans le cadre de la *Saison*. Ainsi, la broderie, faite de points brodés, inclut dans son exécution une matière de base, un « fond », tandis que la dentelle se veut une création ex nihilo faite de points noués. Ces deux procédés peuvent être considérés comme les deux axes majeurs de la *Saison,* mais également la raison d'une dissension critique : Rimbaud se nourrit de ses lectures (mythologiques, bibliques, historique, ethnologiques.*)*. et s'en sert comme fond de son œuvre, mais il également créateur d'une œuvre originale, nouvelle créée ex nihilo : la *Saison*.

[4] La volonté de ce rapprochement avec l'œuvre de Rimbaud se veut également régionale, Rimbaud est originaire des Ardennes, région de la dentelle de Sedan, mais également région limitrophe de la Belgique et donc de Bruges.

[5] Notre approche du texte n'est pas une approche stylistique, nous ne faisons que soulever cette évidence, étudiée par Michel Murat, Jean-Pierre Giusto ou Yoshikazu Nakaji, mais également par la majorité des critiques rimbaldiens.

[6] Nous choisirons le terme broder sans parti pris, mais dans la généralité actuelle du terme.

[7] Deux techniques essentielles à la confection de la dentelle et de la broderie : la première consiste à ajouter du fil aux endroits souhaités, la seconde, au contraire, à retirer du fil, de façon à créer des *trous* qui formeront une figure ou qui, au contraire, révéleront une figure.

comparatives prend-on conscience du travail d'ajourage que constitue la *Saison*, et plus particulièrement de la création de ces espaces vides, blancs de lecture, que Rimbaud a pensés, de la même façon qu'il a pensé le texte écrit dans ces termes et ces nuances. On pourrait même aller plus loin en affirmant qu'il y a, dans la *Saison*[1], deux textes : un texte en blanc (non écrit) et un texte en noir (encre), un texte lisible et un texte volontairement illisible, un texte sonore et un texte silencieux. Si « la vraie vie est absente », il devient naturel de se demander si le vrai texte n'est pas également absent. Dès lors, le non-dit prévaut autant que le dit et laisse s'immiscer dans son espace vide cette immensité critique qui entoure la *Saison*.

Cette particularité il la doit, une nouvelle fois, au choix de la prose et non à celui du vers. Ainsi, si l'on admet aisément le vers comme étant une forme d'écriture obscure, métaphorique et hermétique, lié à son aspect incantatoire[2] ; il est plus difficile de l'admettre dans le cas de la prose à l'exception – comme nous l'avons souligné précédemment – du verset. Rimbaud va donc créer des blancs particuliers, correspondant au style choisi, celui de la prose.

2.3.1.Le fantôme[3] du texte originel

Différentes techniques vont être utilisées par Rimbaud afin de créer ces discontinuités poétiques[4]. En faisant le choix d'introduire la *Saison* comme

---

[1] Comme dans tout texte littéraire, mais nous insistons sur l'aspect volontaire et voulu de la chose et qui nous pousse à le considérer comme un texte second parasitant ou complétant le premier.

[2] « Si j'ai consacré à cet ouvrage ces quelques pages pour un parcours de ses approches essentielles, c'est qu'il me semble conduire vers une compréhension plus précise des mécanismes de l'enchantement poétique. Le terme lui-même, "enchantement", se lie naturellement à son objet, le mot "chant", qui y rayonne en son centre. Du latin "incantare", le terme s'associe immédiatement à l'activité du langage, à la poésie en sa vocation originelle, le chant, puisque le premier sens que donne Félix Gaffiot de "incantare" est "chanter dans". On fait ensuite référence à la magie : "chanter des formules magiques, consacrer par des charmes, enchanter, ensorceler". Qui dit enchantement, donc, dit parole mélodieuse, magie du "mètre et de la rime", pour reprendre les termes de Ted Hughes, en un jeu de cercles concentriques, le chant se trouvant au centre du monde tel qu'il le chante, tel qu'il l'enferme à son rythme. La poésie a en commun avec la magie le goût de la répétition, ou plus exactement, comme le dit Roman Jakobson en citant G.M Hopkins, celui du parallélisme, sonore ou grammatical, qui met en valeur des ressemblances ou des dissemblances, Le monde se saisit dans cette structure verbale rythmée. » (Anne Mounic, *Poésie et mythe : Je, tu, il/elle : aux horizons du merveilleux : Edwin Muir, Robert Graves, Ted Hughes, Sylvia Plath, Ruth Fainlight*, L'Harmattan, 2001, p. 38.

[3] Nous utilisons le terme dans son acception bibliothéconomique à savoir celle d'une fiche remplaçant l'élément emprunté et faisant foi de sa présence en ces lieux malgré son absence.

[4] Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage d'Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours,* Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, 512 p. *Le* titre se voulant être une référence à la théorie physique de la discontinuité de la matière qui émerge au

« quelques hideux feuillets » qu'il « détache » de son « carnet de damné », Rimbaud annonce que le lecteur n'aura pas accès à l'intégralité de l'œuvre poétique.[1] Elle apparaît comme fragmentaire et aléatoire puisque rien ne permet de penser que ces quelques hideux feuillets se succédaient dans le carnet originel. Dès lors, Rimbaud impose à l'esprit du lecteur une œuvre faite d'intermittences, que les titres et sous-titres vont renforcer[2]. Mais il est également question d'insérer le pseudo-texte originel comme un ouvrage mythique qui hante le texte réel et surajoute à son hermétisme et son mystère. Il est possible que Rimbaud ait eu en tête deux importants mythes littéraires[3], l'influençant dans cette démarche. Le premier, religieux : celui d'un Évangile perdu venant réécrire la vie de Jésus. Le second, théorique : la perte, dans *La Poétique* d'Aristote, de la partie traitant de la comédie. Rimbaud cherche à mythifier son œuvre, mais également à lui donner plus d'impact sur le lecteur du XIXe, friand du témoignage réel ou non.[4] Il retient ainsi l'une des leçons majeures de sa lecture de la Bible, celle de créer un constant qui-vive chez le lecteur actif, et d'un auteur conscient d'une réception critique *a posteriori* de l'œuvre, qu'il tente de prendre en compte[5]. Ainsi sont dispersés une multitude d'éléments, d'indices laissés par l'auteur afin de guider le lecteur et sa lecture sur la voie qu'il souhaite lui faire prendre. On touche ici à une certaine suprématie du poète, dans la mesure où l'œuvre ne devient jamais réellement

---

tournant du siècle, nous faisons le choix de cette appellation et non de celle de « fragment », dans la mesure où ce qui nous intéresse dans la présente analyse n'est pas le reste (fragment) – à la différence de la *théorie du fragment* d'André Guyaux sur les *Illuminations* –, mais le vide (l'interruption) et donc sa création au travers de la discontinuité textuelle.

[1] Danielle Bandelier considère ce terme comme une référence au journal intime, dont les feuilles mélangées créent l'absence de toute écriture chronologique dans la *Saison* – « discontinuité systématique de l'écriture » –. (*op. cit.*, pp. 20-21).

[2] C'est le cas de « *L'époux infernal et de la Vierge folle* » et d'« *Alchimie du verbe* », dont les disparités poétiques et thématiques poussent le lecteur à traiter comme deux textes séparés, mais que Rimbaud choisit volontairement de rapprocher sous un même titre *Délires,* créant un diptyque au cœur de la *Saison*. Il s'amuse ici à effacer un blanc possible et présente ces deux textes comme étant non seulement successif dans la *Saison*, mais également dans ce texte originel inconnu. Cet élément vient renforcer les vides existants entre les autres parties de la *Saison*, puisqu'aucune autre section n'introduit, dans son titre, cette continuité avec le suivant de manière claire.

[3] Ironie du sort, Rimbaud deviendra lui-même l'objet d'un tel mythe, que cela soit par *La Chasse spirituelle* ou au travers de certaines de ses poésies perdues ou que la critique croit perdues.

[4] N'oublions pas ici l'héritage des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, au XVIIIe, ouvrage épistolaire que le lectorat pensera être véritable. Mais également des nombreux témoignages de marins, aventuriers, ou auteurs romantiques qui écriront leurs mémoires et dont le public sera friand tout au long du XIXe siècle. Rimbaud s'adresse donc à ce lectorat voyeuriste de son siècle.

[5] Élément que nous avions constaté dans notre analyse sur les « Proses en marge de l'Évangile ».

indépendante de la volonté de son auteur et n'appartient jamais réellement au lecteur qui se retrouve téléguidé[1].

2.3.2.Du vers à la prose sans étape dans « Délire II »

Nous avons déjà évoqué la présence d'une poésie versifiée au sein même de la *Saison* dans la section intitulée « Alchimie du verbe ». Dans cette dernière, le narrateur introduit toute une période de sa vie poétique passée, au travers, principalement, de nouvelles versions des poèmes de 1872[2]. Ces derniers sont présentés selon cinq sections :

- Première section : « *Loin des oiseaux* » et « *À quatre heures du matin* »
- Deuxième section : « Chanson de la plus haute tour »
- Troisième section : « Faim » et « *Le loup criait sous les feuilles* »[3]
- Quatrième section : « *Elle est retrouvée !* »
- Cinquième section : « *Ô Saisons, ô châteaux !* »

Sections entrecoupées et introduites par la parole du narrateur[4] :

- Première section : « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges ».
- Deuxième section : « Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances : ».

---

[1] Maurice Blanchot définit pourtant dans *L'espace littéraire* l'œuvre comme étant l'abandon de la création de l'auteur entre les mains de son lecteur. Abandon qui se veut total et sur lequel il ne peut revenir.

[2] La question des versions des poèmes en vers, ainsi que la référence intégrée à « Voyelles » avec inversion des deux lettres finales, a soulevé de nombreuses interrogations critiques sur leur caractère volontaire ou non de la part de Rimbaud. Elle pose également le problème des degrés de lecture, puisqu'il n'existe de version que pour le poète et le lecteur *a posteriori*, ayant accès aux œuvres complètes, que nous sommes ; mais en aucun cas au premier lecteur de la *Saison*, pour qui se joue ici le premier et unique texte publié de Rimbaud. Ainsi, comme Danielle Bandelier, nous pensons qu'il y a ici « ni défaut de mémoire », « ni négligence » (*op.cit.*, p. 162). de la part de Rimbaud. Il paraît possible de supputer la présence d'un troisième lecteur, de son entourage poétique qui aurait accès aux différentes versions et auquel sont Rimbaud s'amuse à proposer un terrain miné, feignant de ne plus se souvenir parfaitement de ces poèmes et augmentant la distanciation de son moi présent d'avec son moi passé. On aurait donc ici une volonté rimbaldienne d'affirmer à un tiers intime et connu de lui seul sa maturation poétique et personnelle.

[3] Poème qui n'est connu que dans une seule version, celle d'« Alchimie du verbe ».

[4] Toute la prose d'« Alchimie du verbe » sert à expliciter le poème à venir, mais à aucun moment à commenter ou conclure sur le poème cité. La structure du texte est donc constamment binaire et fermée : prose > poème. prose > poème. Etc.

- Troisième section : « Oh ! le moucheron enivré de la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon ! »
- Quatrième section : « De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible : ».
- Cinquième section : « Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, – *ad matinum*, au *Christus venit*, – dans les plus sombres villes : ».

Cette parole du narrateur guide la lecture du poème qui le suit et instaure l'impression d'une vision critique du poète présent sur le poète passé[1]. Dès lors, le critique textuelle s'ajoute au poète-critique[2] et se perd entre deux analyses possibles : celui du poète passé et celui du poète présent. Mais il [le lecteur] est également quelque part instrumentalisé puisque le narrateur de la *Saison* lui indique la piste à suivre pour comprendre ces œuvres versifiées. Une apparence voulue par Rimbaud, donnant l'illusion d'une œuvre parfaitement sous contrôle dans son écriture et sa réception, qui ne montrerait aucune réelle difficulté d'analyse. En réalité, ces phrases d'introduction ne font que renforcer l'hermétisme des poésies proposées puisqu'elles se veulent des explications imprécises, sibyllines presque devinettes en suspens.

Ainsi, la première section propose des « silences », des « nuits », allant même jusqu'à « l'inexprimable » et les « vertiges »[3]. Il s'agit d'écrire ce qui ne peut s'écrire, de dire ce qui ne peut se dire, de montrer ce qui ne se voit pas, et d'immobiliser ce qui se meut : en somme, d'un paradoxe poétique qui se transforme rapidement en guet-apens. En ancrant le premier texte, « loin des oiseaux », dans une omniprésence de la Nature, élément qui par lui-même ne saurait s'exprimer, qui est par essence silencieux, non par son absence de bruit,

[1] Dans *Duplicités de Rimbaud*, André Guyaux souligne : « une alchimie du verbe », « un raccord logique et explicite, entre les vers et la prose ». (*Duplicités de Rimbaud*, Honoré Champion, Paris, 1991, p. 32). Il nous semble que c'est justement ce que Rimbaud veut faire croire, une illusion d'unité du texte qu'il dément constamment dans son fond. Peut-être serait-il également nécessaire de rappeler ici que l'*Alchimie* du titre ne manque pas d'ironie et de souligner l'impossibilité et l'utopie d'une quête qui n'a jamais abouti.

[2] Élément suffisamment rare dans l'œuvre rimbaldienne pour qu'il soit indiqué.

[3] La présence d'un trait horizontal séparant l'introduction en prose des poèmes cités, peut, à certains égards, être perçue comme la marque d'une rupture et donc d'une absence de lien entre la prose introductive et les poèmes. Nous y voyons pour notre part, à la manière d'un dessin, une volonté de marquer de manière visible l'espace blanc d'un espace noir, se mettant l'un l'autre en évidence. Métaphore de ce silence qui souligne la parole, tout comme cette dernière souligne le silence.

mais par son absence d'un langage articulé compréhensible de l'homme : « ormeaux sans voix » ; le narrateur semble justifier par le vers sa prose d'introduction. Ainsi exprime-t-il sa présence – celle de la nature – en la rendant « manifeste par toutes sortes de signes »[1]. Mais également son propre silence puisqu'en donnant la parole à cette nature il accepte, pour un temps, de se taire. Le texte est donc piégé et le but premier de Rimbaud reste de désorienter,[2] notamment dans le dernier vers du poème : « Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. » Le lecteur s'interroge et hésite entre un inexprimable suggéré – la Nature – et un inexprimable réel – la pensée du poète. Ainsi, le blanc comblé n'était qu'une imposture puisque le véritable blanc, celui d'une pensée poétique en suspens face à cette nature, reste entier.

Il en va de même pour le second poème « À quatre heures du matin », qui, comme nous l'avons déjà explicité[3], est l'évocation d'une solitude poétique, et ce, malgré un ensemble en apparence positif : dans cette description de ce monde qui l'entoure et malgré sa bénédiction sur ce dernier, il ne fait que renforcer son étrangeté, son impossible appartenance à cette société, simple observateur et non acteur[4]. Il est même étranger au lecteur, cet autre lui-même baudelairien, puisqu'en parlant de l'autre il ne se révèle en aucun cas et reste un mystère.

Cette stratégie, Rimbaud la conserve pour l'ensemble des sections d'« Alchimie du verbe ». Ainsi tente-t-il de faire passer « Chanson de la plus haute tour » pour un texte naïf, héritier « d'espèces[5] de romances », texte qui, comme nous l'avons vu précédemment, est une ode à la damnation et un abandon de toute salvation chrétienne[6].

Quant à la troisième section, sans doute la plus ironique, dans la mesure où la phrase d'introduction se veut métaphorique, le narrateur s'apitoie sur son

---

[1] TLFI.

[2] Tout comme lui-même cherche à se désorienter par sa poésie.

[3] Une analyse de ce poème a été faite dans notre partie traitant des *Derniers vers*.

[4] Sur ce point, il est possible de comprendre pourquoi Pierre Brunel pense que ces poèmes de 1872 doivent être rattachés à ce possible recueil des « Études Néantes » évoqué par Verlaine, dans la mesure où les *Derniers Vers* sont hantés par cette existence inexistante que nous avons évoquée précédemment. (*Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit.*, p. 117).

[5] Le terme est peut-être la clé de l'ironie du narrateur de la *Saison* qui se joue ici.

[6] Si l'on considère le crédo chrétien d'un royaume de Dieu sur terre, c'est-à-dire d'un paradis terrestre. Alors, en effet dans cette poésie Rimbaud dit adieu au monde. Une nouvelle fois, le narrateur s'amuse des doubles interprétations de ces mots.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

sort, qu'on peut aisément comprendre comme étant celui du moucheron[1] : une vie courte et méprisée de tous. Pourtant une nouvelle fois les poèmes proposés ne font pas échos à cette tonalité pathétique. « Faim » et « le loup criait sous les feuilles » se présentent comme des poèmes revendiquant une liberté totale, sans peur ni retenue, effleurant même par moment – particulièrement dans « le loup criait sous les feuilles » – une absence de toute empathie propre à la bête féroce. L'insignifiant moucheron banni par tous devient le légendaire loup craint de tous.

Dans la quatrième section, le narrateur présente son « expression » comme « bouffonne » et « égarée ». Deux éléments qui, une nouvelle fois, s'amusent par leur ambiguïté à perturber le lecteur dans sa lecture du poème « Elle est retrouvée ! »[2] Il faut pourtant insister sur le fait que ce n'est pas le poème qui est bouffon ou égaré, mais l'expression du narrateur trompeur. Ainsi faut-il voir ici une référence indirecte au mythique bouffon royal qui, sous son apparence grotesque, était seule à pouvoir se moquer du roi, mais également porteur de sagesse masquée. L'entremise du narrateur est donc juste, mais trompeuse comme les devinettes du bouffon dont il tente de se faire le compère : le poème alchimique cache son essence sous les apparences d'une simplicité mélodique presque naïve.

Enfin, la cinquième section, la moins ironique mais la plus difficile à déchiffrer, clôt le texte. La prose d'introduction est une référence aux laudes du dimanche chantées après les matines « Gallo canente spes redit »[3] [« Au chant du coq l'espérance revient »]. Texte biblique en opposition avec la manière dont le poète ressent cette invitation au bonheur, ce dernier au contraire est vu comme une véritable damnation supplémentaire, un fardeau chrétien auquel il ne peut se soustraire. Mais également un rappel constant du reniement de Pierre : le coq délateur surveille le monde[4].

---

[1] Petit insecte, mais également, par analogie familière, petit garçon. La pissotière ne serait dès lors plus que la recherche des « plaisirs les plus terrestres », des « sensations les plus animales ». (Anne-Emmanuelle Berger, *Le banquet de Rimbaud : Recherches sur l'oralité*, Champ Vallon, 1992, p. 108).

[2] Rappelons que ce poème est une nouvelle version du poème « L'Éternité » présent dans les poésies de 1872. Les altérations apportées par Rimbaud à cette version ne changent en rien la structure générale du poème que nous avons dégagé précédemment.

[3] Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 361.

[4] Voir notre analyse sur le poème dans la section consacrée aux « Derniers Vers ».

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

Si nous insistons sur cette disparité entre le poème versifié et son introduction en prose, c'est que cette dernière démontre bien la volonté rimbaldienne de créer un poète antérieur à la *Saison* et inconnu du lecteur, voire de mythifier ce premier poète, en le rendant non seulement étranger au lecteur, mais également au nouveau poète, qui ne sait plus comment l'interpréter. Quant à la forme choisie (alternance prose/vers), elle lui permet de donner au lecteur l'impression d'être face à une métamorphose poétique dont il ne verrait que la période initiale (le vers) et la période finale (la prose), mais dont les étapes lui auraient été cachées, presque censurées[1].

Dès lors, le premier poète et ces textes, unique preuve de cette époque, apparaissent comme hantant le texte de la *Saison* en même temps que fondamentaux à son élaboration. La parole du premier poète, distillé au compte-gouttes, la rend encore plus mystérieuse et précieuse[2]. Ainsi, poursuivant la stratégie qui était la sienne dans l'allusion d'un texte originel, Rimbaud choisit cette fois de marquer de la présence d'un premier poète le narrateur de la *Saison*, et donc également de son absence, puisque ce qu'il reste de ce dernier, ce sont ces détails poétiques éparpillés dans le texte en prose et que le narrateur, dans ses constantes introductions trompeuses, ne rend pas seulement étrangers au lecteur, mais également à lui-même. Ainsi, s'il y a alchimie, il faut la voir comme une transformation quasi miraculeuse[3] entre ce premier poète et le poète-narrateur de la *Saison*, créant un vide temporel que le lecteur doit combler par son imagination.

2.3.3.Tactique du vide

> *Il est un troisième silence qui hante le texte de la Saison au plus près de sa prose et de son style, ce que Pierre Brunel nomme « la parole oraculaire » :*
>
> *Une parole oraculaire est d'abord une parole abrupte. Et tel est bien le cas ici. La phrase est souvent très brève (« On ne part pas », « Les blancs débarquent »). Elle se réduit même à des éléments nominaux (« Assez ! Voici la punition. – En marche ! »). Les tours exclamatifs abondent (« Le travail*

[1] Il est à noter que ce texte participera grandement à la théorie, soutenue par Bouillane de Lacoste, qui veut que toute la poésie de Rimbaud se dirige inéluctablement vers la prose, en passant par un abandon complet et absolu du vers. On peut donc logiquement s'interroger sur une possible manipulation rimbaldienne dans l'intransigeance d'une telle analyse.

[2] Nous rappelons qu'il faut ici se remettre dans le contexte d'un lecteur n'ayant pas accès aux *Premières Poésies* ou aux *Derniers vers*, la *Saison* devient le seul et unique texte rimbaldien qu'il possède et qu'il ait lu.

[3] TLFI.

> *humain ! », « Noël sur la terre ! »). Les affirmations sont impérieuses (« Il faut être absolument moderne »), les négations coupantes (« Point de cantiques ») et les formules y ont valeur d'ordre (« La vie est la farce menée par tous », « tenir le pas gagné »).* [1]

Nous y ajouterons également cette omniprésence du point de suspension, de cette parole non achevée, laissée hésitante entre son énonciation partielle et sa retenue, partielle également :

> *Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux par ce soleil ! le cœur… les membres… […]Les outils, les armes… le temps !… […] Ah !…*
>
> *Je suis veuve… – J'étais veuve…*
>
> *Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante…*
>
> *Non que je crois à la lumière altérée, à la forme exténuée, le mouvement égaré…*

Ainsi, sans revenir sur cette notion de parole oraculaire proposée par Pierre Brunel, il est possible d'y ajouter les spécificités d'une langue commune, non savante[2]. Le narrateur de la *Saison* est victime d'une expérience qui le dépasse, lui qui a toujours été de « race inférieure », se retrouve dans l'impossibilité de s'exprimer, de trouver des mots à son expérience, et non dans le choix volontaire d'une parole sibylline. Action poétique qui permet à Rimbaud d'apporter une touche de réalisme supplémentaire à son narrateur et à son texte.

Dès lors, le lecteur est-il conscient qu'il lit un texte en creux où les propos énoncés ne sont que le contenant d'un vide à jamais perdu au cours de l'expérience ? Il devient le récipiendaire d'un dépôt[3], d'une preuve de la véracité de cette expérience du narrateur, mais également un témoin privilégié de ce dernier. C'est sur ce point que la *Saison* profite le plus de l'impact du non-dit. Dans cette parole laissée en suspens et que le lecteur peut combler à sa guise, Rimbaud instaure un sentiment élitiste chez ce dernier. Chaque lecteur se

---

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 403.

[2] Cette différence naît tout simplement de l'échelle à laquelle se place le critique. Si ce dernier s'attache à la figure du poète-biographe, créateur de l'œuvre (Rimbaud), il s'agit alors, en effet, d'une poésie oraculaire. En revanche, s'il fait le choix, comme c'est le cas dans notre analyse, de se placer du point de vue du narrateur de la *Saison* et de son impact sur le lecteur, il s'agit alors d'un langage vernaculaire puisqu'il tente de se faire l'écho réaliste d'un individu pris au piège de sa propre destinée.

[3] Dépôt double puisque le texte lui est confié et que ce dernier est également l'unique matière solide restante à la suite de l'expérience qui s'est jouée durant cette saison, l'unique preuve du vide.

sentant dépositaire d'une parole qu'il peut faire sienne, mais également de la véritable parole du narrateur. Combler ce vide, c'est devenir en quelque sorte le narrateur ou se faire le véritable dépositaire de l'œuvre, le véritable écho du narrateur et donc son seul et unique lecteur véritable. Rimbaud offre à son lecteur le sentiment d'une œuvre unique, mais également d'une œuvre qu'il peut uniquement comprendre, jouant sur le sentiment de suffisance que peut ressentir le confesseur sur le confessé. Le lecteur dans sa vanité ne se rend pas compte qu'il est de nouveau victime d'une autorité du poète, quasi absolue, car les blancs, laissés de manière volontaire servent à la cause de ce dernier.

Ainsi, Rimbaud, une nouvelle fois, manipule ce futur lecteur, lui donnant l'illusion d'une œuvre en creux, là où, en réalité, pas un instant le poète ne s'absente.[1] Tout vide de l'œuvre est un vide volontaire, réfléchi, empli de la présence du poète. Ce qui permet de se demander si, en réalité, la *Saison* offre réellement un interstice où s'immiscer pour le lecteur, si l'œuvre n'est pas saturée – non uniquement par la critique –, mais en premier lieu par cette omniprésence du poète. Dès lors, il nous paraît évident qu'en 1873, à la rédaction de la *Saison*, Rimbaud échafaude la construction d'un auteur-poète transcendant la mort et le temps en choisissant de s'infiltrer dans toutes les aspérités de son œuvre[2].

3. Esquisse du schéma actantiel

La structure narratologique de la *Saison,* proche de celle de la pièce de théâtre ou du récit, amène naturellement à se poser la question des personnages, de leur rapport les uns aux autres, mais également, et surtout, de leur rapport au narrateur (héros ou anti-héros[3]), pilier du texte. Dans un premier temps, il paraît nécessaire de s'appuyer sur le schéma actantiel proposé

[1] « Au cours de l'été, le texte a sans doute été rédigé dans la rage. Mais l'ouvrage a été très travaillé. » (Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 401).

[2] « Au centre, un narrateur, ou du moins un locuteur. [..] En tout cas un *moi* qui s'affirme constamment, même s'il lui arrive de céder la parole à l'autre ». (Pierre Brunel, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1193). *Autre* qui se veut également un autre *moi*.

[3] Le terme de héros n'est pas à prendre dans le sens d'un être défendant des valeurs morales admises de tous, mais simplement de sujet principal, d'actant principal du texte : il peut donc être un héros maléfique, un anti-héros.

dans les années soixante par Algirdas Julien Greimas et de trouver ce qui, dans le texte de la S*aison,* semble s'appliquer à ce dernier[1].

3.1. L'axe du vouloir

Ainsi, dans le premier axe, celui du vouloir, trouve-t-on : le sujet et l'objet. S'il ne fait aucun doute sur le premier actant du texte : le narrateur et sa fonction de sujet, héros guerrier, presque chevalier moderne : « Je me suis armé contre la justice. » Il apparaît beaucoup plus délicat de statuer sur l'objet du texte, c'est-à-dire l'objet de la quête poétique ; difficulté que traduisent les dissensions analytiques qui ponctuent l'histoire critique de la *Saison*. En effet, à aucun endroit du texte, ni à aucun moment, le narrateur énonce de manière claire et précise ce qu'il cherche à trouver ou à découvrir dans la multitude des épreuves qu'il subit. On peut arguer d'une vérité poétique, d'un renouveau esthétique, d'une rupture consommée avec son passé littéraire, mais également son passé chrétien. La perception guide le texte et laisse le lecteur choisir ce qu'il considère être cette quête intérieure : une rupture avec la religion, une quête du Moi, de l'Impossible… La *Saison* conserve son aspect sibyllin et flou, et ce, jusque dans ses dernières lignes :

> *S'il était éveillé toujours à partir de ce moment, nous serions bientôt à la vérité, qui peut-être nous entoure avec ses anges pleurant !… — S'il avait été éveillé jusqu'à ce moment-ci, c'est que je n'aurais pas cédé aux instincts délétères, à une époque immémoriale !… — S'il avait toujours été bien éveillé, je voguerais en pleine sagesse !… (« l'Impossible »)*
>
> *[…] et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps.* [2] *(« Adieu »)*

Rien ne permet de statuer de manière claire sur cette vérité ou cette sagesse.[3] On peut simplement affirmer que le but de la *Saison* semble être métaphasique et spirituel et non physique et concret.

---

[1] Nous suivrons l'analyse qu'en a faite Louis Hébert sur le site internet de *Signo*.
Source en ligne : http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp

[2] C'est encore supposer ici que malgré ce qu'on nomme communément *l'échec de la Saison*, le narrateur parvient néanmoins à obtenir l'objet de sa quête. Mais une nouvelle fois, rien ne permet d'affirmer que cette vérité était l'objet initial de la quête et même si elle l'était le terme englobe bien trop d'acceptions, entre autres personnelles, pour être défini avec exactitude.

[3] Allain Vaillant note à ce sujet : « Par voie de conséquence, le flou où est laissée la conclusion d'"Adieu" met en danger la compréhension même du livre, jette un trouble sur la validité du processus herméneutique global [..]. » (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : La morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », art. cit., p. 15).

3.2. L'axe du pouvoir

Le deuxième axe, celui du pouvoir, y voit la présence de l'adjuvant et de l'opposant. Dans la *Saison*, l'adjuvant est entièrement intériorisé puisqu'il s'agit du narrateur lui-même, il ne reçoit à aucun moment une aide extérieure. Néanmoins, on peut également considérer – dans une logique séparatiste des entités de l'être – que l'imagination est un adjuvant du narrateur puisqu'elle l'aide dans cette quête : par son entremise, il s'imagine dans ces lieux multiples, spatialement et temporellement différents, mais également – comme nous le soulignerons ultérieurement – parvient-il à se dédoubler de manière quasi exponentielle.

Quant à l'opposant, il est double, puisque extérieur et intérieur au narrateur. Ainsi prend-il la forme de l'arrivée des chrétiens en terres barbares, de l'époux infernal pour la vierge folle, mais par-dessus tout du narrateur lui-même qui ne cesse de se combattre intérieurement tout au long du texte[1] ce qui l'amènera à cette ultime révélation dans l'« Adieu » : « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ».

3.3. L'axe de la transmission

Enfin, le troisième axe, dit axe de la transmission ou du savoir, dans lequel on retrouve le destinateur et le destinataire de l'action, éléments complexes et délicats dans le cadre de la *Saison*. Dans le premier cas se pose la question de savoir qui demande l'action, qui demande au narrateur de la *Saison* de se lancer dans cette quête. À cette question vient une première réponse, quasi automatique, sans aucun doute la plus évidente, qui veut que le commanditaire soit le narrateur lui-même. Impression trompeuse puisqu'en réalité, et ce, même dans le « Prologue », lorsque la Beauté est injuriée, aucune explication ne nous est donnée. Par ce début *in medias res*, Rimbaud élude la nécessité de donner une raison au spectateur, et nous plonge dans la lutte, dans la quête sans introduction. On peut même se demander si le narrateur ne l'a pas oubliée lui-même et est ici en quelque sorte instrumentalisé par l'individu, qui lui aurait

[1] Le meilleur exemple restant ces brusques revirements entre le moi chrétien et le moi barbare du narrateur de « Mauvais Sang » et de « Nuit de l'enfer ».

confié cette mission, l'abandonnant à son propre sort. Car il existe également un deuxième destinateur de l'action de la *Saison*, sous-jacent, implicite, qui est le lecteur lui-même[1].

En effet, en ce faisant lecteur de ce texte, ne sommes-nous pas paradoxalement commanditaire de ce dernier : le texte serait le résultat d'une inversion chronologique d'un narrateur partant en mission pour un lecteur futur dont il connaît déjà les directives, et auxquelles il obéit avant même qu'elles n'aient été formulées.

Cette dernière hypothèse peut également être acceptée dans le cadre du destinataire de l'action. Une nouvelle fois, le narrateur de la *Saison* sera le premier bénéficiaire de son action : « Car je puis dire que la victoire m'est acquise [...] Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » (l'« Adieu »), mais par son entremise, le lecteur profite également d'une expérience qu'il n'aurait peut-être jamais envisagée. Il existe également un troisième destinataire, dual, de la *Saison*, explicite, et présenté dans les premières lignes – « Prologue » – et les dernières lignes – l'« Adieu » – par le narrateur lui-même :

> *Mais, cher Satan, je vous en conjure, une prunelle moins irritée ! et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.*
>
> *[...] mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul.*

Ainsi, les deux entités, divine et satanique, fusionnent pour devenir les principales spectatrices, mais également les principales bénéficiaires de l'action qui s'est jouée durant cette *Saison*. Deux répliques cinglantes du narrateur insistent sur leur absence de sympathie à l'égard de ses souffrances, soulignant le plaisir qu'elles y ont trouvé. On reconnaît ici la figure du spectateur royal, mais également une référence directe au *Livre de Job*, dans lequel diable et Dieu se retrouvent dans un pari cruel, où Job n'est que le jouet de leur fantaisie et de leur orgueil.

[1] Renvoyant en écho une nouvelle fois le narrateur puisqu'il reste le premier lecteur de son œuvre.

3.4. Vers un syncrétisme actantiel

Nous n'avons fait que dessiner de manière incomplète le schéma actantiel général de la *Saison*, ce dernier mériterait une véritable analyse poussée et détaillée sur le sujet. Il nous a cependant paru important d'en dessiner les contours dans la mesure où il permet d'expliciter les principales difficultés du texte, mais également son originalité. Ainsi est-il évident que ce qui structure la *Saison*, ce narrateur-pilier, peut également à lui seul constituer l'intégralité du schéma actantiel : sujet, objet, adjuvant, opposant, destinataire, destinateur. Il devient l'intégralité des actants et amène le lecteur vers un texte hermétique, clos, se suffisant à lui-même dans cette omniprésence du narrateur. Ainsi, sous l'apparence d'un récit classique, voit-on l'hyper-modernisme rimbaldien d'un texte annonçant les réflexions métaphysiques de la fin du tournant du siècle.

Mais pour cela faut-il encore reconnaître que non seulement les actants, mais également les acteurs de la *Saison*, ne sont que des distorsions, des reflets du narrateur lui-même. Pour cela, il nous sera nécessaire de mettre en évidence l'omniprésence de l'altérité dans la *Saison*, héritage du *Doppelgänger* germanique.

Chapitre III : Doubles humains, doubles christiques et doubles théoriques dans *Une saison en enfer*[1]

En 1776, l'écrivain Jean-Paul Richter crée le terme de Doppelgänger pour désigner ce double qui hante la pensée littéraire allemande[1] et hantera la pensée

[1] Mario Richter évoquait un dualisme omniprésent dans l'œuvre de Rimbaud de l'âme et du corps, d'un « couple oppositif par excellence »(Mario Richter, « Jésus et l'évangile dans *Une saison en enfer* », *Parade sauvage*, colloque n°3, 1992, p. 121. Repris par Alain Vaillant, « *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique dans *Une saison en enfer* », art. cit., p. 29). Nous avons choisi de nous inspirer librement de cette affirmation dans une thématique plus vaste, celle des *doubles* qui hante l'œuvre.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

littéraire britannique[2], américaine puis française au cours du XIXe siècle. Pierre Jourde et Paolo Tortonese décrivent ce premier *Doppelgänger* romantique de la manière suivante : « On pourrait parler de "double psychologique" puisqu'il concerne le moi, ou de "double fantastique", puisqu'à sa manifestation est perçue comme une anomalie dans l'ordre des choses. » [3] Le meilleur exemple en littérature française d'un tel double se trouve dans *Le Horla* de Maupassant, œuvre postérieure au corpus rimbaldien, publiée une première fois en 1886 puis en 1887, mais dont la thématique tend à être un reflet de cette époque. Il ne serait pas improbable de présenter l'œuvre comme l'acmé de ce mal qui hante le XIXe et dont la psychanalyse, finalement, ne sera qu'un nouvel écho.

> *Néanmoins, chez Rimbaud le double ne se limite pas à l'humain. Il existe, comme nous allons l'analyser, des doubles du narrateur, des entités pensantes, actives – « Mauvais Sang », « Nuit de l'enfer », « Délires I », « Délires II » –, mais également des doubles antinomiques, c'est-à-dire des notions que tout oppose, sorte de double théorique et philosophique – c'est le cas de la majorité des poèmes de la fin du corpus –. Ainsi Rimbaud, influencé par cette idée, la décline en l'étendant au non-humain[4]. L'altérité[5] deviendrait le point central du texte et la Saison deviendrait le terrain de jeu de ces derniers, dans différentes réalités spatio-temporelles, mais également selon différents points de vue[6].*

Le point commun, de l'ensemble de ces doubles, réside dans la tension qu'ils apportent au texte, la sensation d'un équilibre instable du narrateur, qui ne cesse de basculer entre salvation et rédemption.[7] Le juste milieu n'existe pas

---

[1] Il est certain que dans un premier temps, le terme se veut lié au Romantisme allemand, mais rapidement la thématique du *Doppelgänger* dépassera ce simple mouvement.

[2] En anglais, le terme sera, par ailleurs, utilisé tel quel, sans traduction aucune.

[3] Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Nathan Université, Paris, 1996, p. 5.

[4] S'il ne fait aucun doute que l'œuvre ne cesse d'être lue au rythme de ce « je est un autre », à tel point qu'il paraît évident que cette multitude de « je »[4] qui hante le texte reflète, tout simplement, une multitude d'autres. Il est plus difficile de justifier ce choix de désigner des notions antinomiques comme des autres et des doubles, tant ce terme tend à être utilisé pour un personnage humain. Néanmoins, chez Rimbaud et particulièrement dans la *Saison*, les notions telles que la raison, l'esprit, la sagesse, le travail.. sont humanisés, considérés comme de véritables compagnons ou ennemis de notre narrateur. Ce qui explique notre choix du terme étendu au non-vivant.

[5] Ce qu'Hugo Friedrich nomme la « dynamique des contrastes ». (Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 107).

[6] Nous avons déjà évoqué précédemment cette révolte du diable à l'encontre de Dieu, et qui pourrait se révéler, finalement, n'être qu'un simple désaccord dans leur vision respective de l'homme.

[7] Marc Eigeldinger avançait quant à lui le terme d'anomie pour expliciter cette tension de deux forces complémentaires : l'une, destructrice dans le présent, la *subversion*, et l'autre, reconstructrice dans le futur, l'*anticipation. »* (« L'anomie dans *Une saison en enfer* », *Romantisme*, 1980, n°27, p. 3). Notre analyse s'inspire de cette notion, nous avons néanmoins préféré l'utilisation du terme « double », écho français du *Doppelgänger* allemand.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

dans la *Saison*, le vent souffle toujours dans une direction ou dans une autre, toujours avec violence, balayant sur son passage tout résidu du vent précédent. C'est ce que Hugo nomme « explosions »[1] de l'œuvre rimbaldienne, tant l'ignition se trouve au cœur même de chaque poème. Ainsi, comme l'évoque Jean-Pierre Bertrand, reprenant l'analyse de John E. Jackson, le « je » de la Saison est un « je dont l'identité est essentiellement négative ».[2] Dès lors, poursuivant sur cette piste, cette première destruction du « je » n'est-elle pas la destruction de toute unité – de corps et d'esprit – s'y rapportant, dans une constante dualité.

1. Les doubles humains

Hugo Friedrich note dans *Structure de la poésie moderne* :

> *La personnalité de l'auteur ne permet pas plus de comprendre le « je » qui parle dans poésie de Rimbaud que celui qui parle dans* Les Fleurs du mal. *Si l'envie en prend le lecteur, il pourra certes tenir compte de certaines interprétations psychologiques du texte, des expériences de l'enfant et de l'adolescent, mais tout cela est d'un faible intérêt quand il s'agit de comprendre le « moi » écrivant. Le processus de déshumanisation va en effet en s'accélérant. Le « moi » de Rimbaud-poète, dans ses dissonances multiples, est le résultat de cette opération d'auto-métamorphose dont nous avons parlé plus haut, et donc cette écriture « imaginante » qui donne naissance au contenu visuel de ses poèmes. Ce « moi » peut revêtir tous les masques, s'introduire dans toutes les formes d'existence de toutes les époques et de tous les peuples [...] Avec Rimbaud s'accomplit la séparation du sujet écrivant et du « moi » empirique.*[3]

Pierre Brunel insiste également à plusieurs reprises sur la nécessité de ne pas confondre le poète (Rimbaud) et le narrateur (« je ») dans la *Saison*, et souligne l'intérêt de s'écarter d'une vision parfaitement autobiographique du texte où « je » réel et « je » fictif ne feraient qu'un, élément relativement habituel à la poésie[4]. Néanmoins, il serait plus exact de parler, non pas du

---

[1] *ibid.,* p. 81.

[2] Jean-Pierre Bertrand, « La fabrication du sujet : une lecture d'*Une saison en enfer* » dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des* Poésies *et d'*Une saison en enfer *de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 207.

[3] Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 94-95.

[4] « Mais l'explication autobiographique est loin de permettre de rendre compte de tout le détail d'un texte infiniment complexe. [..] Au centre, un narrateur, ou du moins un locuteur. Quelqu'un qu'il ne faudrait sans doute pas appeler Rimbaud. » (Pierre Brunel , *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1193). Vision partagée par Danielle Bandelier qui parle de « contre-autobiographie ». (*op. cit.,* p. 15). Alain Vaillant évoque de possibles matériaux autobiographiques qui ne doivent pas

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

narrateur de la *Saison*, mais des *narrateurs* de la *Saison*. Le « je » du texte n'est jamais constant et la *Saison*, par son hybridité, appelle à une vision différente et multiple du narrateur.

À cela s'ajoute cette volonté rimbaldienne d'offrir à ses narrateurs-personnages des identités et une profondeur qui confèrent à ces derniers un réalisme psychique extraordinaire. Pour cela, il leur accorde un passé, pour ne pas dire un passif, une existence vécue au sein même du texte et qu'il apparaît primordial de souligner, ainsi qu'une pensée, une autonomie émotionnelle qui permet au poète d'affranchir – en apparence – les narrateurs de sa propre existence ; technique trompeuse, car en réalité le poète – Rimbaud – ne peut que constamment hanter un lecteur qui cherche à découvrir le dit et le non-dit de ces personnages, mais également les *traces* du poète dans ces derniers.[1] Le voici donc à l'affût d'indices lui permettant de reconnaître dans ces narrateurs et ces personnages des doubles imagés du poète[2]. C'est cette dernière affirmation qui nous a suggéré non pas une étude simple des narrateurs et des personnages de la *Saison*, mais une analyse de leur spécificité en tant que double du poète : c'est-à-dire reflet d'un même Moi, qui n'est pas pour autant biographique, mais beaucoup plus intime.

1.1. Le passé mythique : le conteur du Prologue

Le texte de la *Saison* s'ouvre sur ce « jadis » qui va mythifier l'existence du narrateur en l'incorporant à un passé irréel et donc loin de l'autobiographie réaliste du XIXe siècle.[3] « Jadis », c'est le temps du mythe, du conte, un temps qui dépasse l'existence humaine, la transcende et implique immédiatement

limiter la lecture du texte, mais simplement l'aiguiller à certains instants. (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », art. cit., pp. 19-20).

[1] « Ce contrat [autobiographique] faussé détermine par ailleurs l'attitude du lecteur :

Si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). » (Philippe Lejeune, *Le pate autobiographique* cité par Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 16).

[2] L'époux infernal vu comme Rimbaud et la Vierge folle comme Verlaine, étant le meilleur exemple, de cette quête autobiographique qui enfiévra un temps de la critique.

[3] « Au lieu de la « signature » du pacte autobiographique, on trouve donc un aveu de mensonge et une généalogie fictive : c'est-à-dire des « signaux » du genre faussés ou niés, qui annoncent plutôt une « contre-autobiographie ». (Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 15).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

une » certaine inhumanité du narrateur.[1] On touche ainsi à ce que Jourde et Tortonese nomment « le double fantastique »[2], puisque le lecteur se trouve dans une hésitation entre une possible rationalisation de cette existence[3], ou l'acception de son aspect surnaturel.

Cependant, le doute n'est plus possible lorsque le narrateur poursuit sa phrase par ce « si je me souviens bien ». Complétant le « jadis », il implique une durée si longue que la mémoire du narrateur lui fait défaut et replace la scène qui va être présentée dans des temps immémoriaux[4] – *stricto sensu*.[5] Jourde et Tortonese rappellent que la théorie du *Doppelgänger* allemand n'est pas étrangère à la redécouverte des écrits traditionnels que sont les contes, les plus connus étant ceux liés au travail des frères Grimm au début du XIXe siècle[6]. Dans ces récits où se mêlent créatures humaines et créatures surnaturelles, c'est le temps, mais également la réalité de ces dernières qui primera celle des humains. Dès lors, une existence de cent ou mille ans ne paraît plus improbable.

Par ailleurs, l'aspect surnaturel de ce narrateur du *Prologue* est souligné par son absence de peur à l'égard du démon : « Mais, cher Satan ». Le diable est considéré comme un être socialement supérieur au poète, mais dans ce désir de lui plaire, le ton mielleux de ces propos, laisse comprendre qu'il n'est peut-être pas aussi effrayant que la légende le laisse paraître. Ainsi est-il également mythifié : s'il appartient à une réalité autre que celle humaine, à cette réalité du narrateur-surnaturel, celle du conte, il n'appartient donc pas à la réalité humaine et au monde terrestre tel que connu du lecteur. Se présente une nouvelle fois l'occasion, pour Rimbaud, de renier, non pas la thèse (Dieu), mais l'antithèse (le diable), en l'incorporant à une réalité parallèle à celle du lecteur.

---

[1] Danielle Bandelier note à propos du souvenir qui hante le texte : « c'est un souvenir rongé d'oubli, qui appartient à un passé si vague qu'il rejoint le mythe, et, comme tel, échappe au temps. » (*ibid.*, p. 18).

[2] Pierre Jourde & Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, *op. cit.*, p. 3.

[3] En considérant qu'il est face à un archaïsme de langage de la part du narrateur.

[4] Yves Valdé y lit l'indice d'une anamnèse collective, lecture simultanée d'une aventure personnelle et d'une aventure humaine. (« Tenir le pas gagné : avancées et blocages de l'histoire dans *Une saison en enfer* », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des* Poésies *et d'*Une saison en enfer, *op. cit.*, p. 240). Néanmoins, nous ne conservons pas sa lecture d'un Moi universel dans cette évocation passée, mais au contraire d'une réflexion de la multitude des existences passées, présentes et futures qui se sont succédé dans ce flux historique.

[5] « On peut en dire autant des premiers mots de l'œuvre – qui placent sous le signe du doute et de l'hypothèse la fidélité de la mémoire du narrateur : "Jadis si je me souviens bien [..]" – et de la fréquence élevée des propositions négatives de *Mauvais sang*, inhabituelle dans un autoportrait. » (Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 15).

[6] *ibid.,* p. 27. Il est important de souligner qu'un premier mouvement de redécouverte des contes s'était opéré presque un siècle plus tôt en France avec ceux de Charles Perrault.

Il faut ajouter qu'en choisissant un récit à la première personne, focalisation interne à la place d'une focalisation omnisciente, traditionnelle aux contes : il ne s'agit plus de narrer ce surnaturel, mais de le vivre, au côté de l'être fantastique. Ainsi se crée-t-il un double, c'est-à-dire un être remplaçant le poète – connaissance de l'œuvre dans son intégralité –, mais également dans l'endossement de sa responsabilité : il est celui qui la présente au monde. Ainsi, ce premier narrateur, ce premier double, se présente comme le conteur de l'œuvre, le Shéhérazade du texte, mais un Shéhérazade maléfique par son affiliation au diable. Si l'on se permet de suggérer ce rapport à l'héroïne des *Mille et une nuits*, c'est tout simplement pour évoquer sa non-appartenance aux contes qu'il narre. En effet, sa parenthèse sur sa vie et son « dernier couac » ne démontre en aucun cas que l'œuvre qu'il présente soit en lien avec sa propre existence, il ne fait que la présenter au lecteur. Ce qu'il nomme « mon carnet de damné » peut très bien se reporter à l'aspect compilatoire et possessif de l'œuvre en tant qu'objet – le possessif n'implique pas obligatoirement la création de cette dernière –. Il s'agirait plutôt ici d'une similitude d'existence et de vision, d'un ensemble de vies dont la damnation serait le point commun[1].

Ainsi, le poète délègue son autorité, autorité quasi absolue sur l'œuvre, sur ce premier narrateur, sorte de supra-personnage, se présentant par ailleurs comme « écrivain »[2]. Il implique un double narratologique, qui rappelle par bien des aspects le Maldoror de Lautréamont. Il est un double nécessaire à la structure de l'œuvre, qu'il porte sur ses épaules et qui également retient le lecteur de toute projection autobiographique, préférant relier l'œuvre à ce narrateur principal fictif, plutôt qu'à l'auteur réel.

1.2. Le personnage-narrateur de « Mauvais Sang » : le double païen décuplé

1.2.1. L'impossibilité d'une infiltration dans le passé sans altérité

[1] Nous sommes conscients qu'un tel argument peut paraître, à bien des égards, fragile, mais il nous semblait de mentionner cette seconde lecture possible du possessif.

[2] Le terme n'est pas sans intérêt puisqu'il prend en charge le récit, mais ne va pas jusqu'à se comparer au créateur de l'œuvre : le poète.

Le narrateur moderne[1] de « Mauvais Sang » est lui-même double, hybride, il est celui par lequel s'effectuera le passage vers un passé mythique et tend donc à lier en sa personne le réel du lecteur et ce passé qu'il tente de rejoindre. Nous insistons sur cette notion de *tentatives*. En effet, le narrateur moderne, à plusieurs reprises, se retrouve face à des échecs de l'altérité. Il se présente comme héritier de ces ancêtres – « J'ai de mes ancêtres gaulois » –, mais ne parvient à les rejoindre de manière concrète dans ce temps qui est le leur. Tout n'est que souvenir ou semblants d'impressions, mais en aucun cas réalité :

> *Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église. [...]*
> *Ah ! encore : je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.*
> *Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. [...]*
> *Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui.*

On peut donc affirmer, dans une certaine mesure, que le narrateur moderne de « Mauvais Sang » tente de forcer le passage, de s'établir dans ce temps qui n'est pas le sien par un caractère quasi hypnotique. À force de ressasser ce qu'il sait sur cette époque, notions qu'on qualifierait aujourd'hui de clichés – « Gaulois », « barbare » « fille aînée de l'Église », « Byzance », « Solyme », « culte de Marie », « sabbat », en somme toute « l'histoire de France »[2] –, il tente de s'y faire une place, de trouver un interstice temporel dans lequel il pourrait s'engouffrer. C'est cette difficulté qui explique que, dans les deux premières sections de « Mauvais Sang », le va-et-vient temporel du narrateur moderne crée cet hermétisme textuel, non seulement entre le temps présent – siècle de la Science – et ce passé mythique qu'il tente de rejoindre, mais également entre ces différents passés. En effet, les considérant tous sur un pied d'égalité comme possible échappatoire à son existante, il ne lui pose aucun problème de parler des croisades pour revenir, au paragraphe suivant, au temps des premiers chrétiens :

---

[1] Par défaut, nous le nommerons « narrateur moderne », car il représente le narrateur du temps de l'écriture, celui du XIXe. Néanmoins, après le réveil du sang païen et l'introduction du sang chrétien, son corps aliéné ne lui appartient plus et il n'est plus fait mention de ce dernier, jusqu'au poème suivant.

[2] Steve Murphy note que le narrateur de la *Saison* est avant tout un lecteur : « Le récit qu'y entreprend le sujet est, pour partie, celui d'un lecteur autant à l'affût de libérations par l'imagination que ne l'avait été le poète de sept ans [..]. » (« *Une saison en enfer* pour (et contre) le lecteur » dans Yann Frémy (dir.), *Énigmes d'*Une saison en enfer, *Revue des Sciences Humaines*, n°313, 2014, p. 194).

> *Je me rappelle l'histoire de la France fille aînée de l'Église. J'aurais fait, manant, le voyage de terre sainte, j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance, des remparts de Solyme ; le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi les mille féeries profanes. […]*
>
> *Ah ! encore : je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants.*

Pour le narrateur moderne de « Mauvais Sang », le passé n'est qu'une masse informe n'ayant qu'une seule et même caractéristique : son caractère passé et une possibilité de se distancer de son réel[1]. Finalement, cette possibilité lui sera offerte, non grâce à son imagination, mais grâce à un élément beaucoup plus concret qui hante la pensée du XIXe : le sang.

1.2.2.Dualité sanglante

La troisième section s'ouvre sur cette exclamation, en réalité instant de libération, le voyage temporel peut se faire : « Le sang païen revient ! »[2] Le narrateur moderne, qui avait tenté de forcer une altérité temporelle par son imagination, se voit en être marqué intrinsèquement, intimement. Le sang nommé ici n'est pas uniquement le sang porté (hérédité), mais également le sang versé (sanglant) et il s'affirme en opposition au « précieux sang », au « saint sang », sang christique, mais également sang salvateur, répandu pour sauver l'homme de la damnation et qui va à l'encontre de l'objectif de notre narrateur. C'est également une référence directe au Saint Graal, sang du Christ dont la quête fut l'objet de nombreux romans, notamment ceux dits de *La table ronde*. Dans le cas présent, il n'y a donc pas de quête pour le narrateur, mais au contraire une acceptation intime de ce qui constitue son être : ce « sang païen », ce « mauvais sang » et un rejet de ce sang par lequel on a voulu remplacé le sien dans le cadre de l'eucharistie : boire le sang du Christ[3].

> *L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas ! l'Évangile a passé ! l'Évangile ! l'Évangile.*

---

[1] Peut-être faut-il y voir, de la part de Rimbaud, une référence aux manuels d'histoires scolaires, qui, dans leur volonté d'un savoir extensif, en viennent à créer dans l'esprit de l'élève un monde fantastique où toutes les époques se mêleraient.

[2] Ce que Dominique Combe nomme « la mémoire d'une généalogie ». (*op.cit.,* p. 83).

[3] Élément qui constitue également une nouvelle altérité, cette fois forcée et non désirée, et qui explique probablement pourquoi le sang païen n'est pas suffisant pour que le narrateur se détache complètement de cet héritage chrétien, voire christique.

J'attends Dieu avec gourmandise.

C'est par ailleurs ce deuxième sang qui semble parler en appelant à son secours le Christ, ce sang chrétien qui comme un écho à la martyrologie qu'elle représente s'inscrit sous le registre élégiaque : le ton plaintif se meurt dans un écho, lisible dans cette répétition de « l'Évangile ». Par ailleurs, ce « a passé », à l'endroit où l'on pourrait s'attendre à un auxiliaire être, insiste sur le fait que l'action – à savoir le passage de l'Évangile – est parfaitement achevée, la bonne nouvelle n'est plus. Vient alors ce « mauvais sang » qui semble répondre, mais également se moquer de son pauvre camarade, car si lui attend l'eucharistie il n'y voit rien d'autre qu'un repas.

Mais l'eucharistie, c'est également « l'action de grâce » ; en la rejetant, le narrateur s'offre les portes du passé, mais admet sa damnation : « Je suis de race inférieure de toute éternité. » Et ça n'est peut-être pas un hasard si Rimbaud choisit de le faire s'échouer sur une « plage armoricaine » immédiatement après cette négation. L'Armorique est lieu de légendes et de dieux antiques, lieu de syncrétisme. Mais il faut également rappeler l'imaginaire de la plage, de la mer, c'est-à-dire du vide et de l'inconnu pour celui qui en rêve : « [...] je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ».

On est passé, au cours du XVIIIe siècle puis du XIXe, d'une fascination-répulsion, à un véritable émerveillement pour ce littoral, lieu de toutes les possibilités et de toutes les rencontres.[1] On est loin de la peur chrétienne du Déluge et autres Léviathans, l'homme moderne s'affranchit des récits bibliques.

Néanmoins, si la troisième section avait vu la victoire du « sang païen » – « Maintenant je suis maudit » –, le sang chrétien n'a pas dit son dernier mot et profite du repos du barbare – « Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève » – pour reprendre partiellement possession du corps de notre narrateur. De nouveau le voici en proie aux doutes et au désespoir :

> *Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison — qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne.*

[1] Sur le sujet : Alain Corbin, *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage*, Flammarion, Paris, 2014, 407p.

Ainsi, le « sang païen » est libre puisque le péché n'existe pas, ses actions ne lui deviennent à aucun moment un « fardeau », ce qui n'est pas le cas de notre sang chrétien, qui, conscient du « ciel », est logiquement, également, conscient de son opposé : l'enfer. Dès lors voit-on la naissance d'un narrateur ambigu, mélange du chrétien et du païen – « dans quel sang marcher ? »[1] – qui cherche une nouvelle source de salvation et d'adoration pour mieux la piétiner : « À qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? » Démarche parfaitement logique puisque pour redevenir païen, réussir la transition qu'il n'a pas réussie dans le cas présent, il lui faut dans un premier temps redevenir croyant. S'installe un cercle vicieux où la seule échappatoire, qui aurait pu être la mort, devient au contraire l'instant de toutes les cristallisations puisque c'est justement sur ce point que se situe leur emprise. Ainsi est-ce peut-être en dépassant la mort – et sa parente « la vieillesse » – qu'il parviendra à se soustraire à ce fléau : « [...] soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer. Ainsi, point de vieillesse, ni de dangers [...] ». Le narrateur deviendrait le seul responsable de son trépas – preuve en est les verbes à la forme pronominale – et n'aurait à se rattacher ni à aucune croyance ni à aucun paganisme, qui se trouve être une croyance par la négation.

Néanmoins, il n'en est pas capable, le narrateur a soif de croyance, qu'elle soit chrétienne ou païenne, il lui faut une divinité pour se soulager : « Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection. » Ainsi, que cela soit le sang chrétien ou le « sang païen », les deux ne sont qu'une seule et même facette d'une volonté de croire en une divinité, qu'elle soit chrétienne ou non. Nos deux narrateurs ne partagent donc pas uniquement le même corps, mais la même pensée : celle d'un besoin de se délester de la charge que constitue pour ces derniers leur existence humaine et de trouver une divinité sur laquelle se reposer « De profundis Domine »[2]. Mais

[1] Se pose ici également la question de la saignée *: quel sang dois-je purger pour me libérer de cette altérité ? Quel sang doit-être versé ?*

[2] Référence au Psaume 130. Rimbaud choisit cependant de gommer le « de clamavi ad te » et d'accoler immédiatement « Domine » (Dieu) a « De profundis » (des profondeurs/ du fond de l'abîme). La traduction de Lemaistre de Sacy propose : « Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur ! » Traduction qui crée une ambiguïté, non présente dans le vocatif latin (*Domine*). Dès lors, on ne sait plus très bien qui est au fond de cet abîme, est-ce Dieu ou est-ce l'homme ? Dans le premier cas c'est sous-entendre que Dieu n'offre qu'une descente et non une élévation à l'âme humaine, une nouvelle fois une vision désespérée de la foi. Dans le second cas, c'est se conformer à la logique chrétienne d'un homme perdu, appelant le Seigneur à son secours.

également du pressentiment d'une impossibilité : se soustraire non pas tant au christianisme qu'à Dieu, puisque de manière héréditaire, comme le sang païen lui revient, le sang divin (christique) également. Face à cette situation sans issue, il reste au narrateur de « Mauvais Sang » une possibilité dont l'indice nous est donné à la fin de cette quatrième section : « suis-je bête[1] ? »

1.2.3.Succession d'altérités ostracisantes

Devenir une bête pour le narrateur n'implique pas une métamorphose, ni même réellement une suppression de son humanité, mais une possibilité de se retirer de ce monde, de se détacher de la société telle qu'il la conçoit. Pour cela, il devra s'ostraciser volontairement, c'est-à-dire s'exclure du groupe et marquer sa différence visiblement à l'égard de cette société. Mais également assumer le regard réprobateur qui en découlera. Yoshikazu Nakaji le souligne en insistant sur ce point dans son analyse sur cette troisième section du poème : « Ici se dessine la manière d'être fondamentale du "je" : il est un être pour autrui. »[2]

Ainsi en premier lieu va-t-il devenir « forçat », on y a vu une référence plus ou moins directe au Jean Valjean des *Misérables*, œuvre réprouvée par la mère de Rimbaud, qui lui en interdira la lecture. Néanmoins, au-delà du personnage, il faut comprendre que ce qui intéresse notre narrateur de « Mauvais Sang », c'est la vision que la société bien-pensante porte à ce forçat et son indépendance à l'égard de cette dernière : « [...] et lui, lui seul ! pour témoin de sa gloire et de sa raison ». Il n'a besoin de personne pour connaître ou reconnaître sa valeur et se suffit à lui-même. Sa force n'est donc pas une force physique, mais une force morale, sa capacité à assumer son existence, que, dans un premier temps, le narrateur a présentée comme une « fatalité ».

Néanmoins, la position de forçat n'offre pas une marginalité suffisante pour le narrateur, il lui faut devenir mendiant, rappelant en cela – paradoxalement – certains ordres monastiques : « Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte,

---

[1] Le jeu de mots prévaut : l'adjectif suggère le substantif dans cette interrogation.

[2] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 52. Néanmoins, nous ne choisissons pas de nous rattacher à l'approche de Yoshikazu Nakaji sur cette multiplicité du « je », qu'il ne considère qu'être apparence et « masques » : « Dans "Mauvais Sang", le masque est le moyen d'identification, comme dans certains théâtres. » Si l'aspect théâtral du texte n'a pas à être remis en question, il ne nous semble pas que le narrateur se contente d'un masque, mais qu'il y a là, véritablement, une volonté de sa part de changer ses traits et son être en profondeur : de devenir ce qu'il incarne plus qu'en apparence.

sans habits, sans pain [...] ». Intuition qui semble s'affirmer dans la suite du paragraphe : « "[...] On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre." Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu. » Il ne s'agit pas seulement d'un abandon terrestre, mais également d'un abandon spirituel, d'un dépouillement moral absolu, référence relativement directe à l'ascétisme, à tel point que l'individu disparaît de la vue d'autrui. Mais il est également possible que soit faite ici une référence à la vie du Christ, ascète parmi les ascètes. Dès lors, le passage en italiques « ne m'ont peut-être pas vu » serait une référence au verset biblique suivant : « Mais je vous l'ai déjà dit : vous m'avez vu, et vous ne croyez point. »[1] Une possible manière pour Rimbaud d'ironiser sur ce pardon constant que représente Jésus : plutôt que de voir l'incroyance des hommes, il préfère se persuader – malgré l'improbabilité de la chose – que ces hommes ne l'ont pas vu.[2]

Du Christ à l'Apocalypse il n'y a qu'un pas[3], c'est du moins ce que suggère le paragraphe suivant, le narrateur se glisse dans le corps de La Bête, la vraie, celle du Jugement Dernier.[4] Rappelons que le narrateur avait lié son « suis-je bête » avec un « De profundis », qui se voulait une référence aux Psaumes. Cependant, une autre référence – également biblique – semble pouvoir lui être donnée, en se basant sur sa traduction française, un passage de l'Évangile johannique où « abîme » et Apocalypse[5] se rejoignent :

> *Le cinquième Ange sonna de la trompette et je vis une étoile qui était tombée du ciel sur la terre, et la clef du puits de l'abîme lui fut donnée.*
>
> *Elle ouvrit le puits de l'abîme, et il s'éleva du puits une fumée semblable à celle d'une grande fournaise ; et le soleil et l'air fut obscurci de la fumée de ce puits.*[6]

Une possibilité qui semble être confirmée dans la suite du texte : « je voyais une mer de flammes et de fumées au ciel ». Néanmoins, la Bête n'est à aucun moment explicitement nommée par le narrateur, elle est suggérée dans ce

---

[1] *L'Évangile selon Saint Jean* [VI ; 36], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 867.

[2] Raisonnement qui fonctionne également dans le cadre du simple mendiant, tenant de justifier l'indifférence du monde à son égard.

[3] Réflexion logique puisque l'Apocalypse marque l'avènement d'un retour du Christ sur terre.

[4] Quant à savoir s'il s'agit de la Bête de la terre ou de celle du ciel, il semble qu'il faille plutôt y voir une fusion des deux dans cette évocation de la « boue », élément terrestre, et dans cette « mer de flammes et de fumées ».

[5] Si l'on considère que le « suis-je bête » est une évocation imagée de la Bête de l'Apocalypse.

[6] *Apocalypse selon Saint Jean* [IX ; 1-2], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 1015.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

paysage à un lectorat sensibilisé à la lecture de la Bible, tout comme sa mécréance, car la Bête – notamment terrestre – reste celle qui blasphémera Dieu.[1] Elle va, par la logique de sa création originelle – et cela reste un pléonasme –, à l'encontre des valeurs morales et religieuses de la société du XIXe siècle.

Puis vient le dernier ostracisme, qui a fait couler beaucoup d'encre critique sur la possibilité d'une confession homosexuelle : « Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. » Pierre Brunel indique dans son édition des œuvres complètes sur le sujet : « L'aveu, si aveu il y a, est aveu de solitude[2] avant d'être aveu homosexualité ».[3] Peut-être faut-il, plus simplement, considérer le passage dans son ensemble, le narrateur ne se compare-t-il pas à cet instant à Jeanne d'Arc, guerrière certes, mais femme[4] ; elle-même se comparant à ses camarades d'armes – hommes – qui pouvaient soulager leur souffrance dans les bras des nombreuses prostituées accompagnant les expéditions militaires. Le narrateur féminisé, mais guerrier, se retrouve ostracisé dans cette position, rare pour l'époque, qui est celle d'une femme parmi les hommes, ne trouvant pas même « un compagnon », c'est-à-dire un équivalent masculin à ce qui comble le manque de ses frères d'armes. C'est également par cette dernière image que se clôt la succession d'altérités qui a ponctué la section et laisse le critique se demander, dans le cas d'une gradation de l'altérité, si celle de la femme n'est pas la plus grande de toutes.

Vient, enfin, le monologue du narrateur, inscrit entre guillemets, qui, nous le pensons, se veut une rupture dans cette série d'altérités. La parole directe semble résumer cette expérience puisque c'est à cet instant qu'il prononce les mots fatidiques : « Je suis une bête, un nègre ». Deux entités dont la possession

---

[1] « Et il lui fut donnée une bouche qui se glorifiait insolemment, et qui blasphémait [..] Elle ouvrit donc la bouche pour blasphémer contre Dieu ». (*Apocalypse selon Saint Jean* [XIII ; 5-6], traduction Lemaistre de Sacy, *op. cit.,* p. 1017).

[2] Point que souligne également Danielle Bandelier : « La damné insiste à plusieurs reprises sur sa solitude. » (*op. cit.,* p. 22).

[3] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 417. Probable réponse à la théorie de l'« âme sexuelle » (l'expression est de Bernard Meyer, *op. cit.*, p. 78). proposée par Antoine Fongaro dans son article « Obscène Rimbaud 3 ou l'âme en couronne », *Parade sauvage*, n°1, 1984, pp. 40-42.

[4] Les réticences à y voir un *alter-ego* de Jeanne d'Arc naissent peut-être du fait que le narrateur se revendique ultérieurement comme n'étant pas « chrétien ». En cela, il faut repréciser que Jeanne d'Arc ne fut béatifiée par l'Église catholique qu'en 1909 et canonisée en 1920. Avant cela, elle n'est qu'une héroïne française *ayant entendu des voix*, une sainte, certes, aux yeux du peuple, mais non aux yeux de l'Église.

d'une âme à longtemps était discutée[1] ou reste à prouver. Mais le narrateur assume cette bestialité, son inhumanité, et renvoie à la figure de ces détracteurs leur déni, leur altérité inavouée, car considérée comme basse et non « respectable ». Ils deviennent dès lors « de faux nègres » et se retrouvent rabaissés dans l'échelle de valeur négative, maléfique, qu'instaure le narrateur : « [...] tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. » Eux ne seraient que des *bouilleurs de cru*, produisant pour leur propre consommation et exonérés des taxes de l'Etat[2] tandis que le narrateur, par le récit, est un distillateur professionnel qui propage ce mal qu'est son altérité et sa bestialité.

1.2.4.Mort du sang païen : fin de la dualité

Arrive pour notre narrateur de « Mauvais Sang »[3] le temps du baptême, qui s'impose comme un tribut à payer, symbole de la victoire du christianisme sur les païens, du blanc sur le nègre : « Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême ». Christianisme et civilisation ne font qu'un et entraînent une victimisation de notre narrateur. Lui qui s'était, dans un premier temps, vanté de « nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant » [section 3] se voit devant « s'habiller, travailler » : le surhomme fait place à l'humain dans toute sa modernité. Yoshikazu Nakaji y voit un « un païen enfermé dans la catégorie chrétienne, d'un être rejeté par Dieu, mais qui aspire toujours au salut, à l'élévation, à la perfection ».[4] À la différence de Yoshikazu Nakaji, nous ne pensons pas que le narrateur aspire au salut, il le présente, au contraire, comme une évidence irrémédiable, liée au baptême, qu'il lui est offert sans effort, c'est le fameux « coup de la grâce » :

---

[1] Comme le démontre l'ironie avec laquelle Montesquieu se fait l'écho de telles idées dans son « De l'esclavage des nègres », extrait de *L'Esprit des Lois* (1748) : « On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir. » Rimbaud semble rappeler un tel état d'esprit, dans une France du XIXe siècle, qui, rappelons-le, est en pleine expansion coloniale.

[2] Loin de toute noblesse alchimiste. Sur le sujet Didier Nourrisson, « De l'alchimiste au bouilleur de cru : la généralisation de la distillation » dans *Le buveur du XIXe*, Albin Michel, Paris, 1990, pp. 73-82.

[3] La voix qui se fait entendre est bien celle du narrateur païen, du « mauvais sang ».

[4] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 53.

> *Je n'ai point fait le mal. Les jours vont m'être légers, le repentir me sera épargné. Je n'aurai pas eu les tourments de l'âme presque morte au bien, où remonte la lumière sévère comme les cierges funéraires*[1].

Sans rien demander, le narrateur se trouve sauvé et lavé. En effet, ayant vécu avant l'avènement du christianisme, ses péchés lui sont donc pardonnés ainsi que tout mal lié à cette vie antérieure. Il faut y voir une référence à la *Divine Comédie* de Dante, dans laquelle les Patriarches (Virgile, Homère, Ovide…) vivent dans les limbes. Ces derniers ayant vécu avant la venue du Christ, Dante leur pardonne leur paganisme, mais ne peut leur accorder le Paradis, d'où cette situation hybride. C'est à cet élément que se rapporte « l'âme presque morte » auquel le narrateur parvient à se soustraire, mais également à celle des enfants non baptisés, vivant également dans ces Limbes. Dès lors, le narrateur est parfaitement conscient du salut qu'il lui est offert dans ce baptême et l'accepte de fait. Ce qui crée l'aspect paradoxal du texte, puisque notre païen croit au salut chrétien.

En réalité, ce qui se joue ici, est un écho à ce qui s'est joué dans la deuxième section du poème : sang païen et sang chrétien s'enchevêtrent et luttent pour obtenir suprématie sur un seul et même corps. Alors que précédemment le sang païen avait réussi à contenir son ennemi, cette fois-ci il se voit submergé[2] :

> *Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur : c'est l'amour divin. — Deux amours ! je puis mourir de l'amour terrestre, mourir de dévouement. J'ai laissé des âmes dont la peine s'accroîtra de mon départ ! Vous me choisissez parmi les naufragés, ceux qui restent sont-ils pas mes amis ?*
>
> *Sauvez-les !*
>
> *La raison est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu.*

Toutes les notions clefs du *bon catholique* sont citées[3] : l'amour de son prochain – « j'aimerais mes frères » –, le remerciement de la grâce divine – « je

[1] Les cierges se veulent le symbole des prières des vivants pour la mort, de leur espoir en son salut. Élément non nécessaire puisque notre narrateur est sûr de son salut.

[2] Métaphore liquide qui explique probablement la référence marine au naufrage.

[3] « La raison est née » se veut une référence beaucoup plus ironique de notre narrateur à la *Controverse de Valladolid* (1550-1551). Il se voit doté d'une raison par d'autres et non par sa propre initiative (qui aurait donné lieu à l'utilisation du prédicat sous sa forme pronominale).

bénirais la vie » – et enfin la reconnaissance d'un monde « bon »[1]. Il faut néanmoins souligner que dans un sursaut de vie, le sang païen tente une ultime fuite : « Vite ! est-il d'autres vies ? » Ultime échappatoire qui laisse voir l'aspect parasitaire de ce sang – comme une tique se nourrissant d'un nouveau corps –, il lui faut de nouvelles existences loin du christianisme. En effet, ce sang païen, comme nous l'avons souligné dans notre analyse de la première section du poème, avait tenté différents temps avant de se fixer sur cette époque préchrétienne. Mais, rattrapé par le christianisme, lui qui avait cru s'en être temporellement suffisamment éloigné se voit reconnaissant sa propre erreur de calcul : « Ah ! je ne l'avais pas prévu ! »

La section suivante [section 7] vient renforcer cette défaite du sang païen : « tout mon fardeau est déposé [...] Les goûts frivoles m'ont quitté. Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort ! » Plus que sur la fin d'un temps, le narrateur insiste sur la fin d'un être, la nostalgie d'un âge d'or, qui au début fut vécu comme une libération – « fardeau » –, mais qui finalement s'avère être une perte – « le courage ».[2] Cet autre – d'un autre temps – qui permettait au narrateur de n'avoir peur de rien, est parti et il ne reste au narrateur chrétien qu'une lassitude du monde incommensurable : « Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière — comme les anciens saints. — Les saints ! des forts ! les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus ! ». On peut s'étonner d'une telle catalepsie émotionnelle d'un sang chrétien qui a pourtant défait un sang païen fort et brutal. Mais il faut comprendre que ce sang chrétien puise sa force dans la lutte : « Je ne serais plus capable de demander le réconfort d'une bastonnade. », dans l'opposition théologique qui la construisait et la fortifiait contre ce sang païen. Sans ce dernier, elle n'est plus qu'un sang, sans spécificité, sans valeur dans ce combat saint qui était le sien.

---

[1] Élément plus particulier puisqu'il appartient à une certaine théorie catholique augustinienne : « Réagissant à cette prétendue "connaissance", le christianisme réunit ce qu'elle sépare. Il affirme au contraire la validité de l'ancienne loi, souligne que l'homme est libre, sauvé dans son âme et son corps, que le monde est bon par nature, et le Dieu sauveur identique à l'unique créateur, que la morale et le salut, la loi et les béatitudes ne font qu'un. » (Olivier Boulnois, « Les Pères de l'Église, d'Origène (v. 185-253) à Augustin (354-430) », dans Alain Caillé (*et al.*), *Histoire raisonnée de la philosophie morale et politique : le bonheur et l'utile*, La Découverte, Paris, 2001,p. 139). La référence à Saint Augustin et à son temps, où paganisme et chrétienté se trouvent mêlés, n'est probablement pas anodine de la part de Rimbaud

[2] « Dans *Une saison en enfer*, on retrouve ce processus de compensation du présent par le passé. Il semble que plus ce dernier est éloigné et imaginaire, plus il est positif. Plus exactement, le narrateur a du temps une conception mythique où, depuis un âge d'or initial, l'humanité et tout ce qui s'y rapporte – comme lui-même qui la représente – se dégradent progressivement. » (Danielle Bandelier, *op. cit.*, p. 18).

Il lui faut donc retrouver du mérite et pour cela la guerre qui se prépare dans l'ultime section lui sera nécessaire. Une guerre physique qui, paradoxalement, aurait mieux convenu à la brutalité du sang païen : « Où va-t-on ? au combat ? je suis faible ! les autres avancent. » Le désespoir de notre sang chrétien est tel, qu'il en vient à blasphémer dans ces appels répétés à la mort : « Feu ! feu sur moi ! Là ! ou je me rends. — Lâches ! — Je me tue ! Je me jette aux pieds des chevaux ! » Lui qui a tout fait pour vivre en vient à désirer la mort, à moins que tout cela ne soit qu'une punition – « Assez ! voici la punition » –, car n'est-il pas, dans une certaine mesure, meurtrier du sang païen ?

1.3. Le passé personnel du narrateur de « Délires II »

Nous avons déjà traité précédemment l'incorporation du poète passé au poète présent dans « Alchimie du verbe ». Nous ne reviendrons pas sur cette analyse, mais souhaiterions simplement y ajouter des précisions, en rapport avec la thématique de l'altérité.

Dans le cas présent, et à la différence de « Mauvais Sang » ou de « Nuit de l'enfer », nous sommes dans une altérité intrinsèque au poète entre son passé et son présent. En choisissant d'établir une séparation, pas uniquement de fond, comme nous l'avons évoqué[1], mais également de forme, le poète insiste et marque la rupture de manière visible : ce qui aurait dû être compris comme un être – en l'occurrence un poète – ayant simplement évolué, devient le dialogue de deux êtres différenciés. Le passé dit personnel semble encore plus éloigné et étranger au lecteur que le passé historique, dont il avait été question précédemment. L'altérité est donc consommée, puisque nous semble ici dans l'autre, cet inconnu, et non plus dans l'autre, cet autre moi.

2. Les doubles christiques

Yoshikazu Nakaji décrit le poème « Nuit de l'enfer » de la manière suivante :

> *Or, « Nuit de l'enfer » représente le moment du contact des deux antinomiques que sont le christianisme et le paganisme. Plus précisément, il*

[1] Opposition entre le sens de la prose et le sens du vers.

> *s'agit d'une réaction violente à la pénétration du christianisme dans le sang païen. Elle est décrite comme une réaction chimique ou une crise épileptique provoquée par l'insinuation d'un élément extérieur pernicieux dans le tissu organique.*[1]

Pour Yoshikazu Nakaji, le narrateur de « Mauvais Sang » et celui de « Nuit de l'enfer » sont un seul et même narrateur. Il ne nous semble pas que cela soit justifié dans la mesure où le narrateur de « Nuit de l'enfer » blâme ses parents de son baptême alors que celui de « Mauvais Sang » blâme l'avènement du christianisme[2]. Néanmoins, ils peuvent se retrouver dans ce que nous avons nommé précédemment, le narrateur moderne du « Prologue », premier narrateur et écho de son temps (XIXe siècle).

Yoshikazu Nakaji présente ce poison comme l'entrée du christianisme dans le corps du narrateur[3] et les effets du poison comme la preuve de sa conversion.[4] Indice conforté dans cette référence au « conseil » « trois fois béni » rappelant la Sainte Trinité chrétienne. C'est qu'en réalité si Rimbaud veut blâmer le christianisme de son mal, en faire la raison de son malheur, il lui faudra s'affirmer en tant que victime de ce dernier.

2.1. Possible erreur judiciaire dans « Nuit de l'enfer »

Dans un premier temps, le narrateur de « Nuit de l'enfer » va détailler ses souffrances, les imager pour les rendre plus captivantes, voire, par moments, pittoresques :

> *Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. […] — La peau de ma tête se dessèche. […] J'ai un oreiller sur la bouche, elles ne m'entendent pas, ce sont des fantômes. […]Qu'on n'approche pas. Je sens le roussi, c'est certain. […]Je meurs de lassitude. C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur ! […] C'est le feu qui se relève avec son damné.*

---

[1] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 94.

[2] Ainsi nous reviendrons ultérieurement sur ces indices de « pénétration du christianisme » dans l'âme païenne, qui, dans le cas d'un narrateur déjà chrétien, tendraient plutôt à être vus comme des lambeaux en décomposition de son passé chrétien.

[3] « On ferait mieux d'identifier ce "poison" au christianisme même qui, pénétrant dans le sang païen de "je", le dénature sans le transformer complètement. La source du mal se trouve dans le christianisme. » (Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 96).

[4] « La conversion alors ne serait pas le poison même, mais la manifestation des effets du poison introduit. » (*ibid.*, p. 96).

Le texte se retrouve marqué, comme le corps du narrateur, des preuves de son supplice. Comme un rythme interne au texte rappelant que malgré les digressions du narrateur[1], sa réalité reste la damnation. Plus les images se font crues, plus elles appellent au pathos et à l'empathie du lecteur, qui comprend que se joue en cet instant une tragédie. Mais pour appeler à encore plus de compassion d'un lectorat majoritairement chrétien, Rimbaud va mêler, à la souffrance d'un narrateur pourtant apostat[2], des réflexions chrétiennes :

> *J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. [...] C'est l'exécution du catéchisme. [...]*
>
> *Seigneur, j'ai peur. [...] le clair de lune quand le clocher sonnait douze... le diable est au clocher, à cette heure. Marie ! Sainte Vierge !... [...] La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas — et le ciel en haut. [...] Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber... Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne[3] nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude... [...] Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. [...] Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal !*

On pourrait penser que ces éléments sont les preuves d'une « pénétration chrétienne » comme le proposait Yoshikazu Nakaji,[4] nous y voyons plutôt des réflexes, des habitudes chrétiennes liées à son enfance[5] dont il ne parviendrait à se défaire, même au cœur de l'enfer, et malgré sa volonté de devenir païen pour – paradoxalement – échapper à cet enfer chrétien : « Pauvre innocent ! l'enfer ne peut attaquer les païens. » [6]

---

[1] Yann Frémy cite à ce propos les affirmations de Jean-Pierre Richard (« Rimbaud ou la poésie du devenir », p. 211) qui évoque un « trépignement immobile », « une frénésie ressassante ». (« Du déjà vu et du déjà-dit dans *Nuit de l'enfer* » dans Yann Frémy (dir.), « Énigmes d'*Une saison en enfer* », *Revue des Sciences humaines*, n°313, 2014, p. 94).

[2] Le terme est rarement cité, comme par peur de la part de la critique de prononcer ce mot fatidique. Pourtant, plus qu'un narrateur blasphémateur, il semble que son impossibilité à supporter le christianisme (ce poison) soit un acte d'apostasie qui mérite, aux yeux de l'Église et de Dieu, punition et sanction. On en vient même à se demander si cet enfer n'est pas tout simplement un bûcher, nous serions alors témoin de l'exécution de notre narrateur.

[3] Pierre Brunel indique, dans son édition des *Œuvres complètes*, qu'il s'agit là d'une « appellation désinvolte pour Saint Jean » (p. 421).

[4] *Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 94.

[5] L'élément le plus probant d'une telle lecture se trouvant dans ce fameux clocher des douze coups de minuit. Pierre Brunel indique à ce sujet : « Rappel d'un dicton populaire : le diable est au clocher quand sonnent les douze coups de minuit, et il faut se signer en invoquant la Sainte Vierge. » (*ibid.*, p. 420).

[6] Pierre Brunel pense que la mention se veut une référence aux païens préchrétiens se retrouvant selon Dante dans les Limbes. (*ibid.)*. Nous pensons beaucoup plus simplement qu'un enfer chrétien, c'est-à-dire avec une description des châtiments tels que décrits par le christianisme, induit pour le narrateur de « Nuit de l'enfer » un cercle vicieux : il se fait punir dans cet enfer, car dans une certaine mesure il y croit, il lui donne vit et matière par sa propre croyance : « Je me crois en enfer, donc j'y suis. » L'enfer chrétien ne devient donc pas immuable et intemporel, mais au contraire un élément qui aurait vu le jour uniquement depuis la venue du

Ainsi dénonce-t-il une erreur de la justice divine qui le juge et le condamne selon des règles chrétiennes, lui qui considère s'en être affranchi depuis longtemps. C'est cet élément qui inscrit le texte dans une volonté d'évasion constante[1] et dans une volonté claire du narrateur de se présenter comme une victime alors même qu'il est le païen – logiquement condamné par Dieu. Cette présentation au lecteur – victime – sera également celle développée par la Vierge folle.

2.2. Victime et coupable dans « Délires I »

2.2.1. Verlaine ou Rimbaud

Il ne paraît pas exagéré d'affirmer que se joue en ce point le plus important débat critique qu'offre la *Saison* : la Vierge folle et l'Époux infernal. Il nous paraît dans un premier temps beaucoup plus simple de rappeler les propos de Pierre Brunel, donner en notes de *l'Œuvre-vie* :

> *Il est hors de doute que les « délires » sont ceux de la Vierge folle, affolée par l'Époux infernal. Mais la certitude cesse là et, sous la plume des critiques, on découvre les commentaires les plus divergents. On peut les regrouper en trois catégories :*
>
> *1) Les interprétations biographiques, qui font de Rimbaud l'Époux infernal et de Verlaine la Vierge folle. […].*
>
> *2) Les interprétations symboliques. […]*
>
> *3) Les interprétations narratologiques qui « cherchent des liens internes, une structure intratextuelle du récit, avec la conviction que, même si le texte donne quelque éclaircissement sur la personnalité et la pensée de l'auteur, ce ne serait qu'à la suite de la logique qui règne à l'intérieur du texte ». […] Il paraît prudent de n'exclure aucune de ces hypothèses pour éclairer un texte aux significations multiples.*[2]

C'est un véritable avertissement au lecteur que semble écrire, ici, Pierre Brunel, en liminaire de ses notes sur le poème. Il s'agit de ne renier personne, de ne contredire personne dans un ouvrage d'analyses collectives sur l'œuvre de Rimbaud. Mais est-ce réellement possible ? Ainsi dira-t-il ultérieurement dans

---

Christ, laissant penser que ce dernier n'a pas uniquement sauvé une partie de l'humanité, mais en a également damné une autre.

[1] « Le damné poursuit une ambition toute négative qui n'est pas celle de rejoindre une quelconque Ithaque, mais seulement [..] de sortir de l'enfer [..]. » (Yann Frémy, (« Du déjà vu et du déjà-dit dans *Nuit de l'enfer* », art. cit., p. 94).

[2] Pierre Brunel, *Rimbaud, Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1199.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

son édition des œuvres complètes (1999) : « La relation avec Verlaine est l'une de ces clefs, et elle reste la plus immédiate. Il est difficile de ne pas reconnaître en lui le "compagnon d'enfer" de "Délires I. – Vierge folle. L'Époux infernal". »[1] On peut arguer qu'il est possible de lire à la fois Verlaine et un autre Rimbaud dans cet Époux infernal, sorte de double dans le double,[2] mais nous touchons presque, ici, à la thérapie de couple, un domaine qui n'est plus tellement littéraire. Rimbaud ou Verlaine, il faut choisir. Nous faisons le choix du premier dans une logique qui fut la nôtre dès le début de cette analyse, une volonté de ne pas se plier à la biographie, tout en la respectant, mais également comme le fit Yoshikazu Nakaji, de considérer l'esprit du texte, qui, nous le soulignons, fut le seul recueil réellement rimbaldien : « Dans cette mesure, les autres ne sont que des doubles de "je" lui-même. Celui-ci n'est pas moins seul ici qu'ailleurs. »[3]

2.2.2.L'Époux infernal ou le Christ social

Il est évident que les deux personnages doivent être traités, dans un premier temps, indépendamment, comme deux entités distinctes. Si la Vierge folle[4] est responsable de la narration[5], son regard sur l'Époux infernal est celui d'une focalisation externe, où elle nous rapporte les propos de ce dernier soit entre guillemets, soit à travers ses propres impressions et conclusions à son sujet. Il apparaît que nous ne connaissons l'Époux infernal que sous le prisme de la Vierge folle, prisme que l'on peut suspecter d'être déformé.

---

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 405.

[2] C'est ce que propose Marcel A. Ruff en lisant dans la Vierge folle « l'âme du premier Rimbaud, soumise et tournée vers Dieu, mais qui comme dans la parabole, n'avait pas la réserve d'huile suffisante, et qui est maintenant et qui est maintenant entraînée par le Rimbaud libéré, devenu pour elle l'époux infernal ». (*Rimbaud*, Hatier, Paris, 1968, p. 175). Interprétation à laquelle s'oppose vivement Antoine Fongaro : « Je commencerai par éliminer cette rigide détermination de date : le texte de Rimbaud, de toute évidence, envisage globalement l'aventure du drôle de ménage, c'est une synthèse de tout ce qui a pu se passer entre Verlaine et Rimbaud depuis septembre 1871. [..]. Il est donc tout à fait normal que la Vierge folle Verlaine, devenue la proie de l'Époux infernal Rimbaud, songe avec angoisse à son véritable Époux selon sa religion, c'est-à-dire le Seigneur (divin Seigneur, trois lignes après), c'est-à-dire le divin Époux (divin s'oppose évidemment à infernal). » (*De la lettre à l'esprit : pour lire* "Illuminations", Honoré Champion, Paris, 2004, p. 236).

[3] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 127.

[4] Par facilité critique, nous la nommerons « Vierge folle », mais nous verrons ultérieurement qu'en réalité, elle laisse volontairement le lecteur se méprendre à ce propos.

[5] On ne peut décemment parler de narrateur, ou à la rigueur de narrateur temporaire puisque la responsabilité du récit lui est octroyée par un méta-narrateur rappelant le Dante en visite aux Enfers : « Écoutons, la confession d'un compagnon d'enfer ». Le méta-narrateur devient également destinataire du texte, le récit se fait intradiégétique selon la terminologie de Genette.

Le poème s'inspire d'un épisode de la Bible (Matthieu XXV. 1-33), de la parabole dite des dix vierges et du divin Époux : cinq « vierges sages » et cinq « vierges folles » attendent la venue du divin Époux ; les premières ont prévu suffisamment d'huile – dans leurs lampes – et sont donc prêtes à son arrivée ; les secondes, dont l'huile s'épuise avant l'apparition du divin Epoux, sont obligées d'aller en chercher et manque sa venue, elles sont même refoulées à la porte de la chambre. Il s'agit d'une parabole eschatologique dont la signification se veut une mise en garde de la communauté chrétienne de la fin des temps. Rimbaud choisit de donner la parole non pas aux vierges sages acceptées par le divin Époux, mais à une vierge folle se plaignant auprès de ce dernier de son Époux infernal.

Il faut constater, en premier lieu, que l'Époux infernal est une antithèse, à la manière dont les vierges folles sont les antithèses des vierges sages, il se veut l'absolu opposé du divin Époux : le premier propose la damnation, le second la salvation ; le premier fait le choix de plusieurs vierges sages, le second d'une seule compagne[1]. Opposition qui se poursuit dans leur nature : l'Époux infernal est qualifié de « Démon » tandis que le divin Époux est, comme son nom l'indique, « divin ». L'attitude de la Vierge folle à leur égard se veut également différente : elle se considère la « servante » du divin époux, mais « l'esclave » de l'Epoux infernal. Elle insiste sur sa position de faiblesse à son égard, en établissant la responsabilité de cet Époux infernal sur son sort : elle est une coupable, puisqu'elle se confesse, mais cherche à s'innocenter lorsqu'elle déclare qu'il est « celui qui a perdu les vierges folles ». Ainsi, alors que le divin Époux n'est en rien responsable de leur destinée, agissant dans la Bible avec quelque froideur : « Enfin les autres vierges vinrent aussi, et lui dirent : Seigneur, seigneur, ouvrez-nous ! Mais il leur répondit : Je vous le dis en vérité, je ne vous connais point. » [Matthieu XXV ; 11-12]. L'Époux infernal, en revanche, est d'une compassion extraordinaire dans le texte :

> *« Parfois il parle, en une façon de patois attendri, de la mort qui fait repentir, des malheureux qui existent certainement, des travaux pénibles, des départs qui déchirent les cœurs. Dans les bouges où nous enivrions, il pleurait en*

[1] Il est important de constater qu'à la pluralité des vierges sages, Rimbaud oppose la singularité de la vierge folle. Le divin Époux se fait polygame, l'Époux infernal monogame : possible écho soit de la spécificité de la vierge folle, soit des habitudes maritales de la société occidentale du XIXe siècle.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

> *considérant ceux qui nous entouraient, bétail de la misère. Il relevait les ivrognes dans les rues noires. Il avait la pitié d'une mère méchante pour les petits enfants. — Il s'en allait avec des gentillesses de petite fille au catéchisme. »*
>
> *[…]*
>
> *« Comme ça te paraîtra drôle, quand je n'y serai plus, ce par quoi tu as passé. Quand tu n'auras plus mes bras sous ton cou, ni mon cœur pour t'y reposer, ni cette bouche sur tes yeux. Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir. »*

Il est donc celui qui recueille les êtres abandonnés par son homologue divin, s'établissant comme le véritable Christ[1] puisqu'il aide ces êtres perdus que sont les « ivrognes », les miséreux ou la vierge folle.[2] Dans sa volonté de se rendre dans ces « bouges », on peut y lire les échos des congrégations religieuses du XIXe en plein essor, où la « sœur » remplace progressivement la « religieuse » dans cet engagement à l'égard des pauvres et d'un prosélytisme de la charité chrétienne.[3] Mais également l'émergence de nouvelles structures sociales nées des Révolutions industrielles, qui voient la naissance d'un mouvement socialiste[4] et surtout la prise de conscience de l'existence d'une classe populaire, voire ouvrière, et de la nécessité d'une entraide qui lui sera propre. Un élément primordial du texte qui nous permet de penser dans cette direction est celui du terme « camarade » utilisé par l'Époux infernal lorsqu'il tente d'expliquer les relations qu'il aurait souhaité entretenir avec les femmes : « j'aurais pu faire de bonnes camarades, dévorées tout d'abord par des brutes sensibles comme des bûchers… » Le terme, qui jusqu'alors désignait, dans un contexte militaire, le compagnon de chambre, tend au XIXe siècle, dans un contexte social fort, à se politiser et à décrire le compagnon de classe sociale, même s'il n'atteint cette

---

[1] Mircea Eliade note un élément paradoxal à propos de la figure du Méphistophélès de Goethe : « il lutte contre le Bien, mais il finit par faire le Bien. » (Méphistophélès et l'Androgyne, Gallimard, Paris, 1995, p. 113).

[2] Antoine Fongaro reprend dans son ouvrage (*Matériaux pour lire Rimbaud*, *op. cit.*, pp. 37-38) l'analyse de Christian Montel (*Rimbaud et les formes monstrueuses de l'amour)* qui souligne l'influence de Michelet et de *La sorcière*, notamment du chapitre V évoquant la possession de la Vierge folle par le démon : « Même aux moments où le démon ne sévissait pas contre elle, la femme qui commençait à être envahie de lui errait accablée de mélancolie. Car, désormais, nul remède. Il entrait invisiblement, comme une fumée immonde. Il est un prince des airs, des tempêtes, et, tout autant, des tempêtes intérieurs. [..]. En tête du cœur des Vierges folles, leur chef, la femme scélérate qui les entraîne à l'abîme, est pleine, gonflée du démon, qui regorge ignoblement et lui sort de dessous ses jupes en noir flot d'épaisse fumée. » (Jules Michelet, *La sorcière*, *op. cit.*, pp. 81-82).

[3] Sur le sujet : Gérard Cholvy, *Le XIXe, Grand siècle des religieuses françaises,* Artège, Perpignan, 2012, 134p.

[4] L'Époux infernal déclare pourtant : « Jamais je ne travaillerai.. » Mais on peut y voir, justement, la preuve de sa connaissance de ces milieux ouvriers et de leurs misères qui l'écœure : le travail devient la raison de cette pauvreté et la malédiction humaine dont il faut se soustraire.

acception purement politique qu'au XXe siècle.[1] Dès lors, la Vierge folle pourrait parfaitement être une ancienne résidente de ces bas quartiers qu'il a explorés, recueillie par « charité » : « Enfin sa charité est ensorcelée, et j'en suis la prisonnière. » Cette dernière étant « veuve », situation honorable pour une femme de l'époque, mais difficile au point qu'elle reconnaît être « aimée et *protégée* de lui », allant même jusqu'à dépendre de ce dernier : « Hélas ! je dépendais bien de lui. »

Il faut donc comprendre que notre Epoux infernal est un homme public, un homme actif politiquement et socialement. Ce qui n'est pas sans danger : « On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant. [...] Je reconnaissais — sans craindre pour lui — qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. » La lecture historique peut y entrevoir une référence à la guillotine et au régime de la Terreur. Il semble plus logique d'y lire une volonté extrêmement moderniste de Rimbaud, de se raccrocher à son époque : si une nouvelle Passion christique doit se faire, elle n'aura pas lieu sur la croix, mais sur l'échafaud ou par un assassinat. Il faut rappeler que le XIXe siècle est marqué par une certaine exacerbation sociale et politique, montée des nationalismes, mais également des revendications anarchistes qui marqueront la fin du siècle notamment avec l'assassinat du président américain Abraham Lincoln en 1865.

Par cette fonction politique, il s'affirme, une nouvelle fois, à l'encontre de l'original, du divin Époux, figure christique, homme religieux qui rendit à César le pouvoir terrestre. C'est ainsi que semblent être suggérés des talents d'orateur dans ces « Il dit », « Je l'écoute », « il parle », didascalies se succédant au début des paragraphes neuf, dix et onze du texte. Indications discrètes, mais qui laissent supposer que la véritable supériorité de l'Époux infernal sur la Vierge folle n'est pas physique, mais langagière ; de là naît cette incompréhension dans le ménage : « Tristement dépitée, je lui dis quelquefois : "Je te comprends." Il haussait les épaules. [...] C'était aussi frivole que moi lui disant : "Je te comprends." »

[1] Terme utilisé dans ce sens sporadiquement durant la Commune de Paris (1871), preuve en est la lettre du délégué de la Commune de Paris, Louis Rossel au Capitaine Leperche, colonel d'état-major de la tranchée devant le fort d'Issy : « Au citoyen Leperche [..], Mon cher camarade [..] Votre dévoué camarade. », dans André Nemeth, *La Commune de Paris !*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 145.

Ainsi, l'Époux infernal apparaît comme une possibilité pour Rimbaud de créer un Christ moderne, un Christ social. On s'est longtemps cristallisé dans cette volonté d'y voir un double rimbaldien, une image de Verlaine, ou un double des barbares de « Mauvais Sang » ou de « Nuit de l'enfer », ce qui reste possible dans un jeu de miroirs. Mais il nous a paru bon de rappeler que Rimbaud a justement étudié la figure du Christ en marge de la *Saison*, et que c'est peut-être à cet instant que ses analyses et ses prises de notes se sont révélées utiles. Dans sa volonté d'établir, encore une fois, un glissement temporel entre passé et présent. Si le Christ moderne doit naître, ses caractéristiques seront fortement similaires à celle du premier Christ, la finalité seule en sera différente.

2.2.3.La Vierge folle : une victime coupable

Yoshikazu Nakaji indique dans son analyse de la *Saison* que : « Toute confession est motivée par un sentiment de culpabilité. »[1] Allant jusqu'à ajouter que :

> *La confession, qui consiste dans l'accomplissement de l'auto-accusation et de la pénitence, est au fond un acte d'auto-conservation. C'est-à-dire que le pénitent, avouant et condamnant volontairement ses propres péchés devant Dieu (sorte d'autodestruction partielle), vise à se sauver par la grâce de celui-ci.* [2]

Ainsi, il insiste sur l'aspect foncièrement égoïste et égocentrique de la confession. Élément qui nous est donné par le texte même : la Vierge folle revient au divin Époux quand l'Époux infernal lui assure son futur départ : « Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. » Et ce, même si elle se complaît, en apparence,[3] dans le déni : « Il ne me quittera pas, je crois », elle est consciente de la réalité de cette affirmation : « Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ». Parce qu'en réalité la Vierge folle est un amas de contradictions, et c'est ce qui a poussé la critique biographique à y voir une référence, amère, de Rimbaud sur Verlaine.

En premier lieu, elle est mystification, en se faisant passer pour une Vierge folle, elle cherche à s'attirer la sympathie du lecteur : « Je suis esclave de

[1] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 129.
[2] *ibid.*
[3] Déni d'apparence puisqu'elle se réfugie auprès du divin Époux par avance.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

l'Époux infernal, celui qui a perdu les vierges folles. » L'article défini « les » a ici valeur d'adjectif démonstratif et permet au narrateur – elle-même – de les désigner tout en conservant une distance à leur égard. Mais l'amalgame est rapide, et le sous-titre y aide, ainsi que le destinataire premier du discours : le divin Époux. Pourtant, l'impossibilité était visible, ne se présente-t-elle pas comme veuve[1], élément en parfaite contradiction avec les vierges du texte biblique.

Le deuxième élément, qui nous permet de mettre en doute les affirmations de la Vierge folle à son sujet, porte sur son « sérieux » passé : « j'ai été bien sérieuse jadis ». L'Époux infernal a cependant été présenté, nous l'avons souligné précédemment, comme un Christ des bas-fonds, un homme venant en aide aux exclus de la société, fréquentant des « bouges » qu'elle reconnaît avoir habité à ses côtés dans cette évocation du « nous ». La tradition critique[2] voit dans cette Vierge folle, une évocation de la *Dame aux camélias* de Dumas fils. L'élément est une certitude, mais alors l'évocation serait ironique, une volonté de se faire martyre de sa condition alors qu'elle est celle qui semble avoir tenté de le pervertir en réalité[3] : « Lui était presque un enfant… »[4] Elle paraît en cet instant plus proche de la matrone que de la séductrice.

Enfin, le dernier point est son égocentrisme démesuré, le texte est ponctué d'inquiétudes sur sa situation future, indications d'une pensée qui ne cesse de se retourner sur son Moi. Ainsi, alors que nous aurions dû écouter le récit d'un « compagnon » de l'enfer, c'est une compagne qui prend la parole, qui la vole même devrions-nous dire. Puisque si réellement l'Époux infernal est un autre Christ, une antithèse, sa parole devrait ici s'inscrire pour répondre à celle du Sauveur, mais elle ne se fait pas. C'est peut-être la raison pour laquelle elle demande à ce que sa confession ne soit pas « refusée ». Cette peur pour son devenir est particulièrement prégnante à la fin du texte :

> *Je lui faisais promettre qu'il ne me lâcherait pas. […]Que devenir ? […] le monde, en restant le même, me laissera à mes désirs, joies, nonchalances. Oh ! la vie d'aventures qui existe dans les livres des enfants, pour me*

[1] Yoshikazu Nakaji le souligne également dans son ouvrage (*ibid.*, p. 142).

[2] Ainsi que la représentation d'une pièce tirée du roman, représenté à Londres en juin 1873. Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n.3, p. 426.

[3] Loin du sentimentalisme de la pièce. (Margaret Davies, *Une saison en enfer*, Lettres Modernes, 1975, p. 71).

[4] Si lui était presque un enfant quand elle était déjà veuve, une différence d'âge probablement importante paraît logique.

> *récompenser, j'ai tant souffert, me la donneras-tu ? [...] Peut-être devrais-je m'adresser à Dieu. [...]Il m'attaque, il passe des heures à me faire honte de tout ce qui m'a pu toucher au monde, et s'indigne si je pleure. [...], mais il faut que je sache [...].*

Sa relation avec l'Époux infernal est clairement consommée, ne s'est-elle pas par ailleurs présentée comme veuve au début du texte, dans un lapsus au présent indiquant qu'à ses yeux, elle est déjà seule et cherche sa survie auprès du plus offrant, tout comme elle l'avait trouvé une première fois auprès de cet Époux infernal ? Elle apparaît beaucoup plus proche de Manon Lescaut que de Marie Duplessis.

2.2.4.De l'être androgyne

Le dernier point de notre analyse sur ce poème portera sur le symbolisme du couple dans son intégralité : Vierge folle et Époux infernal. Nous avions traité, dans un premier temps, nos deux personnages comme deux entités distinctes, séparables et indépendantes. Répondant, dans une certaine mesure, aux archétypes proposés par le texte : l'homme est brutal et indépendant, la femme dépendante et possiblement manipulatrice.

Un élément nous permet de considérer la possibilité d'étudier les deux personnages comme un tout : « Je suis de race lointaine : mes pères étaient Scandinaves : [...] ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. » Le choix de se « percer les côtes » ne peut être anodin, particulièrement lorsqu'on est dans le discours rapporté du personnage masculin au personnage féminin. En premier lieu parce que la Genèse rapporte qu'Ève fut créée à partir d'une côte d'Adam : « Le Seigneur Dieu envoya donc à Adam un profond sommeil ; et lorsqu'il était endormi, il tira une de ses côtes, et mit de la chair à la place. » [Gen. 21]. En second lieu dans une référence du Banquet de Socrate et son troisième sexe, l'androgyne : « Puis tous les hommes généralement étaient d'une figure ronde, avaient des épaules et des côtes attachées ensemble [...] ».[1]

La côte représente, que cela soit sous son héritage grec ou chrétien, une féminité intrinsèque à l'homme, et le choix de se percer les côtes apparaît comme un rite de passage de l'enfant – fils de sa mère et donc appartenant

[1] Platon, *Le banquet*, Flammarion, 1999, p. 28.

encore à la sphère féminine – à l'âge adulte, à l'homme accompli. L'aspect sanglant y ajoutant une notion de meurtre[1] qui mérite d'être souligné.

Dès lors, si la Vierge folle a peur pour sa vie, il n'est peut-être pas incongru d'y voir sa peur en tant que possible victime sacrificielle d'un rite qui amènerait notre Époux infernal à se parfaire dans sa masculinité. Ce genre d'analyse, nous le concédons aisément, est délicat puisqu'il touche à la fois à l'analyse psychanalytique, qui, nous le pensons, ne correspond pas à une approche nécessaire aux œuvres rimbaldiennes. Mais il permet de mettre en lumière différemment, ce que l'on a longtemps cru voir comme une confession homosexuelle de Rimbaud dans le texte : « Je n'aime pas les femmes ». Élément qui, à la lumière d'un rite d'initiation[2], prend la consistance d'un rejet nécessaire à son évolution future et d'une affirmation de sa masculinité dans cette féminité intrinsèque et externe.

3. Les doubles théoriques

3.1. De la raison et de l'esprit dans « L'Impossible »

Pour Yoshikazu Nakaji, « L'Impossible » est un poème dont :

> *Le récit se développe autour d'un certain nombre d'antinomies : les hommes (« les bonhommes ») contre les femmes, les damnés contre les élus (les « faux élus »), l'Occident contre l'Orient, les raisons contre les esprits, la sagesse contre la pureté, la brume (la fièvre, les poisons), l'antiquité contre la modernité, etc. La plupart d'entre elles sont corrélatives.*[3]

Il est évident que « L'Impossible » se veut une image de cet *impossible* essai du narrateur de réunir les opposés, et c'est probablement cet échec prévisible, qui amène ce dernier à conclure le poème sur un cri de désespoir : « Déchirante

---

[1] Le fait de boire son sang rappelle cette notion d'héritage ancestral contenu dans ce dernier, que nous avons évoqué précédemment.

[2] Mircea Eliade évoque cette recherche du tout – fascination et répulsion – dans son ouvrage *Initiation, rites et sociétés secrètes* : « Ce qu'il déchiffre [l'historien des religions] dans l'antagonisme et l'attraction entre deux espèces de sacralités – féminine et masculine – c'est, d'une part, un puissant désir d'approfondir l'expérience spécifique de son propre sexe, tout en s'efforçant d'interdire la participation du sexe contraire – et, d'autre part, d'un désir paradoxal de transcender une situation existentielle apparemment irréductible et d'accéder à un mode d'être "total" ». (Gallimard, Paris, 1996, p. 180). Or il note également précédemment qu'il n'est pas rare pour le néophyte durant l'initiation de se transformer en femme, car pour « devenir homme ou femme il faut, au préalable, avoir été totalité. » (*ibid.*, pp. 69-70).

[3] *Combat spirituel ou immense dérision ?*, *op. cit.*, p. 181.

infortune ! ». Déchirure parce que les notions opposées se repoussent à la manière de deux aimants, et amènent avec elles une partie du narrateur, le laissant, à l'instar de l'écartelé, devant un corps – et une âme – meurtri et démembré.

3.1.1.Soupir, Souffle et Esprit

Yoshikazu Nakaji a souligné l'antinomie, mais également la tension du poème, il évoque notamment « les raisons contre les esprits ». Mais était-il réellement nécessaire de pluraliser ces termes ? En effet, il ne semblerait pas anodin et erroné de penser que toutes ces « antinomies » découleraient d'une même source : celle de la constante lutte entre esprit (nature divine de l'homme) et raison (facultés intellectuelles de l'homme). Cette dernière est évoquée à deux reprises, dès le début du texte dans son expression figée « avoir raison » : « J'ai eu raison de mépriser ces bonshommes [...] J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade ! » La raison est un élément mélioratif, libératoire et terriblement jouissif, puisqu'il admet une indépendance de l'humain sur le divin. Elle est présentée en introduction du poème, c'est-à-dire la véritable conclusion de ce dernier, puisque le poème est conçu à rebours, preuve en est ce « je m'explique » qui vient éclairer un hermétisme du texte présenté comme non voulu.

Cette explication commence par un soupir – « je soupirais » – et un appel au ciel – « Ciel ! » –, éléments liés dans leur logique divine : le soupir est un rétablissement de l'équilibre respiratoire, or, le souffle est conçu comme étant d'origine divine, don de Dieu à l'homme et source de vie. Quant au ciel, il se veut lieu de résidence du divin, mais également de ces « élus » dont il est ultérieurement question, des proches de Dieu. Le narrateur s'interroge sur sa position de damné et l'accueil qui lui sera fait par ces « élus » à l'issue de sa damnation ; cette dernière ne lui paraît pas avilissante ou honteuse : « Nous ne sommes pas déshonorés. »[1] Mais même si son regard sur sa condition n'est en

[1] Si la *Saison* est un rite d'initiation, elle ne saurait être éternelle, mais uniquement temporaire (avril-août 73) et pouvant prendre fin par un simple effort de volonté de la part du damné de se soustraire à l'épreuve. Mircea Eliade note à ce sujet que tous les candidats ne vont pas au bout du(des) rite(s) initiatique(s), en raison des différences dans leurs valeurs religieuses et spirituelles ; disparités qui donneront naissance aux sociétés secrètes. » (*Initiation, rites et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 92). La damnation rimbaldienne n'est donc pas une fatalité, mais une condition acceptée dans une volonté du narrateur principal de démontrer sa valeur.

rien négatif, celle-ci l'est aux yeux des autres, aux yeux des « élus ».[1] Dès lors, si les élus sont du côté du souffle et donc logiquement, par glissement étymologique de l'esprit, il faudra au narrateur se tourner vers son opposé : la raison.

3.1.2.Sans raison et sans esprit

C'est ainsi que cette raison le sauve de cette impasse dans laquelle il se trouvait : « M'étant retrouvé deux sous de raison[2] [...] ». La solution se trouverait dans une fuite de l'Occident, qu'il faut comprendre comme un Occident judéo-chrétien dont les valeurs sont celles dont notre narrateur a peur, car elles seront les instruments de son jugement. Néanmoins, « deux sous », la somme n'est pas suffisante pour contrer l'esprit : « ... Mes deux sous de raison sont finis ! — L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. » Tant que notre narrateur sera sous l'« autorité » de l'esprit, il lui faudra accepter d'être en Occident, de vivre sous les règles de cette contrée dictées par l'esprit : le cercle vicieux est mis en évidence, mais difficilement brisable. L'ultime possibilité demande une certaine brutalité : il ne s'agit plus d'ignorer l'esprit, mais de trouver un moyen pour qu'il se taise, le bâillonner : « Il faudrait le faire taire pour conclure comme je voulais. »

Après s'être délivré de ce conseiller gênant, le narrateur fait table rase de tout un décor qui lui semble être lié à cet esprit – et sans l'aide de la raison –, car « envoyer au diable », c'est faire disparaître, annihiler, définitivement rejeter ces « palmes de martyrs, [c]es rayons de l'art, [cet] orgueil des inventeurs [et cette] ardeur des pillards »[3]. Néanmoins, certains indices nous

---

[1] En les nommant les « élus », le narrateur s'insère dans la masse et les affranchis de cette dernière. Ce n'est pas lui qui est unique dans cette position de damné, mais eux qui sont uniques dans leur position d'élus. Ce serait là encore le regard d'une minorité sur une majorité, qui n'est pas sans rappeler le regard de certains dirigeants sur le peuple : réprobation et désapprobation sans connaître les difficultés de ce peuple, semble être la suggestion du narrateur.

[2] Une nouvelle fois est fait le choix de l'expression : « deux sous » de cette raison – c'est-à-dire une petite somme – sont nécessaires pour contrer pendant un certain laps de temps cet esprit.

[3] Si les deux premiers éléments semblent se lire dans leurs valeurs chrétiennes : la martyrologie judéo-chrétienne et son art. Les deux seconds semblent plutôt critiquer des valeurs modernes auxquelles notre narrateur s'oppose. Ainsi, cette folie des inventions sera de nouveau critiquée ultérieurement dans le texte : « Pourquoi un monde moderne si de pareils poisons s'inventent », l'invention ne devient pas source de progrès, mais au contraire d'un certain décadentisme social. Quant à « l'ardeur des pillards », il nous semble y lire la critique des nouvelles théories littéraires et philosophiques, qui ne seraient pour le narrateur, qu'à jamais un pillage de cet *Orient Ancien*, entre autres gréco-romain, prélude de l'Orient réel. Pillage par ailleurs avéré dans le cadre de l'Italie et qui prend au XIXe siècle « un tour hémorragique ». (Maurice Rheims,

amènent à penser que cette destruction n'est que superficielle. Ainsi, les cinq paragraphes d'Orient se trouvent rythmés par cette omniprésence de l'hallucination : « un rêve de paresse », « je ne songeais[1] guère », « c'est à l'Eden que je songeais », « c'est pour mon rêve ». Un monde onirique d'autant plus désiré, par le narrateur, que son existence, dans ce monde moderne, fut difficile et violente : « échapper aux souffrances modernes », « un supplice réel », « torture subtile », « divagations spirituelles », « nous cultivons la brume », « nous mangeons la fièvre »[2]. Il n'est pas seulement question d'épreuves physiques, mais également d'épreuves spirituelles et mentales, car n'oublions pas que notre narrateur est un damné qui, dans la *Saison*, implique une malédiction psychique et morale, un être en proie à des démons intérieurs.

Cet instant d'indépendance – sans son esprit – lui a donné la possibilité de s'interroger sur son monde sans être parasité par ce dernier et même de trouver un début de réponse : « [...] le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, — et d'y habiter bien. » On constate, par ailleurs, dans cette affirmation que l'éveil du narrateur[3] est ici presque total et touche à une certaine sagesse mystique, d'une transcendance du temps. Ainsi, l'absence de surprise du narrateur devant l'état de son esprit n'est guère étonnante : « Mais je m'aperçois que mon esprit dort. » En s'assoupissant, son esprit a dépassé l'impossibilité dans laquelle elle se trouvait de l'influencer, et l'a donc logiquement, de nouveau, influencé, tout comme lui a dépassé, un temps,

---

L'Enfer de la curiosité: de Marat au bain au petit pan de mur jaune, Albin Michel, Paris, 1979, p. 173). Car l'Orient proposé ici serait plus proche de l'Orientalisme romantique : Italie et Grèce réunies, les deux autres sources de la pensée moderne européenne (avec l'héritage judéo-chrétien) :

Au reste, Rome [au XIXe siècle] continue d'entretenir la passion. C'est avec Jérusalem, la Ville sainte de l'Occident chrétien. [..] Rien d'étonnant si Paul-Louis Courrier éprouve le désir inné de visiter la Grèce. « C'est pour moi, comme vous pouvez le croire, le pèlerinage à la Mecque. » » (*ibid.*, pp. 170, 175-176).

Ainsi même l'Orient se voit terni par cette *ardeur* judéo-chrétienne, qui s'empare de cet héritage païen pour le christianiser.

[1] Certes, songer est synonyme de penser, mais il était synonyme de rêver avant son utilisation dans une acception plus large et reste lié à ce dernier par son substantif « songe ».

[2] En décrivant ce monde moderne sous l'égide de la « brume » et de la « fièvre » : le narrateur ajoute à la difficulté de ce monde l'incertitude et sa constante instabilité désirée par sa propre population. On ne cherche pas à guérir ou améliorer ce monde moderne.

[3] Élément qui peut paraître contradictoire, puisque nous avons souligné précédemment que toute cette partie se présentait comme un songe, mais qui se veut simplement paradoxal. Notre narrateur dans cette absolue libération touche à une certaine vérité, celle du rêve qui devient message. Il serait erroné d'y voir un élément psychanalytique puisque cette dernière n'a pas encore été inventée. En revanche, il rejoint les courants mystiques qui voient dans un abandon du corps durant le sommeil une pré-mort et donc logiquement un retour à l'essence divine.

sa condition de damné. Ainsi, son instant de clarté doit être une nouvelle fois lié à son esprit : le sommeil est la porte de nouvelles révélations intuitives.

3.1.3.La suprême autorité de l'esprit

Enfin, le narrateur dit regretter l'endormissement de son esprit, qui lui aura ôté la possibilité d'accéder à la « vérité » et à la « sagesse ». De là naissent deux possibilités d'analyse : sommes-nous face à un véritable regret ou à l'ultime victoire de l'esprit, c'est-à-dire, rappelons-le, du souffle divin présent en l'homme ? En réalité, le narrateur ne fait que souligner, de nouveau, une impossibilité, celle de se soustraire parfaitement à l'esprit, ce dernier est un élément intrinsèque à l'homme et à son essence et l'erreur était peut-être déjà présente, lorsqu'il crut pouvoir s'en défaire. Mais également d'un élément qui n'est peut-être pas si négatif que cela, puisqu'endormi, il lui permet d'accéder à un instant de lucidité, et éveillé, il lui aurait permis d'accéder à la vérité et à la sagesse, deux desseins hautement recherchés par notre narrateur. Ainsi, alors que Pierre Brunel voit dans « cette minute d'éveil », une référence aux « deux sous de raison »[1] ; nous y voyons une référence à cet instant où le narrateur imagine ce que l'éveil de son esprit aurait pu lui apporter.

Dès lors, pourquoi cette conclusion en « déchirante infortune » si l'esprit semble pouvoir le guider ? Tout simplement parce que l'esprit « va à Dieu », lieu où le narrateur ne veut et ne peut se rendre, lieu des élus. Sa solution se trouverait dans son abandon à l'esprit, mais ce dernier est de nature divine et va à l'encontre de sa conception philosophique, lui qui rêve d'un Orient libre de religion chrétienne ou musulmane.

3.1.4.Une absence de vainqueur

Nous ne pouvons pas conclure l'analyse de ce poème, sans revenir sur la relation de l'esprit et de la raison. Nous avons démontré en début d'analyse que la véritable conclusion de ce poème est son introduction, elle demande donc à être lue à la suite de la « déchirante infortune » de manière circulaire. Ainsi, à

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 437.

l'esprit succède la raison et cette dernière apparaît comme une solution, un état permanent et non plus temporaire – comme les « deux sous de raison » – qui apaise notre narrateur. Ainsi lit-on en fin de texte une victoire de l'esprit et en début de texte une victoire de la raison. On comprend, dès lors, qu'en réalité nous n'avons jamais été témoin de la lutte qui s'est menée chez notre narrateur entre esprit et raison,[1] mais simplement d'états qui se sont succédé chez ce dernier. Nous évoquions en début d'analyse que l'Esprit était la Nature divine de l'homme, l'héritage imposé ; tandis que la Raison se voulait ses capacités intellectuelles, indépendantes de toute autorité. Or comme l'évoque Mircea Eliade : « Le désir de la liberté absolue, le désir de rompre les liens qui le lient à la terre et de se délivrer de ses limites, se range parmi les nostalgies essentielles de l'homme. »[2] Dès lors, *la raison serait cette clef*, celle d'une évasion consommée rendue possible non seulement par un esprit critique à l'égard du passé, mais également de sa propre société moderne : d'une réflexion rendue systématique, héritage direct des Lumières.

Néanmoins, on ne sait si réellement la Raison à vaincu l'Esprit de manière permanente, puisque le poème se présente comme un cercle, un cycle, loin d'une perception linéaire de l'Histoire, rappelant que notre narrateur-personnage n'a pas achevé son initiation, il reste un homme archaïque et non un homme moderne dans sa temporalité[3], démontrant l'incertitude d'une victoire définitive de la Raison.

3.2. Les deux Ecclésiastes de « L'Éclair »

> *Les paroles de l'Ecclésiaste, fils de David, et roi de Jérusalem. Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste ; vanité des vanités, et tout n'est que vanité. Que retire l'homme de tout le travail qui l'occupe sous le soleil ? Une race passe, et une autre lui succède ; mais la terre demeure toujours. [L'Ecclésiaste 1-4]*

Le poème débute par une référence directe à l'Ecclésiaste, une contre-citation de « L'Ecclésiaste moderne » : « "Rien n'est vanité ; à la science, et en

[1] Les « deux sous de raison » ne sont pas la raison, mais une image fragmentaire de cette dernière.

[2] Mircea Eliade, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 222.

[3] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour : archétype et répétition,* Gallimard, Paris, 1989, p. 180.

avant !” » Nous avons évoqué, dans notre partie traitant des Premières poésies, l’intérêt du jeune poète pour les vanités, natures mortes à portée philosophique. Le narrateur de « L’Éclair » ne déroge pas à cette ligne philosophique et porte une nouvelle fois un certain intérêt pour le désintérêt : futilité d’une existence qui prendra fin un jour. Mais également, peut-être pour la première fois dans la Saison, d’un certain accord apparent avec la Bible. C’est peut-être la raison pour laquelle ce travail « éclaire son abîme de temps en temps », car il rappelle notre proscrit à la Bible exécrée, texte des « élus ».

Notre narrateur est un damné, il en a donc fini de toute existence humaine et c’est ce qui explique la raison pour laquelle il précise en début de poème : « Le travail humain ! c’est l’explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. » Pierre Brunel note qu’il peut aussi bien s’agir de l’abîme du damné que de son propre abîme intérieur[1]. Certes, la double évocation ne fait guère de doute. En revanche, la précision donnée par le narrateur d’un travail dit « humain » doit être soulignée : notre narrateur ne se revendique plus comme faisant partie de cette humanité, il s’en est détaché, affranchi et se doit de préciser que le travail auquel il fait référence est « humain », c’est-à-dire autre. Il revient, par ailleurs, à son retrait de l’humanité en citant cette fois ce pseudo-Ecclésiaste moderne : « […] c’est-à-dire Tout le monde. »

Mais dans cette guerre – « Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants[2] tombent sur le cœur des autres… »[3] –, notre narrateur est en quelque sorte un déserteur : « […] on se passera de moi. J’ai mon devoir[4], j’en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté. » Cette désertion en plein combat permet de comprendre pourquoi il présente sa « vie » comme « usée »[5]. En tant

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 438.

[2] Les « méchants » sont ceux que la Bible dénonce et les « fainéants » ceux contre lesquels la société moderne s’oppose. Les deux Ecclésiastes sont donc tout autant meurtriers.

[3] Le glissement est un élément omniprésent dans l’œuvre de Rimbaud : cœur et corps sont presque homophones et offrent un parallèle aisé pour notre poète. Peut-être est-ce l’occasion de se moquer de ses bien-pensants qui voient dans le travail une solution charitable (chrétienne) ou humaniste (sociale) : les bons cœurs sur lesquels leurs victimes s’amoncellent.

[4] Certes, l’obligation peut-être morale, mais il ne semble pas erroné d’y lire également l’accomplissement d’un devoir militaire auquel le narrateur décide de se soustraire comme tous.

[5] On peut dans un premier temps trouver cet élément paradoxal de la part d’un damné qui n’a, logiquement, plus d’existence. Il faut donc préciser que notre damné n’a plus d’existence *humaine*, mais continue de posséder une existence propre, celle de damné. Il se retrouve donc pris dans une lutte où même dans cette damnation, dans cette vie extrahumaine, on lui demande de prendre parti.

que déserteur,[1] il est envoyé aux travaux forcés ou à la déportation, n'oublions pas que les déportations et condamnations importantes des communards ont profondément marqué leurs défenseurs, qui y ont vu la preuve d'une cruauté de la jeune république.

Dès lors, entre un Ecclésiaste traditionnel pour qui tout n'est que futilité et son alter ego pour lequel le travail est l'unique salvation notre narrateur revendique sa fainéantise : « Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, — prêtre ! » Mais non dans une logique de vacuité de l'existence comme le premier Ecclésiaste, au contraire il s'agit de s'y complaire et d'user de toutes les possibilités qui lui seront offertes par cette dernière : le rêve et le fantastique. Ces deux éléments ne peuvent être bien vus, ni par le premier Ecclésiaste – qui y verrait un mirage et une fuite des obligations –, ni par les seconds – qui y verraient une fuite des obligations sociales.

Puis, finalement, le narrateur choisit son camp, ou pour être plus précis choisit son véritable ennemi. Le second Ecclésiaste ne s'occupe que du travail humain, d'un aspect éphémère de l'existance. Selon notre narrateur : « Le travail paraît trop léger à mon orgueil : ma trahison au monde serait un supplice trop court. » Tant qu'à se damner, il revendique la véritable damnation, celle qui se dit éternelle : « Alors, — oh ! — chère pauvre âme, l'éternité serait-elle pas perdue pour nous ! » On pourrait même dire que pour notre narrateur, le second Ecclésiaste n'est pas à la hauteur du premier et donc ne saurait être son ennemi, lui qui se présente comme damné, comme second Satan, s'étant opposé au Tout-Puissant ; dès lors, qu'est-ce qu'une simple opposition à l'homme lorsqu'on s'oppose au Créateur ?

Ainsi, même damné, notre narrateur reste orgueilleux. La damnation n'est pas une guérison et la *Saison en enfer*, dans une logique de saison thermale devant le guérir de son mal, n'a pas fonctionné.

---

[1] Le statut de déserteur est un moyen pour Rimbaud d'évoquer les communards sans jugement de la part d'un lectorat possiblement réfractaire à ces derniers : « A ces 215 communards ont été joints un déserteur de 1870 condamné à 10 ans de prison et 4 soldats, condamnés à mort pour s'être opposés à leurs supérieurs, dont la peine a été commuée en 20 ans de prison. Ceux-là ne quitteront Belle-Île que pour être envoyés à Clairvaux, en 1880. » (Alain Faure (dir.), *Répression et prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle, en France et en Europe au XIXe siècle*, Créaphis, Paris, 1990, p. 247).

3.3. Ni ciel, ni enfer : la victoire du monde dans « Matin »

Le commencement du jour occupe un espace particulier dans la poésie rimbaldienne : que cela soit dans « Bonne pensée du matin », dans « Aube » ou dans ce poème intitulé sobrement « Matin » et qui conclue la *Saison*, juste avant « Adieu ». Le commencement du jour est synonyme, traditionnellement, et Rimbaud ne déroge pas à la règle, de renouveau et d'espérance. Néanmoins, pour commencer ou recommencer, il faut clore, et dans ce poème, notre narrateur achève sa relation à l'enfer, sa damnation.

Le poème est court et rhétoriquement achevé : retour sur les événements passés (premier paragraphe), conclusion claire et concise (second paragraphe), présentation de nouvelles aspirations (troisième paragraphe) et enfin ouverture vers de plus vastes réflexions et préoccupations (phrase de fin).

Dans le premier paragraphe, le narrateur explique qu'il est parvenu au bout de cet enfer, qu'il l'a achevé. Non pas, comme on pourrait s'y attendre par une « ineffable torture »,[1] mais par un inexprimable désespoir :

> *Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels Pater et Ave Maria. Je ne sais plus parler !*

Il ne s'agit plus d'être « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! »[2] mais d'être l'être le plus malheureux de la terre au-delà des « bêtes », des « malades » et des « morts ». Une douleur profonde, reflet d'une blessure de l'âme et non du corps, prouve que la damnation est achevée puisque cette dernière est avant tout une épreuve spirituelle. Mais également qui permet au narrateur de comprendre que cet enfer vécu est bien celui de la Bible, l'enfer chrétien du Catéchisme, volontaire, où la véritable souffrance n'est pas physique, mais morale et spirituelle dans cette séparation à Dieu :

> *Nous ne pouvons pas être unis à Dieu à moins de choisir librement de l'aimer. Mais nous ne pouvons pas aimer Dieu si nous péchons gravement contre Lui, contre notre prochain ou contre nous-mêmes : « Celui qui n'aime pas demeure dans la mort. Quiconque hait son frère est un homicide ; or vous*

[1] Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.
[2] *ibid.*

> *savez qu'aucun homicide n'a la vie éternelle demeurant en lui » (1 Jn 3, 15). Notre Seigneur nous avertit que nous serons séparés de Lui si nous omettons de rencontrer les besoins graves des pauvres et des petits qui sont ses frères (cf. Mt 25, 31-46). Mourir en péché mortel sans s'en être repenti et sans accueillir l'amour miséricordieux de Dieu signifie demeurer séparé de Lui pour toujours par notre propre choix libre. Et c'est cet état d'auto-exclusion définitive de la communion avec Dieu et avec les bienheureux qu'on désigne par le mot « enfer ».*[1]

Dès lors, l'issue de sa damnation lui permet de confirmer l'existence de l'enfer chrétien, celui du « fils de l'homme » c'est-à-dire celui dans lequel se rendit Jésus[2] : « Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes. » Si le narrateur fait cette constatation d'un enfer chrétien c'est pour mieux mettre en évidence son erreur et son errance, il n'a jamais quitté le christianisme de son enfance, puisque sa damnation reste chrétienne, christique même, et religieuse[3] : « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. »

Yoshikazu Nakaji note dans son analyse du poème que : « La *Saison* est un drame qui se déroule, depuis le début jusqu'à la fin, sous le signe du christianisme. »[4] On touche presque, ici, au fatalisme de la prédestination, tout n'est qu'un éternel recommencement[5], de la rencontre des rois mages avec le Christ jusqu'à son monde présent et sa damnation : le narrateur n'échappe pas au « voleur d'énergie »[6] qui le fait venir à lui, comme pour mieux le vider de son essence, et le rend « las » de cet ennui qui l'habite. Mais malgré cette éternelle réunion, que le croyant verrait comme un retour significatif à Dieu, notre

---

[1] Catéchisme de l'Église catholique Partie IV, L'Enfer, paragraphe 1033.
Source en ligne : http://www.vatican.va/archive/FRA0013/__P2J.HTM

[2] Pierre Brunel ou Jean-Luc Steinmetz insistent sur cet élément dans leurs annotations respectives du poème. Ils y voient la descente du Christ aux enfers et plus précisément une référence à l'Évangile selon saint Matthieu [XXVII : 52-53].

[3] Hugo Friedrich le souligne également dans son ouvrage : « L'hostilité de Rimbaud [au christianisme] est à ranger dans la catégorie de celles qui demeurent sous l'emprise de l'objet qui provoque la révolte. Il le savait lui-même et c'est cela même qui devient poésie dans *Une saison en enfer*. » (Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 91).

[4] Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 209.

[5] Nous reviendrons ultérieurement sur le nuancement que l'on peut et que l'on doit apporter à la lecture de « drame » et de prédestination du texte.

[6] Le même que celui des « Premières communions ».

narrateur ne ressent rien, aphasique et apathique : son « cœur », son « âme » et son « esprit » sont marqués par leur absence d'émotion.[1]

Vient alors l'espérance d'un monde nouveau, de valeurs nouvelles qui viendraient supplanter ce lourd héritage judéo-chrétien[2] :

> *Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !*

Il ne serait plus question pour notre narrateur de suivre – l'étoile –, mais de créer, de découvrir, d'être « les premiers ». On a donné au « Noël sur la terre » beaucoup de significations différentes notamment celui d'un « Noël laïque »[3]. Est-il réellement nécessaire de laïciser le poème, de l'orienter vers les aspirations du critique ? Le narrateur ne nous précise pas si ce qui viendra supplanter ce christianisme est religieux ou profane : il espère simplement être témoin de sa naissance – ce que représente officiellement Noël, la naissance du Christ sur terre –, mais également de son avènement en ce bas monde. Le narrateur n'abandonne pas seulement le ciel, de nouveau, mais également la damnation[4] : sa vie est sur terre, dans le présent, et non dans le futur ou le passé[5].

Choix que vient confirmer la conclusion du poème : « Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves ne maudissons pas la vie. » À la parole de Dieu – « chant des cieux » –, au monde passé, historique – « la marche des peuples » –, et malgré une liberté, particulièrement morale et spirituelle, limitée

---

[1] En substituant « cœur » à « corps », le narrateur insiste sur une paralysie morale et non physique.

[2] Car comme l'a si bien écrit Alain Vaillant : « Rimbaud se sent chrétiennement coupable d'être chrétien ». (« L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des* Poésies *et d'*Une saison en enfer, *op. cit.*, p. 273).

[3] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 440.

[4] Alain Vaillant note à ce propos : [..] le catholicisme d'Occident ne saurait jamais être qu'une religion abâtardie, un mélange impur d'idéalisme mystique et de matérialisme païen. Dans l'absolu, il n'y a qu'une seule alternative acceptable, mais définitivement irréalisable : soit être un Sage et un pur d'esprit, soit être un vrai nègre totalement étranger à cet univers contaminé par l'espérance et la culpabilité chrétiennes [..]. Tout le drame métaphysique tient alors dans cette aporie : Rimbaud a la conviction [..] que la raison l'oblige à se déprendre de l'illusion religieuse ; mais il est tout aussi persuadé que, dans l'état actuel des choses, il lui est impossible de substituer un autre idéal, qu'il ne lui reste plus que l'amère satisfaction de la résignation et du renoncement consenti : car toute nouvelle espérance [..] serait une manière détournée de retomber dans de vieilles ornières. (« Posséder la vérité dans une âme et un corps » : la morale énigmatique d'Une saison en enfer », *art. cit.*, pp. 22-23). Illusion qui implique, selon nous, un retour à ce présent, à cette immédiateté de l'existence.

[5] Ce que Yoshikazu Nakaji nomme « une orientation vers une existence terrestre » et qui se poursuivra, selon lui, dans « Adieu ». (Yoshikazu Nakaji, *op. cit.*, p. 214).

– « Esclaves » –, le narrateur prend le parti de son monde, de ce présent, de « la vie ».

3.4. L'« Adieu » à toute altérité

Ultime poème de la *Saison*, intitulé sobrement « Adieu », le poème s'établit en deux parties, séparées d'un trait horizontal. Ce qui achève la *Saison* n'est pas la volonté du narrateur de se soustraire à sa damnation, mais une fin qui avait été prédite, car la damnation de la *Saison*, rappelons-le une nouvelle fois, est une damnation limitée dans le temps, en aucun cas éternelle. Ainsi, c'est une véritable saison climatique qui met fin à l'épreuve : l'automne et son équinoxe. Le jour et la nuit s'égalent et le soleil n'est plus maître du monde : « L'automne déjà ! — Mais pourquoi regretter un éternel soleil [...]. » Si dans le « Prologue », dernier texte chronologique de l'ensemble, le narrateur évoque une dernière fois Satan, c'est pour lui donner congé, clore définitivement par ce témoignage sa *relation à cet enfer*.

Pourtant la satisfaction du narrateur n'est pas lisible, au contraire transpire dans cette première partie une certaine appréhension, un regret face à une expérience dont les détails pénibles sont une nouvelle fois rappelés à la mémoire du lecteur :

> *Ah ! les haillons pourris, le pain trempé de pluie, l'ivresse, les mille amours qui m'ont crucifié ! Elle ne finira donc point cette goule reine de millions d'âmes et de corps morts et qui seront jugés ! Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers pleins les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment... J'aurais pu y mourir... L'affreuse évocation ! J'exècre la misère.*

La « misère » se veut ici synonyme de *son* état de faiblesse, moral et spirituel, mais surtout de cet instant de complet vide intérieur, d'une absence absolue d'être, de matière, qui le laisse encore frémissant à l'idée de replonger dans cet abîme. Dès lors, pourquoi regretter ce qu'il ne dénie pas être un enfer ? Tout simplement, parce que notre narrateur craint une plus grande épreuve morale et spirituelle dans la saison qui s'annonce : « Et je redoute l'hiver parce

que c'est la saison du comfort ! »[1] Si l'été était la saison du combat, d'une bataille presque perdue d'avance, l'hiver s'annonce pire, car il est le temps d'un *excès de tranquillité, nuisible à la vitalité spirituelle*[2]. Il est le temps d'un nouveau néant, d'un état amorphe non dû à un excès de fatigue, mais à une absence absolue de volonté par un trop grand bien-être, possible retour du *festin ancien*. Il s'annonce comme la fin prométhéenne du narrateur, celui-ci redeviendrait un homme dans tout ce que cette acception possède de détresse morale et physique : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » L'ange est peut-être un écho à l'ange déchu, Lucifer, à sa chute brutale après une proximité avec Dieu exceptionnelle, mais également une référence à son orgueil : sa vanité. Quant au mage, il n'est pas seulement le magicien, mais également une référence au temps mythique, à cet Orient ancien, âprement recherché : le prêtre des Zoroastriens, adorateur de l'astre solaire et du feu. Le narrateur doit faire le deuil de sa surhumanité, la chute ne l'amène pas seulement au statut d'homme, mais le fait régresser à celui de paysan : *race inférieure qui ne se révolta jamais*, ses préoccupations sont concrètes, matérielles, à l'encontre des aspirations métaphysiques et mystiques de notre narrateur.

C'est presque une nouvelle damnation qui s'annonce ici pour celui-ci, une damnation humaine et terrestre.[3] Il en vient même, à la différence de la première dans laquelle il s'était jeté sans crainte, à la redouter avant même qu'elle n'advienne et à chercher par avance, une solution ou une aide afin d'y échapper : « Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ? » Néanmoins, l'œuvre ne s'achève pas sur cette note de désespoir. Le trait horizontal se veut une pause, presque une mer, un instant de réflexion dans cet état de panique qui submerge notre narrateur devant l'arrivée de l'hiver, l'effroyable hiver.

---

[1] Comme l'indique Alain Vaillant, le narrateur n'aime pas plus le confort que la misère. (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », *art. cit.*, p. 25).

[2] TLFI.

[3] Alain Vaillant note que la *Saison* se veut avant tout le récit d'« une obsession de la religion » (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », art. cit., p. 21), à laquelle s'ajoute une hantise de la damnation, quelle qu'elle soit. Il y a donc une « double peine théologique » d'un « châtiment divin » s'ajoutant à la « mort misérable ». (*ibid.*, p. 24).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

En premier lieu, il s'agit de reconnaître la difficulté à venir sans chercher à s'y soustraire : « Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère. » Si la première saison a été dure, rude et difficile, la victoire a tout de même été sienne : « Car je puis dire que la victoire m'est acquise [...] ». Une nouvelle fois, comme dans « Matin », il s'agit pour le narrateur de réaffirmer sa rupture du passé, l'enfer a été consommé, il est achevé, regretter serait faire une erreur : « Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent [...] ». Il lui faut revenir au présent, sans repenser au passé, sans appréhender l'avenir, nouvelle religion de notre narrateur dans sa palpabilité : « Il faut être absolument moderne. » Être moderne c'est exister dans l'instant, dans ce monde et non dans un autre mythique, historique, religieux ou rêvé. Notre narrateur redevient un guerrier « le sang séché sur [s]a face », preuve de ses combats passés, mais également de ceux à venir : « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » L'« arbrisseau », référence à celui de la Genèse (verset 5), démontre que la damnation passée n'était qu'un commencement et en rien un achèvement. Si « le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'homme » alors la lutte n'est pas achevée, la guerre n'a pas encore pris, tout cela n'était qu'une « bataille ».

Dès lors, quelle est la victoire de notre narrateur, dont il paraît si sûr, si fier, celle de « posséder la vérité dans une âme et un corps » ? Elle signifie tout simplement la fin de tout dédoublement, de toute altérité[1]. Plus aucune scission, mais également plus aucune tension : ces « couples menteurs » qu'il lui sera possible de « frapper de honte », ce sont toutes ces altérités qui s'étaient présentées comme nécessaires à l'équilibre de l'homme.[2] Toute altérité s'annihile devant la prépondérance de l'unité : « une âme et un corps », pas plus, pas moins[3].

---

[1] Rappelons, une nouvelle fois, que le narrateur de la Saison est durant toute la durée du texte seul. Toutes les altérités, même narratologiques, que nous avons évoquées ne sont qu'intérieures.

[2] « « *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » revient en fait à posséder une vérité (qui est alors incarnée) dans une âme et un corps à elle, dans un être complet dont l'âme et le corps soient indissolublement liés, et unis dans un rapport de libre égalité (et non par cette dépendance hiérarchisée où les cantonnent aussi bien la morale religieuse que la philosophie). (Alain Vaillant, « "*Posséder la vérité dans une âme et un corps*" : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer »*, art. cit., p. 31).

[3] C'est peut-être un moyen pour notre narrateur de nier également tout mysticisme religieux, qu'il avait effleuré dans certains poèmes de la *Saison*.

Chapitre IV : L'être en formation dans *Une saison en enfer*

1. Les éléments du *Bildungsroman*

Il pourrait paraître *déplacé*, dans une analyse poétique, de traiter du *Bildungsroman*, essence même du roman romantique, mais également moderne. Néanmoins, comme nous l'avons souligné en liminaire de cette analyse de la *Saison*, sommes-nous encore réellement, ici, face à un poème ? La réponse est non. Lorsqu'on étudie la *Saison*, on parle sans difficulté de prose continue ou de théâtralité du texte, mais rarement le roman n'a été évoqué.[1] Certes, dans sa thématique admet-on l'influence du *Faust* de Goethe.[2] Mais n'y a-t-il pas également un peu de Werthers ou de Wilhelm Meister dans ce narrateur de la *Saison* ?

François Jost, dans son article sur « La tradition du Bildungsroman », précise que : « L'art du roman contemporain est l'art des hybridations infinies ; pratiqué sans circonscription, le genre tend à se détruire lui-même. Il s'ensuit de ces remarques que le *Bildungsroman* ne constitue en aucune façon une catégorie isolée. »[3] Ces observations ne manquent pas de convenir à l'étude de la poésie moderne, notamment celle de Rimbaud, tant elle est marquée par cette hybridité de forme et de fond. Dès lors, si le *Bildungsroman* ne se veut qu'une caractéristique du roman moderne, pourquoi ne serait-il pas également une caractéristique de la poésie moderne ?

1.1. Un héros disciple et mentor

Le premier élément qui caractérise le héros du *Bildungsroman* face à ses prédécesseurs, notamment celui de l'épopée, est sa conception du monde.

[1] Il ne serait pas inutile de rappeler également ces tentatives littéraires, autres que poétiques, plus proche du récit, que sont *Un cœur sous une soutane* et *Les déserts de l'amour*.

[2] Sur le sujet : Jean-Luc Steinmetz, « Rimbaud et le Faust de Goethe », *Les réseaux poétiques : essai critique*, José Corti, Paris, 2000, pp. 13-26.

[3] François Jost, « La tradition du Bildungsroman », *Comparative Literature*, n°21, 1969, p. 97.

François Jost le souligne à plusieurs reprises, le monde n'est plus pour ce dernier le lieu des « foudres du destin », mais un « terrain d'exercice », une « arène », dans laquelle le « héros ne subit pas sa destinée, mais se prépare à l'affronter ».[1] On peut facilement rapprocher une telle philosophie de celle de notre narrateur du *Prologue* : « J'ai appelé les bourreaux pour, en périssant, mordre la crosse de leurs fusils. J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. » Le héros appelle de ses vœux la souffrance, les peines, le malheur ou plus simplement les difficultés de l'existence, afin de le marquer, de le former et non simplement de l'éprouver. En atteste le caractère actif du héros du *Prologue*, mais également de celui de « Nuit de l'Enfer » ou de « Mauvais Sang » qui sont tous acteurs de leur destinée.

Néanmoins, dans la *Saison*, l'idéal combatif est rapidement mis à mal[2] : le héros de « Mauvais Sang » et de « Nuit de l'enfer » échoue face aux blancs, première épreuve de son parcours, puis face à la suprématie de l'esprit et même, finalement, face à L'Ecclésiaste ancien qui continue de le hanter. Néanmoins, à chacun de ces poèmes, qui constituent, nous l'avons évoqué, une altérité, une tension et donc une épreuve, le héros de la *Saison* en apprend un peu plus sur lui et sur l'idéal qu'il s'était fixé. En effet, dans le *Bildungsroman*, à la différence du roman d'éducation, le héros se fixe lui-même le but à suivre, sorte d'auto-formation de l'être.[3] Il n'existe pas de précepteur comme dans l'*Émile* de Rousseau, le héros se prend seul en charge et n'est pas influencé par un quelconque individu extérieur. Le héros de la *Saison* est seul tout au long de son aventure – « mais toujours seul ; sans famille » – malgré un certain nombre de présences quasi fantomatiques, qui ponctuent son parcours, et que l'on pourrait décrire comme les projections de différentes altérités – éléments que nous avons déjà évoqués précédemment.

Le monde n'a donc de raison d'être, dans le *Bildungsroman* et dans la *Saison*, que dans sa relation au héros et la manière dont il interagit avec ce dernier. Ce qui intéresse le lecteur, plus que les épreuves et leur possible aspect

[1] *ibid.*, p. 99.

[2] Il faut comprendre que le caractère compact de la *Saison*, comparé à celui d'un roman, entraîne logiquement un enchaînement beaucoup plus rapide des victoires et des échecs du héros.

[3] François Jost, art. cit., p. 101.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

tragique, c'est l'évolution qui s'en fera ressentir dans le caractère et l'état d'esprit du héros, les vérités qu'il en retiendra pour son avenir. Il est cependant nécessaire d'ajouter que dans le cas de la *Saison*, à la différence du *Bildungsroman*, la laïcisation de l'expérience et de l'enseignement n'est pas acquise, mais en cours d'acquisition tout au long du texte.

1.2. Une fin en suspens

Dès lors, on comprend que, comme le précise François Jost, le *Bildungsroman* n'est jamais réellement achevé : « Le dénouement, à y réfléchir, n'est que provisoire : un changement de chevaux à une station de relai. »[1] Une telle affirmation paraît, également, parfaitement justifiée dans le cadre de la *Saison*. S'il est une victoire, comme le héros l'évoque dans « Adieu » — « Car je puis dire que la victoire m'est acquise » —, elle est présentée comme personnelle, subjective et, logiquement, en aucun cas certaine. À cela s'ajoute son intérêt pour le futur et non réellement pour l'instant présent, elle est décrite comme « un bel avantage » dans la logique d'un combat à venir. François Jost, dans le cadre du *Bildungsroman,* parle d'un « pré-roman », de « préambule »,[2] tant il n'est question dans l'œuvre que de préparation, d'un armement du héros face à d'éventuelles difficultés à venir.[3] Or, on connaît l'amour de Rimbaud pour ses « suites » : « la suite à six minutes » [4] ou « la suite au prochain numéro »[5].

La *Saison* n'échappe pas à cette logique et particulièrement « Adieu » qui souligne le renouveau du héros, d'un être plus fort, mais également plus riche de nouvelles *spécificités* : « Cependant, c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » L'état de « veille » remplace le sommeil, état de conscience absolu, auquel s'ajoutent ces « influx », forces nouvelles, agissantes et dynamiques, qui viennent se matérialiser sous l'aspect de cette « arme », élément visible du héros seul dans sa réalité invisible et impalpable. Une telle logique d'un combat qui reste à venir, ou plutôt qui reste à achever se

[1] *ibid.,* p. 99.
[2] *ibid.*
[3] Élément qu'il justifie par les suites données au *Bildungsroman*. (*ibid.,* p. 100).
[4] Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.
[5] Lettre à Isabelle du 20 juillet 1891.

veut l'écho de la seconde lettre du Voyant du 15 mai 1871 : « Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! » Il ne s'agit pas pour le héros, et cette fois-ci osons le dire, pour Rimbaud, d'achever quoi que ce soit, mais simplement d'apporter sa pierre à l'édifice littéraire[1].

Ainsi, si le *Bildungsroman* est « le récit d'un voyage spirituel »[2] où « la distance intérieure parcourue donne la mesure du progrès accompli »[3]. La *Saison* respecte une telle philosophie[4], non uniquement dans son fond, avec un être qui se fait de plus en plus apaisé, mais également dans sa forme, avec des ruptures narratologiques qui s'effacent pour laisser le texte s'ouvrir sur un « je » simple, sans ambiguïté, où le narrateur semble avoir trouvé, si ce n'est une réponse, tout du moins une pacification intérieure. Les digressions et illogismes constants de « Mauvais Sang » et « Nuit de l'enfer », mais également des deux « Délires » sont annihilés par la certitude émotionnelle et narrative du héros d'« Adieu ».

1.3. Une impossible unité

François Jost note l'absence d'un « principe d'unité »[5] narratologique dans le *Bildungsroman* et notamment dans le *Wilhelm Meister* de Goethe. Il n'y a pas, selon lui, de « successions logiques » entre les épisodes de l'œuvre, « le principe d'unité » étant à rechercher « dans le héros lui-même, dans ses attitudes devant la vie, ses victoires et ses défaites ».[6] Il est cette fois-ci plus difficile de retrouver un écho à l'ensemble de ces affirmations dans la *Saison*. Si l'absence d'unité de l'œuvre ne fait aucun doute et est même recherchée par Rimbaud lui-même, dans cette présentation en feuillets, dans cette abondance

[1] Notons que le Wilhelm Meister de Goethe est également un être littéraire.

[2] François Jost, art. cit., p. 104.

[3] *ibid.*

[4] « Une saison en rend compte d'une crise existentielle marquant le passage de l'enfance à l'âge d'homme ». (Christophe Bataillé, « À l'épreuve du temps », dans Yann Frémy (dir.), *Énigmes d'*Une saison en enfer, *Revues des sciences humaines*, n°313, 2014, p. 142).

[5] *ibid.*, p. 103.

[6] *ibid.,* p. 104.

de l'ellipse[1] ; il n'en demeure pas moins que cette absence d'unité du texte n'est qu'un pendant, visible, de la difficile unité du héros.

Certes, ce dernier évolue, au fur et à mesure de l'œuvre, et son évolution est visible dans une comparaison immédiate du début de la *Saison* avec sa fin. Elle est cependant plus difficilement démontrable, dans une attitude qui, à chaque épreuve, se veut différente. Le narrateur tantôt se rebelle (*Prologue*), tantôt abandonne (« Mauvais Sang » et « Nuit de l'enfer »), tantôt admet l'absence de vainqueur (« L'Impossible ») pour enfin se proclamer triomphateur moderne de son expérience (« Adieu »). Une diversité de postures qui illustre, peut-être, paradoxalement, ce fameux « principe d'unité » de notre narrateur, cette volonté de déceler à chaque épreuve un vainqueur et un vaincu, de faire les comptes et de chiffrer les pertes ou les profits. Il y a presque une logique économique de rendement dans la *Saison*, caractéristique qui se veut l'image de la guerre dans tout ce qu'elle a de plus matériel, mais également d'une station thermale comptant ses entrées et ses sorties. Il faut faire fonctionner cette damnation comme une entreprise.

François Jost décrit finalement le *Bildungsroman* comme un « purgatoire » pour enfants et adolescents.[2] Rimbaud ne fait pas dans la demi-mesure, il choisit l'enfer. Probablement pour accélérer l'évolution de son héros, ce que le Wilhelm Meister de Goethe fera en plusieurs années, le héros de la *Saison* le fera en *une* saison.[3] Il s'agit, véritablement, pour Rimbaud, de condenser au maximum l'œuvre[4], au détriment de sa lisibilité. Mais c'est également ce qui fait la richesse d'un tel texte, tant le foisonnement interprétatif est quasi illimité.

2. Initiations et sociétés secrètes

Mircea Eliade souligne dans ses différentes études que toute initiation se cristallise autour de thématiques fortes, communes, qui dépassent les

[1] Sur le sujet : Allain Vaillant, « L'art de l'ellipse. Argumentation et implicite dans *Une saison en enfer* » dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des* Poésies *et d'*Une saison en enfer, *op. cit.*, pp. 265-282.

[2] François Jost, art. cit., p. 114.

[3] Temporalité qu'il est nécessaire de nuancer, car comme le souligne Christophe Bataillé : « Du point de vue de l'expression du temps, différentes temporalités se superposent, s'entremêlent, allant de l'évocation des vingt premières années de la vie du locuteur à la fulgurance d'une crise de quelques heures seulement, d'une seule nuit pour e moins agitée. » (« À l'épreuve du temps », art. cit., p. 142).

[4] Preuve en est les constantes suppressions de termes ou de phrases entre les brouillons et le texte définitifs.

différences religieuses, culturelles, historiques ou géographiques. Ainsi n'hésite-t-il pas à comparer les rites initiatiques païens et les sociétés secrètes (souvent mystiques et alchimistes) dont le succès fut important au XIXe siècle[1] : « On rencontre les mêmes épreuves, les mêmes symboles de mort et de résurrection, la même révélation d'une doctrine traditionnelle et secrète, et on les rencontre parce que ce scénario initiatique constitue la condition sine qua non d'une nouvelle et plus complète expérience du sacré ». [2]

Ainsi peut-on considérer que certaines thématiques de la *Saison* se rattachent, tout particulièrement, à ces préoccupations initiatiques.[3] C'est le cas des enfers, des danses, du sang et de l'androgynéité. Des pensées qui structurent le texte en profondeur – en le mythifiant –, et qui se veulent historiquement, mais également spirituellement fortes dans la révélation d'un mystère.

2.1. La création d'un mythe

Si l'on peut considérer le *Bildungsroman* comme le récit d'un rite d'initiation moderne, il faut pourtant reconnaître à la *Saison* ses ressemblances aux rites d'initiation antiques et primitifs – et parallèlement aux sociétés secrètes. Il s'agit pour le narrateur de se retrouver dans un temps désacralisé de toute présence moderne, mais également d'un temps parallèle au temps humain.[4] Ainsi, le récit même de la *Saison*, si ce n'est son insertion dans cette saison climatique, sorte de cadre pour le conteur, est, en soi, la narration d'une intemporalité et correspond aux spécificités du mythe tel que le décrit Mircea Eliade :

---

[1] Rappelons que le XIXe voit l'influence de deux sociétés secrètes sur la littérature et l'art : la Franc-Maçonnerie et la Rose-Croix. Le meilleur exemple d'une telle imbrication de l'occultisme et de l'art se lit dans le Préraphaélisme anglais dont les relations avec le Symbolisme français furent nombreuses. (Sur le sujet : Rafika Hammoudi, « Yeats et le symbolisme français : essai sur les causes d'une relation ambiguë », *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n°5, 2012, pp. 67-74).

[2] Mircea Eliade, *Initiations, rite et sociétés secrètes*, p. 156.

[3] Certes, nous aurions pu directement faire le lien entre sociétés secrètes et la *Saison*. Cependant, en choisissant de placer la majeure partie du texte dans un temps préchrétien, Rimbaud privilégie l'initiation païenne primitive plus que de la société secrète.

[4] Temps parallèle, mais non détaché, car comme l'indique Christophe Bataillé, la parole de la *Saison* ne se veut pas complètement *ex nihilo*, dénuée de toute référence historique. (« À l'épreuve du temps », art. cit., p.138).

> *Comme on s'accorde à l'admettre aujourd'hui, un mythe raconte des événements qui ont eu lieu in principio, c'est-à-dire « aux commencements », dans un instant primordial et atemporel, qualitativement différent du temps profane, de la durée continue et irréversible dans laquelle s'insère notre existence quotidienne et désacralisée. En racontant un mythe, on réactualise en quelque sorte le temps sacré dans lequel ont été accomplis les événements dont on parle. (C'est pourquoi dans les sociétés traditionnelles, on ne peut pas raconter les mythes n'importe comment : on ne peut les réciter que durant les saisons sacrées, dans la brousse et pendant la nuit, ou autour du feu avant ou après les rituels, etc.). En un mot, le mythe est censé se passer dans un temps – si on me permet l'expression – intemporel, dans un instant sans durée, comme certains mystiques et philosophes se représentent l'éternité.* [1]

Il nous est impossible de connaître avec exactitude les possibles intérêts ethnologiques ou anthropologiques de Rimbaud[2], de même que ses connaissances théoriques – peu probables, pour ne pas dire improbables – de la structure du mythe. Néanmoins, il peut paraître vraisemblable de penser que ses lectures nombreuses l'amenèrent à imaginer ses sociétés dites primitives dont le lectorat était friand à l'époque[3]. Quant à sa sensibilité littéraire et ses acquis en littérature gréco-romaine, elles lui permirent de percevoir les spécificités du mythe de manière instinctive : c'est ce qui semble expliquer son utilisation du « jadis », qui place immédiatement et irrémédiablement la *Saison* dans ce temps incertain, intemporel, mais également atemporel[4] qui est le sien.

En choisissant de placer l'expérience et sa narration dans une durée cloisonnée – la saison estivale –, Rimbaud sacralise l'été. Cette dernière devient l'instant propice au rite qu'elle narre, mais également à celui qu'elle propose à son lecteur : elle lui permet, par l'intermédiaire du narrateur, de rejouer ce temps mythique, d'y accéder au cœur du temps humain qui est le sien. Or si l'on considère le mythe comme un enseignement, il fait également partie intégrante de l'initiation : « On comprend généralement par initiation un ensemble de rites

---

[1] Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 73-74.

[2] Nous pouvons simplement souligner que la *Saison* s'écrit dans une période d'essor de ces deux disciplines, notamment au travers de l'expansion coloniale et d'un scientisme exacerbé du XIXe siècle, par ailleurs dénoncé dans la *Saison* : « La science, la nouvelle noblesse ! » (Sur le sujet : Blanckaert Claude, « Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIXe siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, n°29, 1995, pp. 31-54).

[3] Il faut admettre que le barbare de *Mauvais Sang* ou de *Nuit de l'enfer* est, dans une certaine mesure assez cliché dans sa brutalité animale et son opposition à la modernité et à la civilisation.

[4] C'est le cas du narrateur de la *Saison* qui parvient à se déplacer de lieux en lieux, d'époque en époque.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. »[1]

Ainsi, pour créer un mythe, « l'homme moderne » doit s'extirper du « temps historique »[2], et c'est ce que Rimbaud accomplit constamment dans la *Saison*, en jouant des altérités temporelles. Néanmoins, le mythe n'est pas l'unique finalité du texte, ce dernier n'est qu'une étape indispensable et préalable à tout rite d'initiation.

2.2. Thématiques initiatiques

> *Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.*

C'est sur cette mise en garde au lecteur que s'ouvrent *Les Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont. L'ouvrage, qu'on compare si souvent à la *Saison*[3] tant les résonances thématiques, mais également les sensibilités religieuses et littéraires sont nombreuses, ne cache pas sa portée philosophique, initiatique sur le lecteur. En témoignent ces mots d'introduction, qui pourraient s'apparenter à ceux d'un maître à son disciple encore novice. Chez Rimbaud, il n'y a aucune volonté d'écarter le lecteur de l'œuvre, le narrateur ne lui est pas supérieur. On peut néanmoins considérer qu'il existe un avertissement implicite : en dédicaçant ses feuillets à Satan dans le *Prologue*, le lecteur comprend que le texte sera loin d'être chrétiennement et moralement acceptable. Nous sommes, ici, beaucoup plus proches d'une théorie baudelairienne du lecteur, *semblable* et *frère* : il ne s'agit pas de prétendre l'épargner d'une réalité qu'il connaît aussi bien que le poète. Dès lors, si le

[1] Mircea Eliade, *Initiations, rite et sociétés secrètes,* p. 12.

[2] *ibid.,* p. 11.

[3] À tel point que dans *Plagiat et Créativité*, Jean-Louis Cornille imagine un possible plagiat rimbaldien. Élément qu'il reconnaît, néanmoins, historiquement impossible. (*Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Rodopi, Amsterdam New-York, 2008, 217p).

lecteur est un autre narrateur, l'aventure de la *Saison* est aussi sienne, il accompagne ce dernier lors de son initiation.

2.2.1.Descente aux enfers orphiques

Certes, l'enfer de la *Saison* est avant tout un enfer chrétien et la conclusion donnée à cette dernière permet de confirmer cette hypothèse : « C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes. » Néanmoins, le narrateur insiste sur la position cosmogonique de cette dernière : « La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas — et le ciel en haut. » Dans cette spécificité, elle rejoint l'enfer antique et redevient chthonienne[1] : le narrateur s'enfonce dans les profondeurs de la terre pour y accéder. Selon Mircea Eliade, il existe deux types d'initiations par descente aux enfers : la première « en chair et en os », qui se veut périlleuse et héroïque, vise à une immortalité corporelle ; la seconde dans laquelle le héros cherche à obtenir « sagesse » et « connaissances secrètes »[2]. Les deux néanmoins induisent une certaine mort, on n'entre pas aux enfers parfaitement vivant et la *Saison* n'échappe pas à cette règle : « Ah çà ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. »

La *Saison* semble se rapprocher de la seconde descente, « sagesse » et « connaissance » se veulent les finalités de cette dernière. C'est probablement la raison pour laquelle la question de l'Orphisme revint à plusieurs reprises dans l'histoire critique du texte. La descente aux enfers de la *Saison* ressemble, en certains points, à cette religion antique dont Rimbaud connaissait certainement l'existence[3]. En premier lieu par la métempsychose, cette multiplicité d'existence d'une même qui ponctue la *Saison* et que nous avons souligné à plusieurs reprises : « Vite ! est-il d'autres vies ? [...] À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. » Certes, la multiplicité d'existences est une thématique importante de la *Saison* et une valeur primordiale de l'orphisme. Il nous semble cependant que le véritable point commun ne se situe pas dans cette métempsychose, mais dans la mémoire de cette dernière : le but premier de l'initié était de se souvenir, de se libérer du joug de l'oubli par la mémoire.

---

[1] Comme l'indique son sens étymologique.

[2] Mircea Eliade, *Initiations, rite et sociétés secrètes*, pp. 134, 138.

[3] Rimbaud n'a pas seulement été bon élève en latin, mais il est également profondément influencé par cette culture antique.

Or cette évolution on peut également la constater dans le narrateur de la *Saison* : « [...] si je me souviens bien [...] Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. [...] Ma vie ne fut que folies douces, c'est regrettable. [...]Ah ! remonter à la vie ! [...] Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. » Le narrateur passe d'une mémoire incertaine sur sa propre existence présente à une vision quasi omnisciente d'existences personnelles et étrangères. La mémoire devient un indice de supériorité, même lorsqu'elle est marquée par le regret : elle convie à se détacher d'un présent qui tend à étouffer, à se voir comme un élément historique d'un ensemble plus vaste, mais également à se réapproprier, pour le narrateur, son appartenance à l'humanité ; en témoigne le « nous » final.

Il paraît impossible de parler d'enfer sans aborder la problématique du feu. Selon Mircea Eliade, ce dernier est à la fois un élément de destruction et de purification, ambivalent comme le sang que nous évoquerons ultérieurement. Le feu, la brûlure ne sont pas par obligation, dans une logique initiatique, des éléments négatifs : il s'agit plutôt de les maîtriser, de dépasser la douleur et les flammes pour ne pas se laisser consumer par cet enfer et simplement le traverser.

2.2.2.Les danses

Il n'existe pas de rites d'initiation et plus particulièrement de Mystères sans danses[1]. Les danses sacrées sont diverses et variées et il est difficile, hormis leur caractère sacré, de réellement les regrouper dans une seule et même catégorie. On peut tout de même différencier deux grandes catégories. Premièrement, les danses sacrées à caractères narratologiques, qui servent à raconter un mythe, une épopée. Souvent ritualisées, elles recréent le temps sacré dans le temps présent ; c'est le cas des danses hindouistes. La seconde catégorie se veut ésotérique et mystique, les danses visent alors à transcender l'humanité et la corporalité pour atteindre un idéal d'union à Dieu ; c'est le cas des derviches tourneurs en islam. Dans la *Saison*, la première danse se veut primitive, non ritualisée : on est dans un paganisme pur non théorisée, loin du paganisme antique. La première danse du narrateur est presque animale, mais lui permet

[1] Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 107.

malgré tout d'accéder à un certain oubli de son être – il n'est pas question encore d'union à Dieu ou à la nature –, il effleure certaines perceptions suprahumaines, sans réellement les comprendre en profondeur :

> *Connais-je encore la nature ? me connais-je ? — Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.*
>
> *Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !*

La danse est instinctive et se veut outil d'une communication qui ne peut se faire par la parole.[1] Elle dépasse la parole, mais dans une forme désorganisée, sans règles obstruantes.

La seconde évocation se place cette fois-ci dans l'optique du spectateur : « Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? » Les « chants nègres », évoque cette société africaine considérée comme primitive, païenne et inconnue dont les récits peuplent l'imaginaire colonial du XIXe siècle. À ces chants sont mêlées les « danses de houris », femmes promises aux élues dans la croyance islamique. Il n'est cependant jamais indiqué dans la tradition islamique, une quelconque danse à leur sujet : un ajout rimbaldien qui semble plutôt être une allusion aux comptes rendus des explorateurs – en Océanie, aux Antilles, en Afrique – dont les récits sont marqués par ces accueils dansants, souvent féminins et perçus comme paradisiaques. En présentant ces danses et chants comme commandés par d'autres, le narrateur les rend étrangers à lui-même et leur retire tout aspect religieux, cérémoniel et rituel : elles redeviennent de simples attractions, sans sacralité aucune.

La troisième évocation de la danse est diabolique : « Ah ! encore : je danse le sabbat dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants. » On est ici dans un imaginaire que le lecteur français peut comprendre sans difficulté. Si le sabbat est une contre-messe, une messe démoniaque, alors sa danse devient une danse, non plus sacrée, mais sacrilège. Néanmoins, paradoxalement, elle n'en reste pas moins un élément liturgique du Sabbat, et donc rituelle et sacrée. De plus, en y incorporant une « rouge clairière », des « vieilles » et des « enfants »,

[1] Jean-Pierre Bertrand souligne que « faute de mots, un autre mode d'expression lui sera prêté, *in fine* : la danse, idéal type d'une poésie sans verbe et donc sans sujet autre que le corps. » (Jean-Pierre Bertrand, « La fabrication du sujet : une lecture d'*Une saison en enfer* », art. cit., p. 209).

le narrateur la théorise et la codifie : elle devient une danse réfléchie et maîtrisée.

Les danses de la *Saison* se veulent toutes une tentative de religiosité de notre narrateur, qui passe d'une danse sacrée instinctive à une danse sacrée normalisée, illustrant l'évolution de ce dernier vers une religion qui tend à se réglementer après l'avènement de la civilisation, des « blancs ».

2.2.3.L'ambivalence du sang

Nous avons déjà évoqué précédemment l'importance du sang dans la *Saison*, dans sa valeur d'héritage généalogique, mais également dans sa dualité sanglante, illustrée par l'épisode de « Mauvais sang ». Mircea Eliade souligne également cette sacralité du sang dont les tortures visent, justement, à répandre ce sang sacré et à sacraliser par là même l'intégralité du rite initiatique.[1] Notons que le christianisme sacralise également ses rites notamment dans cette présence du sang du Christ sanctifié.

Néanmoins, dans la *Saison*, ce n'est pas le sang d'autrui, mais bien le sien propre que le narrateur tend à vouloir répandre : « J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. [...] mes pères étaient Scandinaves : ils se perçaient les côtes, buvaient leur sang. [...]Ma richesse, je la voudrais tachée de sang partout. [...] le sang séché fume sur ma face. »

Le sang se veut preuve d'une double réalité, il témoigne de la rudesse de l'épreuve, mais également d'un initié toujours vivant. Néanmoins, le sang reste, également, un élément ambivalent : il souille et purifie. Le premier cas illustre le meurtre, le second le sacrifice. Ainsi, si le sang sacralise le rite d'initiation, il faut comprendre que le rite d'initiation sacralise son versement en lui offrant un cadre ritualisé et en rendant acceptable le sacrifice.[2]

Dans le cadre de la *Saison*, où le sang versé est celui de notre narrateur, il s'agit de s'écarter de toute volonté suicidaire. Le sang versé trouve sa justification dans la quête que se veut le rite d'initiation : dans le dévoilement du mystère et la possession du secret.

---

[1] Mircea Eliade, *Initiations, rite et sociétés secrètes*, p. 93.
[2] Sur le sujet : Jean-Paul Roux, *Le sang : ythe, symboles et réalités*, Fayard, Paris, 1988, 407p.

2.2.4.Coincidentia oppositorum

Avant de traiter du secret et du mystère dans les sociétés initiatiques et dans la *Saison*. Il nous faut nous interroger un instant sur le possible épisode androgyne du texte : « Délires I ». Ce passage où le « je » devient féminin fait écho aux volontés de Rimbaud dans sa lettre du 15 mai 1871 à son ami Paul Demeny :

> *Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.*

Écrire au féminin pour un homme – ou au masculin pour une femme – illustre une altérité exacerbée : c'est écrire l'autre sexe, l'autre dans sa différence la plus complète, complexe et totale, puisqu'il est l'autre moitié, opposé du *Tout* premier, tel que défini par Socrate. Dans « Délires I », le jeu de miroir se veut d'autant plus difficile à saisir, que le narrateur féminin tente de comprendre un personnage masculin : il s'agit du regard de la femme sur l'autre, l'homme[1], qu'elle trouve *étrange*, *insondable*, *repoussant* et *délicieux* tout à la fois. Paradoxe que nous avons évoqué dans son statut ambigu de victime, mais qui semble également trouver un écho dans son statut de femme.

Selon Mircea Eliade, l'être androgyne n'est pas étranger au personnage de Méphistophélès ou du diable de manière générale, antithèse divine, créé par ce dernier comme dans un souci de combler sa solitude. Rimbaud néanmoins utilise le nom de Satan, lorsqu'il s'adresse directement à l'être maléfique, le terme de « diable » n'étant utilisé que dans le cadre d'expressions – « j'envoyais au diable ». Un choix étymologique fort, puisque sa racine hébraïque signifie l'accusateur, l'adversaire, il est présenté comme un modèle de révolte vers lequel tend notre narrateur face à son monde et à ses valeurs. Une opposition nécessaire à l'équilibre du monde.

[1] Auquel vient se surajouter le regard de la *victime* sur son *bourreau*. Vision que nous avons décryptée précédemment.

Dès lors, qu'il soit question d'androgynéité ou du diable, Mircea Eliade place le tout dans la théorie de la *coincidentia oppositorum* (coïncidence des opposés) de Nicolas de Cusa :

> *[…] l'union des contraires et le mystère de la totalité, ce que Nicolas de Cusa appelait la* coincidentia oppositorum. *On sait que la* coincidentia oppositorum *était, pour Nicolas de Cusa, la définition la moins imparfaite de Dieu.*[1]
>
> *Selon Jung, le processus de l'individualisation consiste essentiellement en une sorte de* coincidentia oppositorum*, car le Soi comprend aussi bien la totalité de la conscience que les contenus de l'inconscient.*[2]
>
> *En un mot, ces mythes, rites et théories [unité primordiale, rituel orgiastique, mythe androgyne, rite d'androgynisation] impliquant la* coincidentia oppositorum *enseignent aux hommes que la meilleure voie pour appréhender Dieu ou la réalité ultime, c'est de renoncer, ne fut-ce que par quelques instants, à penser et à imaginer la divinité en termes d'expériences immédiates ; une telle expérience ne saurait percevoir que des fragments et des tensions.*[3]

Loin de nous l'idée d'affirmer que Rimbaud connaissait la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cusa. Néanmoins, cette logique des opposés, d'une unité transcendantale, hante la pensée des sociétés secrètes, souvent mystiques, du XIXe, mais également la pensée du simple poète, Rimbaud, qui y voit la possibilité de découvrir de nouveaux horizons poétiques. C'est cette même logique qui semble justifier les tensions, que nous avons évoquées précédemment, et qui hantent le texte de la *Saison* : comme une volonté de n'oublier aucune possibilité théorique, philosophique ou religieuse en étant simultanément croyant et incroyant, homme et femme, humain et surnaturel, ancien et moderne. L'initiation se veut une fragmentation absolue pour retrouver une unité nouvelle, absolue également.

2.2.5.Protection du secret

S'il n'existe pas d'initiation sans mythe, il n'existe également pas de mythe sans mystère : « Il n'y a pas de mythe s'il n'y a pas un dévoilement d'un "mystère", révélation d'un événement primordial qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain ».[4] On peut considérer que dans la

[1] Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit.,* p. 115.
[2] *ibid.,* p. 116.
[3] *ibid.,* p. 117.
[4] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1989, p. 14.

Saison, cette révélation du mystère se fait dans la seconde partie d'« Adieu ». Ce qui respecte la structure du mythe ou même de l'initiation : la révélation se fait à l'absolue fin du parcours, à l'instant de sa clôture. Cependant, reste à savoir et comprendre le contenu de cette dernière.

Il faut savoir que les mystères antiques se veulent des *enseignements secrets expliqués aux seuls initiés*.[1] La *Saison* se présente également comme un texte qui, jusqu'à sa dernière ligne, reste hermétique au travers de cette fameuse « vérité » possédée dans « une âme et un corps ». Nous avons donné notre opinion sur ce sujet, dans notre section traitant du poème. Cependant, la réponse se veut presque individuelle, à l'image de l'initiation solitaire dans son essence : cette vérité n'est pas explicitée par Rimbaud, car elle n'est pas unique, mais multiple. Elle correspond à la conclusion d'une initiation, qui, malgré le caractère universel des épreuves, reste personnelle dans la façon de les traiter et de les vivre.[2]

En somme, le narrateur de la *Saison* ne fait qu'annoncer la fin de son initiation et n'a aucune obligation, en tant qu'initié et non en tant que mentor, de transmettre un quelconque enseignement. De plus, il faut rappeler qu'il est dans l'obligation de conserver cet enseignement secret, puisque d'autres pourraient entreprendre le même rite. Il ne doit pas dévoiler aux non-initiés l'enseignement reçu : c'est aller à contresens du *Prologue*, qui voyait dans le lecteur un frère, un compagnon de voyage ; ici, le lecteur est rejeté en dehors de l'initiation, et le « nous » final n'est en réalité qu'un nous de majesté lié à la nouvelle situation du narrateur, initié au mystère et donc supérieur à cet ancien frère.

Ainsi, lorsque le narrateur de « Nuit de l'enfer » prétendait *révéler* des « mystères », qui se révéleront être des « fantasmagories », il démontre son ignorance face à cette initiation puisque le véritable initié ne révèle rien.[3] Il y a donc une véritable évolution de notre narrateur. Son silence nouveau montre sa sagesse nouvelle.

---

[1] TLFI.

[2] Alain Vaillant souligne qu'« Adieu » est un poème qui doit nécessairement se (re)lire en parallèle du « Prologue ». Il lui est lié dans cette volonté de Rimbaud d'offrir une véritable conclusion au texte. (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », art. cit., p. 16).

[3] « Ainsi *Une saison en enfer* signifie beaucoup et ne dit rien. » (Jean-Pierre Bertrand, « La fabrication du sujet : une lecture d'*Une saison en enfer* », art. cit., p. 215).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

Harmonie et Dissonances

Si les *Proses en marge de l'Évangile* nous offraient une relecture annotée de la Bible, la *Saison* en revanche est un texte condensé si riche de sens, de références et de tensions que sa lecture complexe et ardue implique, pour le lecteur, d'endosser à certains instants les tortures – notamment morales et spirituelles – du narrateur pour mieux les comprendre. L'œuvre se veut le récit d'une souffrance morale, loin d'une logique sadique telle qu'on peut le retrouver dans *Les chants de Maldoror*, il est ici question d'une élévation, d'une *Illumination*.[1]

Mircea Eliade note que certains Pères de l'Église nommaient le baptême « Illumination ».[2] Or le baptême est également considéré par Eliade comme un rite d'initiation. L'initiation[3] quant à elle, s'achève sur cette aurore, source d'une lumière nouvelle et de rayonnement pour notre narrateur. Certes, l'initiation rimbaldienne est partiellement négative, mais l'espérance porte le texte également dans sa fin chronologique : il donne congé au diable par ce texte, dans le « Prologue ».

La *Saison* n'est donc ni une tragédie, ni une comédie, et si l'on insiste tant sur sa théâtralité et son oralité – l'ouverture des guillemets qui ne se fermeront jamais – peut-être faudrait-il y voir plus simplement un cri, un chant, comme le remarque Hugo Friedrich : « Lorsque la poésie de Rimbaud fait retentir la voix des choses et des êtres, ce n'est jamais qu'un cri, un hurlement qui se mêle au chant c'est toujours une musique dissonante. »[4] La *Saison* mêle harmonie et dissonance, cri et chant, ce que Rimbaud nomme prosaïquement dans sa lettre du 15 mai 1871, « forme » et « informe » : la langue redevient outil et non plus finalité et l'émotion prévaut sur la retenue.

---

[1] Même si, comme l'indique Antoine Vaillant, la question religieuse ne se veut qu'un écho à l'intérêt du XIXe sur la question, amorcé par les grands mouvements de déchristianisation révolutionnaires. (« *Posséder la vérité dans une âme et un corps* » : la morale énigmatique d'*Une saison en enfer* », art. cit., pp. 20-22).

[2] Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit.,* p. 81.

[3] Et non réellement la *Saison* puisque le prologue se veut l'ultime texte, réel et chronologique, de l'œuvre.

[4] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 86.

Quatrième partie : les *Illuminations* entre fragmentation du message et herméneutique

« Que suis-je… Laisse de côté les questions. Je suis une esquisse à la recherche des couleurs qui la feront exister. »

Nizar Qabbani

Au café[1]

Chapitre I : Introduction à l'analyse

1. Le fragment

C'est sous le signe de la difficile unité critique[2] et sous l'égide de deux thèses, celles de Bouillane (1949) de Lacoste et d'André Guyaux (1981), que s'inscrivent les *Illuminations* dans le corpus rimbaldien. Le recueil, une nouvelle fois factice, s'établit comme un « fragment »[3]. Une spécificité qui crée

[1] Dans René R. Khawam (trad)., *La poésie arabe*, Phébus, Paris, 2000, p. 423

[2] En 1949, Bouillane de Lacoste établissait les *Illuminations* comme un texte postérieur à la *Saison*, remettant en cause, non seulement l'*Adieu* définitif à la poésie que supposait l'ultime texte de la *Saison*, mais également la vision d'un Rimbaud revenu à Dieu et au christianisme (Claudel). La critique, sans revenir sur cette affirmation de Bouillane de Lacoste, lisible dans cette présence de la main de Germain Nouveau dans les copies de certains textes des *Illuminations*, propose une possible simultanéité, ou superposition partielle, des deux recueils (notamment à la suite des travaux de thèse d'André Guyaux). Ainsi l'*Œuvre-vie* propose-t-elle une présentation de l'œuvre rimbaldienne dans laquelle les *Illuminations* précèdent la *Saison*. Pour justifier cette originalité éditoriale (dans une édition post-Bouillane de Lacoste), Jean-Pierre Giusto note une « thèse pourtant contestable ». (p. 1158). Steve Murphy, dans l'article qu'il consacre à ces deux thèses (« Les *Illuminations* manuscrites », *Histoires littéraires*, n°1, 2000, pp. 5-31.), note que, de manière générale, la thèse de Bouillane de Lacoste ne saurait être révoquée et que la difficulté critique des *Illuminations* se situe peut-être ailleurs (désordre des feuillets) : « On ne peut prouver que toutes les Illuminations ont été composées après Une saison, mais l'hypothèse du chevauchement chronologique nous semble, en définitive, un peu moins plausible que celle d'un recueil conçu après le moment où Rimbaud a donné Une saison à l'imprimeur bruxellois Poot. Plus important encore, peut-être, que le problème de l'ordre des deux projets – même s'il a fait couler bien moins d'encre – est néanmoins l'ordre ou le désordre des poèmes qui constituent le recueil des *Illuminations*. » (*ibid.*, p. 11).

[3] L'appellation est de Rimbaud dans sa lettre de mai 1873 (Laïtou) à son ami Delahaye : « Je rouvre ma lettre. Verlaine doit t'avoir proposé un rendez-vous au dimanche 18, à Boulion. Moi je ne puis y aller. Si tu y vas, il te chargera probablement de quelques fraguemants [sic] en prose de moi ou de lui, à me retourner. » André Guyaux reconnaît dans ce terme les *Illuminations* et développera cette « poétique du fragment » chez Rimbaud dans son ouvrage du même nom (1985).

également toute la complexité et la difficulté d'analyse dudit corpus. Comme le souligne Steve Murphy[1], il s'agit soit de respecter l'éclatement de l'œuvre en analysant chaque poème de façon indépendante soit de rechercher des thématiques communes, des liens même fragiles, qui uniraient, de manière superficielle, ou profonde, certains poèmes de ce recueil artificiel. Cette deuxième possibilité, plus ardue, est également décriée par ceux pour qui toute tentative d'unité s'illustre comme une possible corruption de lecture des *Illuminations*. Peut-être est-il ici nécessaire de réaffirmer qu'une telle fragmentation n'est pas spécifique à Rimbaud et qu'elle répond à un réel besoin littéraire et propre à son époque[2] de s'interroger sur cette notion de continuité/discontinuité de l'œuvre, et particulièrement de l'œuvre poétique. À cette dernière affirmation s'ajoute un héritage antique[3] qu'on tend parfois à oublier dans le cadre des *Illuminations* et qui, pourtant, semble possiblement la première source d'inspiration de ces poèmes concis[4], la brevitas antique : « [...] à côté de la rhétorique de l'amplification, il y a une rhétorique (et même une éthique) de la réduction ou de la concision qui peut conduire à des microtextes plus ou moins isolés. Là aussi, il s'agit bien des procédés rhétoriques ; la rhétorique traditionnelle les regroupe en général dans la catégorie de la brevitas. »[5]

Néanmoins, l'inspiration ne signifie pas la copie, ainsi chez Rimbaud, comme dans le cas du fragment romantique allemand : la discontinuité ne réside pas seulement dans l'aspect bref et concis des textes, mais également dans une discontinuité interne à chaque poème, cette impression de parcelles manquantes qui viennent surajouter à l'hermétisme des textes.[6] Un choix

---

[1] « C'est dans cette perspective que l'on a pu ériger presque en principe, récemment, l'impossibilité de parvenir à une interprétation d'ensemble et s'opposer à toute approche globalisante : ainsi seulement respecterait-on le texte rimbaldien. Ce n'est pas forcément la seule ou la plus respectueuse manière d'étudier le recueil et – sans mettre en doute l'intérêt d'étudier chaque *illumination* en tant que texte indépendant – nous voudrions montrer ici qu'elle peut entraîner, ou légitimer, l'escamotage d'aspects saillants des *Illuminations*. » (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 443).

[2] Sur le sujet : Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours, op.cit.*

[3] Nous reviendrons ultérieurement sur le second héritage, plus proche de Rimbaud : l'héritage romantique.

[4] Notamment d'un poète aussi pétri de littérature gréco-romaine.

[5] Welner Hermich, « Discontinuité donnée et discontinuité recherchée », dans *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, *op.cit*, p. 28.

[6] André Guyaux note à ce propos : « les *Illuminations* offrent à la lecture des textes coupés d'avance. Si des textes sont perdus, comme le pensait Delahaye, Rimbaud en a peut-être perdu exprès. » (*Poétique du fragment : essai sur les* "Illuminations" *de Rimbaud*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 191).

stylistique qui tend à rapprocher les *Illuminations* de la *Saison*, une nouvelle fois, Rimbaud utilise ce que nous avons nommé précédemment la *tactique du vide* avec, cependant, quelques nuances. Ainsi, ce vide n'est pas visible dans la ponctuation ou dans de possibles phrases non achevées du narrateur, mais dans une réelle incompréhension, presque une confusion dans laquelle se trouve plongé le lecteur[1] à l'achèvement de chaque poème. Il ne s'agit pas d'un vide visible, tangible, mais d'un vide intérieur, de textes qui s'amorcent et se désamorcent sans que le lecteur ne comprenne le mécanisme de leur fonctionnement.[2] De là naît une relation trouble entre lecteur et auteur : le premier devant son malaise de lecture se voit dans l'obligation de reconnaître son incapacité à comprendre toutes les nuances pour ne pas dire les secrets du texte[3] ; le second imprime et insiste sur sa supériorité auctoriale absolue et quasi intemporelle : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage ».[4] Cette incapacité, pour ne pas dire infériorité, est nécessaire et primordiale à toute analyse du recueil, puisqu'elle admet le manque du lecteur, non plus comme une défaillance, mais un élément structurel de ces poésies et de leur réception. Elle est voulue par Rimbaud et doit donc être incluse dans l'analyse des poèmes. Ainsi, le fragment n'est plus une finalité, mais une introduction aux textes et notamment à la théorie herméneutique sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Si nous poursuivons sur cette théorie du fragment, il semble nécessaire d'indiquer que cette dernière soulève deux problèmes fortement différents et qui amènent le lecteur, et parallèlement le critique, vers deux positions de lectures divergentes, voire presque opposées. La première verrait dans la fragmentation à la manière d'un miroir brisé, le morcellement d'un élément premier originel, dont l'œuvre ne serait qu'un éclatement. Le lecteur critique se

---

[1] Alors que dans la *Saison*, la première confusion touche le narrateur lui-même et se propage au lecteur.

[2] « Cela veut dire que la fragmentation est immédiateté apparente. Le texte est extrait, opéré, segmenté, découpé. Et si l'on se demande de quoi, il n'y a qu'à dire : de rien, du vide, de l'espace, de la vie, de la pensée, du temps. C'est un commencement et c'est déjà une fin, puisque l'être du fragment n'est précédé que de son non-être, par l'annulation de toute introduction, la suspension de tout discours préliminaire, de toute allusion au "vif" prochain du sujet, de tout atermoiement inchoatif. » (André Guyaux, *Poétique du fragment*, *op.cit.,* p. 191).

[3] Puisque le « fragment est une forme littéraire inaccomplie ou définie par l'inaccompli. » (*ibid.*, p. 197).

[4] Particulièrement dans le cas de la fin des poèmes qui constitue, comme l'indique André Guyaux : « un trou d'air » par lequel « aimerait s'échapper le texte tout entier » (*ibid.).*

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

doit de mener un travail de recoupement et d'association pour retrouver cette unité première disparue.

La seconde position supposerait une fragmentation de fait, auto-suffisante et autocentrée. Le fragment ne serait plus un débris, mais une pièce close dont la signification ne serait pas à chercher dans de possibles échos entre les poèmes. Chaque poème devrait alors être lu en circuit fermé, chacun se suffisant à lui-même.[1]

De ces deux théories, il est difficile, voire impossible, d'annoncer une suprématie de l'une sur l'autre. Plus simplement, une alternance des deux semble nécessaire à la lecture des *Illuminations*. Les poèmes semblent à la fois se suffire à eux-mêmes, mais également devant être considérés dans leur *place*[2] dans ce recueil des *Illuminations*. Toutes ces mises en garde et interrogations sont nécessaires à l'étude et à la critique des *Illuminations*. Il s'agit de ne pas ignorer des difficultés philologiques indiscutables, même si notre étude ne porte pas sur ces dernières, mais de les évoquer en préambule de toute analyse. Ainsi, l'artificialité du recueil[3] doit être assumée par le critique, mais elle ne doit en aucun cas devenir la raison de sa fuite, quoique tentante, vers une incapacité de fait à analyser ce pseudo-recueil comme un ensemble, certes hétéroclite, mais dont il est possible de faire ressortir des liens, et non comme un amas de poèmes juxtaposés. [4]

---

[1] André Guyaux note que chaque texte est marqué « d'une forte unité » (*ibid.*, p. 192).

[2] La première parution des *Illuminations* dans *La Vogue* (1886) mêlait à une partie des *Illuminations* (certains poèmes ne seront retrouvés qu'en 1885), des poèmes de 1872.

Source en ligne : http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/les_illuminations.htm

Néanmoins, rapidement s'est posé le « problème de l'organisation du recueil » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des* Illuminations *d'Arthur Rimbaud*, José Corti, Paris, 2004, p. 14). Ainsi se pose la question de l'ordre des poèmes et tout particulièrement de celle des deux pièces en vers libres « Marine » et « Mouvement ». Pierre Brunel classe en trois principes ces différentes tentatives éditoriales des *Illuminations* (alphabétique, agglomératif, philologique) et leur reconnaît à toutes de certaines lacunes liées à cette impossibilité intrinsèque de connaître le véritable classement rimbaldien (*ibid.*, pp. 17-20). Dès lors propose-t-il plus simplement un retour à la tradition éditoriale des *Illuminations*, en l'absence de réel classement pertinent (*ibid.*, p. 20). En revanche, Steve Murphy lit du feuillet 1 à 24 un réel enchaînement tel que désiré par Rimbaud. (art. cit., p. 30).

[3] C'est sous les supputations de Verlaine que l'idée du recueil ainsi que son titre ont vu le jour et grâce aux analyses philologiques de Bouillane de Lacoste que le recueil doit sa forme actuelle. Ces dernières ne sont pourtant pas indubitables et indiscutables et rien ne permet d'affirmer que d'autres analyses ne viendront pas, si ce n'est bouleverser, du moins altérer de telles thèses. Néanmoins, à la lumière des connaissances actuelles, rien ne vient infirmer ces dernières.

[4] « Ce n'est pourtant pas une lubie que de voir dans les *Illuminations* plus qu'un simple exercice formel et, nous espérons l'avoir montré, le recueil ne saurait être considéré comme un collage, absolument aléatoire, de fragments indépendants. » (Steve Murphy, art. cit., p. 30).

2. L'Herméneutique

La lecture herméneutique du texte rimbaldien doit beaucoup aux analyses d'Alain Vaillant sur le sujet[1]. Ce sont à la lecture de ces dernières que nous devons ce choix de privilégier une lecture herméneutique à une lecture uniquement hermétique[2] des *Illuminations*. L'herméneutique évoque une volonté délibérée de Rimbaud de complexifier et d'opacifier le sens de ses textes.[3] Dès lors, comme l'indique Alain Vaillant, toute écriture hermétique[4] implique une lecture herméneutique.[5] Notamment dans le cas d'un recueil comme les *Illuminations*, où « l'esthétique du blanc et de la fragmentation »[6] appelle à cette recherche, cette enquête du critique pour décrypter le texte. Mais également, comme l'indique Alain Vaillant, se pose la question de savoir pourquoi le poète a consciemment voulu obscurcir son texte, le retirer du « système de communication publique » auquel il se devait, initialement, de faire partie.[7] Il s'agirait de capter l'attention du lecteur, de le forcer, sous cet apparent hermétisme, à chercher la réalité du poème, sa profondeur et sa valeur idéologique ou sociale.[8] Or si l'on admet cette hypothèse dans le cas des

---

[1] Ainsi peut-on citer de manière non exhaustive : « Verba hermetica, Mallarmé, Rimbaud, Hugo » (dans *Romantisme*, n°95, 1997, pp. 81-97)., « Posséder la vérité dans une âme et un corps » : la morale énigmatique d'Une saison en enfer » (dans Yann Frémy (dir.), *Énigmes d'*Une saison en enfer, art. cit., p. 17) ou « Principes d'herméneutique rimbaldienne : gloses en marge de Chant de guerre parisien » (dans *Parade sauvage, hommage à Steve Murphy*, 2008, pp. 137-154).

[2] Pierre Brunel note au sujet des *Illuminations* (et de lui-même) : « Cette continuité est celle d'un esprit fasciné par l'un des textes les plus mystérieux qui soient et auquel est attachée une réputation non usurpée de difficulté ou même – ne serait-ce qu'à cause de "H" qui en est l'emblème –, d'hermétisme. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 10). En témoigne notamment l'étude d'André Guyaux dans son chapitre « H comme hermétisme » (dans *Duplicités de Rimbaud*, *op.cit.,* pp. 107-142). Quant à Sergio Sacchi, il note que : « l'hermétisme est une forme de révolte » (*Études sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2002, p. 129)., et s'affirme non plus simplement stylistiquement, mais également idéologiquement.

[3] « Tous les textes littéraires seraient, par nature, polysémiques ; mais certains le seraient malgré eux (« les classiques ») ; les autres au contraire, auraient pris conscience de leur disponibilité sémantique (les « modernes »). (Alain Vaillant, « Verba hermetica, Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, n°95, 1997, p. 82).

[4] Cette dernière serait selon Alain Vaillant : « l'emploi volontaire de codes dont ni la tradition ni l'œuvre même ne fournit la clé au lecteur ». (*ibid.*, p. 83).

[5] *ibid.*

[6] *ibid.*, p. 88.

[7] *ibid.*, p. 97.

[8] « [..] son obscurité n'est pas celle du Livre et du texte clos – autre leurre idéologique –, mais l'opacité de surface que tout être vivant oppose au regard de l'autre, pour obtenir son attention, tout en détournant sa curiosité. » (*ibid.*, p. 97).

Illuminations, l'imaginaire ne serait qu'un vernis[1] sous lequel transparaît un réel engagement poétique rimbaldien, ancré dans sa modernité.[2]

Chapitre II : Dans la cité : broderies autour du paysage urbain

La présence urbaine et citadine dans les *Illuminations* est indéniable et ne relève pas d'une quelconque intervention *a posteriori*, puisqu'elle se lit dans le choix même des titres des poèmes, choix imputables à Rimbaud lui-même : « Les Ponts », « Ville », « Villes » (« *Ce sont des villes…* »), « Villes » (« *L'acropole officielle…* »), « Métropolitain ». À ces références directes se voient adjoindre des poèmes qui, comme nous l'observerons, traitent de la ville de manière indirecte, pour ne pas dire dissimulée sous de faux indices.[3]

Suite aux analyses graphologiques des manuscrits (Bouillane de Lacoste, Guyaux, Murphy), ces études ont mis en évidence la présence de l'écriture de Germain Nouveau dans la copie de ces derniers[4], confirmant leur rédaction entre 1873-1874. Or, durant ces deux années, Rimbaud, en compagnie de Verlaine puis de Nouveau, a vécu dans trois grandes villes européennes[5], en pleine mutation industrielle, que sont Londres, Paris et Bruxelles. Ainsi, à l'inverse de la *Saison*, dont la tradition veut qu'elle ait été rédigée dans

[1] André Guyaux indique que « beaucoup de poèmes des Illuminations ne nomment pas leur objet. Ce ne sont pas pour autant des énoncés sans objet, comme on le dit parfois, mais des énoncés dont l'objet n'est pas nommé, et qui ne rendent celui-ci que plus présent ». (*Duplicités de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 53).

[2] André Guyaux évoque « un présent composé », image d'un temps à « l'allongement inaccessible ». (*Poétique du fragment*, *op. cit.,* pp. 224-225).

[3] Per Buvik note au sujet de cette ville réelle et irréelle, présente et dissimulée dans les *Illuminations* : « Or, il y a une différence notable entre la ville baudelairienne et celle, par exemple, de Rimbaud : bien que fragmentée, bien que saisie dans des images métaphoriques, voire allégoriques, la ville Baudelaire se défini par rapport à une ville supposée extérieure de la poésie, une ville censée exister réellement. Non que les descriptions urbaines de Rimbaud soient sans référents, comme on le prétend de temps en temps, mais elles sont marquées par une telle prolifération, une telle profusion de référents divers qu'une lecture réaliste s'avère impossible. » (« Les villes de Rimbaud. Poésies et thématique des descriptions urbaines dans les *Illuminations* », *Parade sauvage*, n°5, 1988, p. 76). Il nous semble que cette irréalité de la ville est lisible dans les poèmes dont le titre fait explicitement référence à cette architecture humaine. En revanche, les véritables détails urbains, la ville réelle se cachent sous des titres trompeurs, comme nous tenterons de le mettre en évidence.

[4] Poète que Rimbaud n'a connu qu'à la fin de l'année 1873.

[5] Séjours ponctués par des retours forcés à Charleville et Roche.

l'enfermement de Roche, les *Illuminations* semblent s'inscrire dans une littérature du voyage, dans l'annotation du moment, et concordent en cela avec les différents points de l'analyse de l'architecte Maria Luiza Carrozza sur le « paysage urbain »[1].

Selon cette dernière, le paysage urbain est une « image fragmentaire de la ville » – « création du regard » –, que le spectateur – en l'occurrence l'auteur ou le poète – observe et décrit, soit avec une certaine distance, soit en prenant place directement sur la scène citadine : il devient dès lors acteur-spectateur de ce paysage.[2] Maria Luiza Carrozza souligne également le perpétuel mouvement du paysage urbain, qui n'est en réalité que la réflexion de la « multiplicité dans une seule réalité »[3] ; ainsi la ville ne vit qu'au présent avec une matérialisation – notamment au travers des édifices – de son passé. Dès lors, souligne-t-elle, « si, d'un côté, c'est le regard qui construit le paysage ; de l'autre, ce paysage ne peut exister qu'en référence à sa matérialité. »[4] Tout au long de son analyse, Maria Luiza Carrozza insiste sur le changement qui s'effectue au XIXe dans la représentation de ce paysage urbain, notamment au travers de la photographie, « fragment de la réalité » et « fragment de la totalité ».

Or, cette complexité du paysage urbain, voire son antonymie entre mouvement et immobilité, spectateur et acteur, présent et passé, et par-dessus tout entre fragmentation et totalité, amène à lire les *Illuminations* sous le prisme de la ville et de son urbanisme, que Rimbaud tente de saisir dans la forme avec laquelle elle lui paraît, celle d'un miroir brisé aux reflets multiples et uniques selon l'angle de vue. Mais également de l'étendre à d'autres principes annexes à cette ville, proposant une philosophie du regard dont elle découlerait. Il est nécessaire de comprendre la ville pour comprendre les *Illuminations*, même dans ces poèmes les plus métaphysiques.

---

[1] Maria Luiza Carrozza, « Paysage urbain : matérialité et représentation », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n°17, 1996.
Source en ligne : http://ccrh.revues.org/2600

[2] Maria Luiza Carrozza souligne que cette évolution du spectateur-distant au spectateur-acteur est le fruit de la « sensibilité moderne du XIXe ».

[3] « Mais, la vitesse qui traverse l'espace urbain, les nouvelles échelles qui s'imposent, rendent possible une multiplicité d'images d'une même totalité (parce que tout change rapidement et que les paysages se multiplient).
Cette totalité est la base matérielle du paysage. L'idée de multiplicité fait du paysage une possibilité, c'est-à-dire qu'à partir d'une même réalité objective, on peut avoir plusieurs images, plusieurs représentations. » (Maria Luiza Carrozza, art. cit.)

[4] Évolution du regard qu'elle précise être marquée par la photographie dans la seconde moitié du XIXe siècle.

1. De la ville sans artifices : « Ville », « Villes » I, « Villes » II et « Métropolitain »

Comme nous l'avons souligné précédemment, il est quatre poèmes du corpus dont les titres mêmes (trois substantifs et un adjectif), sans ambiguïté, se veulent des évocations d'un univers citadin : « Ville », « Villes » (L'Acropole…), « Villes » (Ce sont des villes…) et « Métropolitain ». Quatre poèmes, quatre descriptions de villes, réalistes ou non, qui semblent marteler les *Illuminations*, reflets d'une idée incessante dont la complexité demande à être examinée sous différents aspects : quatre poèmes comme les quatre faces d'un édifice, emblème de cette ville moderne.

1.1. « Ville » : London or not London ? That's not the question.

Une nouvelle fois, le poème illustre l'éternelle division de la critique rimbaldienne, particulièrement dans le cadre des *Illuminations*, entre une lecture biographique de l'œuvre et une lecture moins prosaïque et beaucoup plus abstraite. Ainsi, Suzanne Bernard[1], Jean-Luc Steinmetz[2] et Bruno Claisse (ce dernier sur un ton plus nuancé)[3] reconnaissent dans ce poème une évocation de Londres, ville dans laquelle Rimbaud s'est rendu à plusieurs reprises entre 1872 et 1874, le rendant « citoyen éphémère » de cette métropole. À cette affirmation s'opposent René Etiemble et Pierre Brunel, ne voyant dans ce poème que l'évocation d'une *ville imaginaire* : « C'est une ville imaginaire que cette ville au singulier, que cette ville singulière […]. »[4]

Le débat se poursuit dans cette expression centrale du poème : « monuments de superstition ». Faut-il y voir une admiration de l'anglicanisme doublée d'une révolution industrielle, où la religion se voit délaissée au profit de valeurs plus

[1] Suzanne Bernard, Rimbaud : *Œuvres* (1960), *op.cit.*, p. 462.

[2] Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 374.

[3] Ainsi propose-t-il également l'image de Manchester ou de toute ville industrielle du nord. Le poème se voulant, selon lui, avant tout, une « caricature de l'enfer antique ». (« Ville ou la machine infernale » dans *Les* Illuminations *et l'accession au réel*, Classiques Garnier, Paris, 2012, pp. 145-158).

[4] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 898.

pécuniaires, ou un idéal rimbaldien rêvé, dans un futur à venir et en devenir ? La présence d'un verbe au conditionnel « signaleriez » précédant l'ensemble, laisse penser que dans un cas comme dans l'autre l'évolution tend à se faire, le poète se projetant déjà dans ce futur proche et hypothétique et le rendant presque certain aux yeux du destinataire de son discours, futur observateur de cette pseudo-prophétie.

Ainsi, il nous semble, dans un premier temps, que plus qu'une ville présente, imaginaire ou réelle, Rimbaud décrit une ville future, souhaitée, rêvée. S'il est un « citoyen éphémère », c'est avant tout parce que cette ville est éphémère, puisqu'elle n'a d'existence, pour le moment, que dans l'instant de sa rédaction, de sa description sur le papier. C'est en tant que créateur de cet espace, en tant qu'architecte et premier citoyen, qu'il n'est « point trop mécontent » de cette dernière, de son rendu à ses yeux. L'exaltation poétique est suggérée dans cette entrée au conditionnel pondérée par sa description au présent, le poète semble être là, en effet, victime d'une illumination :

> *La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent.*

Le « enfin » marque une nouvelle fois l'arrivée de ce qui se faisait attendre, cette ville moderne, planifiée par l'esprit du poète-architecte et dans laquelle les habitants prennent place comme dans une maquette ; sans identité pure et propre, si ce n'est leur âge et l'occupation qui en découle : « éducation » (jeunesse), « métier » (âge adulte) et « vieillesse », rappelant en cela l'émergence de la statistique sociale qui s'opère au XIXe siècle[1]. Quant à la référence au « continent », qu'on a pu lire comme une preuve de la citoyenneté anglaise temporaire de Rimbaud, jetant depuis son île un œil sur le continent, il serait anodin et erroné d'y voir le regard de l'américain, du jeune continent sur le vieux continent, des nouvelles villes sur les anciennes[2]. Bien qu'il ne s'y soit jamais rendu, rappelons que son séjour londonien a dû le mettre en contact avec

[1] Bruno Claisse mentionne la *Statistique internationale (Population) 1865*, comme écho à cet intérêt croissant pour la statistique et le nombre. (Sur le sujet : « Pourquoi un monde moderne (.). ? », dans *Rimbaud vivant*, n°42, juin 2003, pp. 95-100.

[2] Notons également cet « amènent » qui laisse supposer un déplacement de population, voire une possible immigration.

de possibles candidats à l'émigration, voire, plus difficilement, à des déçus de cette dernière. Néanmoins, il ne fait aucun doute que dans le Londres ouvrier du XIXe siècle, l'Amérique ait été au cœur de nombreuses conversations.[1]

Si l'on poursuit sur cette possible piste américaine, une ville vient immédiatement en tête du lecteur : New York. Cette dernière, en pleine explosion démographique, deviendra ce que Jean Gottman dans son étude (1961) nommera une Mégalopolis. Il est intéressant de constater que Rimbaud semble évoquer des attributs propres à ces villes nouvelles américaines : l'hétérogénéité de l'immigration (culturelle et religieuse) crée une impossible domination d'une « morale » religieuse ou culturelle partagée de tous, lui préférant une morale humaine universelle. À cela s'ajoute une langue qui redevient outil de communication premier entre locuteurs de langues différentes : on touche à la quintessence du langage, il s'agit de faire sens et de se faire comprendre avec parfois le minimum de termes possibles. Puis viennent ces « monuments de superstition ». Certes, New York n'est pas dénuée d'églises, mais peut-on comparer le poids moral, spirituel, ou même simplement politique, d'églises construites au XVIIIe siècle, face à des églises antiques ou médiévales ? Le poids des années, des traditions et le rapport aux ancêtres et à leur religion s'effectue complètement différemment. Ainsi, Rimbaud ne fait pas état de religion, mais de « superstition », tant la jeunesse des lieux de son culte l'empêche d'obtenir le sérieux qui sied à l'âge.

Finalement, notre poète revient à sa réalité, à son présent, à sa « fenêtre » – en tant qu'ouverture présente du monde – et aux « spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon », dans lesquels on ne peut que reconnaître des êtres (pauvres ou riches) se mouvant dans l'atmosphère suffocante d'un quartier industriel.[2] Vient alors ce que la critique présente comme une allusion ironique au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : « notre ombre des bois[3], notre nuit d'été ».[4] Ainsi, Rimbaud souligne une certaine

[1] Ainsi Rimbaud écrira le 14 mai 1877 au Consul des États-Unis à Brême, dans une lettre signée (ironiquement ?) John Arthur Rimbaud. Mais également le possible écho du cirque américain évoqué dans « Ornières » selon Delahaye. (Bruno Claisse, *Rimbaud : ou le « dégagement rêvé »*, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, 1990, p. 42).

[2] Pierre Brunel parle d'un « défilé de la mort ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 310).

[3] Serait-ce également un jeu de mots ironique avec « Robin des bois », ami des pauvres et s'illustrant dans la fameuse forêt de Sherwood, dans cette même Angleterre ?

[4] Cecil Arthur Hackett, Arthur Rimbaud : *Œuvres poétiques*, Imprimerie nationale, Paris, 1986, p. 344.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

dichotomie entre la littérature anglaise et la réalité du pays, qui permet de penser, une nouvelle fois, que la ville imaginaire ne peut être Londres, mais dont la rêverie, seulement, a été provoquée par cette dernière.

Viennent alors ces « Érinnyes », divinités de la vengeance[1], qui ne sont plus des forces occultes, antiques, mais des préoccupations (démons), ou plutôt les réelles motivations intérieures de l'homme et qui le pousse à cette immigration. La venue de ces « Érinnyes nouvelles » oblige leur victime à fuir leur présence, les trois sœurs antiques, Alecto, Mégère et Tisiphone, deviennent la « Mort sans pleurs », l'« Amour désespéré » et le « joli Crime », trois raisons modernes d'une immigration forcée et non plus voulue.[2]

« Welcome to All ! », 1880

Collection de Karen Halttunen[3]

[1] Pierre Brunel privilégie la possible lecture d'Eschyle par Rimbaud plutôt qu'une référence à la pièce éponyme de Leconte de Lisle (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 306)., se surajoutant à la référence au *Songe d'une nuit d'été*. De nouveau, l'accent est mis sur la théâtralité du texte, d'un poète spectateur d'une *histoire* qui lui serait racontée.

[2] Images également d'un monde désolé comme le suggère Pierre Brunel. (*ibid., p.* 308).

[3] Certes, postérieur à la rédaction du poème, il n'est pas inutile de noter cette étrange ressemblance, des êtres malveillants en haut à droite de l'affiche avec ces fameuses Érinyes antiques, obligeant à l'immigration ces Européens, face à un Oncle Sam plus qu'accueillant. Évidemment, il s'agit du *Puck*, magazine satirique américain, crée en 1871 et dont la lecture et les caricatures si elles sont parvenues jusqu'à Rimbaud n'ont pu que lui plaire. Le titre du journal pourrait également expliquer la présence de cette référence au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans le même poème.

Néanmoins, reste la présence de « cottage » pour illustrer ce nouveau monde prêt à accueillir nos réfugiés. Une nouvelle fois, il nous semble qu'avec beaucoup d'ironie, Rimbaud mentionne les États-Unis comme un « cottage », une vulgaire dépendance ou maison de campagne de l'Angleterre, résidence principale. Ainsi pastiche-t-il leur style langagier plein de « patrie » et de « cœur » pour nommer leur pays, attachement partiellement hypocrite puisque leur premier pays ressemble énormément à ce nouveau pays d'adoption : « puisque tout ici ressemble à ceci ».

« Ville » se veut multiple dans le ton et unique dans sa forme, reflétant en cela la première devise américaine « E Pluribus Unum ». Nous avons tenté de mettre en évidence, et c'est ce qui guidera notre analyse dans cette partie consacrée à l'urbanisme des *Illuminations*, le glissement constant de pensée et de réflexion au sein d'un même poème. L'illumination, et en l'occurrence « Ville », est une réflexion en mouvement, constamment mobile : Londres appelle la ville nouvelle imaginaire, la ville nouvelle imaginaire suggère la ville nouvelle réelle, la ville nouvelle réelle rebondit sur son ancêtre continental Londres. Il s'agit d'un cheminement d'idée chez le poète, d'un processus créatif proche dans une certaine mesure de l'écriture automatique : les transitions sont gommées et laissent place à une unité de pensées plurielles, laissant le lecteur dubitatif, en proie à l'hermétisme de l'œuvre.[1]

1.2. « Villes » ou la difficulté de l'équilibre

Le parti-pris que nous avons choisi de traiter les deux poèmes nommés « Villes » simultanément, pourra à plus d'un égard paraître suspect ou même décrié dans une démarche d'orfèvrerie parfois entreprise par la critique rimbaldienne sur les *Illuminations*. En effet, la similitude de titre voulue par Rimbaud lui-même tend à indiquer une unité thématique, voire une volonté de faire se confondre les deux écrits (« Villes I » et « Villes II »), élément non anodin et qu'il ne paraît pas inutile de souligner. Nous souhaitons, donc,

Source en ligne : http://historyproject.ucdavis.edu/ic/image_details.php?id=9158

[1] Poème ambigu dans sa « genèse urbaine », mais également dans sa « création ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 311).

simplement, prolonger cette démarche du poète qui n'est, par ailleurs, pas dénuée d'intérêt pour le critique.

Certes, les deux poèmes traitent d'une thématique urbaine, lisible dans l'ensemble du corpus des *Illuminations* et qui ne les distingue en rien, dans un premier temps, des autres poèmes. C'est plutôt dans le traitement de cette urbanité que les deux poèmes se font écho l'un et l'autre. En premier lieu dans ces références nominales à des lieux géographiques, connus et réels : « Alleghanys », « Libans », « Bagdad » ; « Hampton-Court », « Sainte-Chapelle », « Londres », « Paris ». À ces références géographiques se surajoutent des références nominales, des éléments historiques et mythologiques, relevables dans les deux textes : « Rolands », « Vénus », « Mabs », « Diane », « Bacchantes » ; « Nabuchodonosor », « Brahmas ». La ville se fait spatialement et temporellement étrange et étrangère[1], presque déjà mythique, par l'héritage que son existence présuppose. La ville défie le temps et son propre créateur humain, tout en n'étant pas elle-même à l'abri de la destruction : citer Nabuchodonosor c'est citer Babylone, l'éternelle cité détruite et perdue.[2]

Mais Babylone c'est également Babel, l'égo démesuré et destructeur de l'homme face à la divinité.[3] Les deux poèmes n'échappent pas à cette introduction en grandeur et démesure lorsque le poète commence par évoquer ces villes : « Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! » [Villes I] « L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. [...] On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture.

[1] Ainsi Per Buvik indique : « les mythes et les grandes créations de l'histoire de l'art et de la littérature sont très librement interprétés et exploités par Rimbaud, qui va jusqu'à les dénaturer complètement. » (art. cit., p. 80). Dès lors, ces éléments ne sont qu'outils de référence au monde moderne et à sa critique.

[2] « Ce gigantisme impressionnant ("colossales") [..] qui effraie, parce qu'il écrase et déconcerte, reprend en fait le thème babylonien si présent dans la peinture et la littérature du XIXe siècle. [..] tout comme l'absolutisme du pouvoir qu'ils servent inspire aux "subalternes" un orgueil ridicule ("déjà plus fiers que des brahmas"), la grandeur des "colosses" et des "constructions" conduit les "gardiens" et "officiers" à s'identifier à l'esprit inhospitalier de ces édifices ». (Bruno Claisse, *Rimbaud : ou le « dégagement rêvé »*, *op. cit.*, pp. 75-76).

[3] « L'anti-Jérusalem céleste » de Marie-Claire Bancquart. (Sur le sujet : « Une lecture des Ville(s) d'*Illuminations* », *Revue des Lettres modernes*, Série Rimbaud, n°4, 1980, pp. 25-34).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

J'assiste à des expositions de peinture dans des locaux vingt fois plus vastes qu'Hampton-Court. » [Villes II][1].

Ainsi, si dans le premier poème le parallèle architectural à une nature gigantesque est souligné – les montagnes d'Amérique et du Liban –, le second poème se fait méta-urbain, à la manière de « Promontoire »[2] en proposant une ville puisant son inspiration dans d'autres villes passées et présentes. Les deux poèmes, à la manière de cités antiques, sont ceints de « colosses »[3] auxquels s'ajoute, dans « Villes II », l'adjectif « colossal ».[4] Peut-être serait-il également nécessaire de souligner, parallèlement à l'engouement européen du XIXe siècle pour l'Égypte antique, la redécouverte en 1843 par Paul-Émile Botta du palais de Khorsabad[5] et notamment de ces immenses Shedu (taureaux androcéphales ailés) accueillant le visiteur antique et visible au musée du Louvre. [6]

Néanmoins, si, dans un premier temps, notre poète est fasciné par les hauteurs de la ville, il n'en néglige pas moins ces profondeurs, nous donnant l'impression d'un paysage vallonné, échos de possibles grandeurs (« apothéoses ») et décadences (« profondeur ») visibles dans ces mêmes lieux :

> *La chasse des carillons crie dans les **gorges**. […] Sur les **plateformes** au milieu des **gouffres** les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les **passerelles***

---

[1] Par souci de facilité dans cette analyse comparative nous nommerons « Villes » (Ce sont des villes) : « Villes I » ; et « Villes » (L'acropole officielle.). « Villes II » ; poursuivant en cela la tradition critique même si André Guyaux a démontré que les deux textes devraient être intervertis.

[2] Cette notion d'une architecture moderne puisant son inspiration hétéroclite dans des architectures passées sera approfondie par Rimbaud dans le poème « Promontoire », dont on peut voir dans le premier paragraphe de « Villes II », les prémices critiques. À noter également dans les deux poèmes cette vue en hauteur, voire supérieure, que choisit le narrateur pour narrer son impression du paysage : acropole et promontoire. Malgré ces ressemblances, nous avons fait le choix de ne pas rapprocher plus que de mesure ces deux poèmes dans la mesure où « Villes II » s'interroge sur l'urbanité dans une réflexion plus générale que celle de « Promontoire », se focalisant plus sur le littoral, comme nous le verrons ultérieurement.

[3] « Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. » [Villes I]

« [..] et j'ai tremblé à l'aspect de colosses des gardiens et officiers de constructions. » [Villes II]

[4] Per Buvik note que cette démesure « contribue au caractère non réaliste du texte, le thème d'énormité n'est pas sans affinités avec celui de l'art, de l'artificiel, de l'artifice, aisément perceptible, des reproductions de "toutes les merveilles classiques de l'architecture" à l' "armature d'acier artistique". » (art. cit., p. 82). André Guyaux est longuement revenu dans sa *Poétique du fragment*, sur cette utilisation de la démesure et des superlatifs chez le Rimbaud des *Illuminations*, il y lit un dédoublement du discours et une autocritique du poète sur lui-même et son époque (*op.cit.,* pp. 202-207). Cette affirmation nous semble particulièrement convenir à l'analyse de ces deux poèmes.

[5] Source en ligne : http://www.inha.fr/spip. php?article2209

[6] « Selon Marc Eli Blanchard, la ville entière apparaît comme *un objet d'art* : la séparation du poète (le sujet) et de la réalité dans laquelle il vit (l'objet) n'aurait plus d'actualité chez Rimbaud. La poésie rimbaldienne se situerait *ailleurs*, au-delà de cette problématique. André Guyaux ne semble pas contredire cette lecture lorsqu'il écrit : "La ville a [..] un espace prioritaire : le texte, avec son va-et-vient rhétorique entre l'auteur, promeneur fictif, et le lecteur, guidé par quelqu'un qui l'égare ou s'égare avec lui ; [..]". » (Per Buvik, art. cit., p. 82).

> *de l'**abîme** et les **toits** des auberges, l'ardeur du **ciel** pavoise les **mâts**. L'**écroulement** des **apothéoses** rejoint les champs des **hauteurs** où les centauresses séraphiques évoluent parmi les **avalanches**. **Au-dessus** du niveau des plus hautes **crêtes,** une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus, chargée de flottes orphéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses — la mer s'assombrit parfois avec des éclats mortels. [...] Des cortèges de Mabs en robes rousses, opalines, montent des **ravines**. **Là-haut**, les pieds dans la **cascade** et les ronces, les cerfs tètent Diane. [...] Le **paradis**[1] des orages s'**effondre**. [Villes I]*

> ***Le haut quartier** a des parties inexplicables [...]. Un **pont** court conduit à une poterne immédiatement **sous** le **dôme** de la Sainte-Chapelle. [...]*
>
> *Sur quelques points des **passerelles** de cuivre, des **plateformes**, des **escaliers** qui contournent les halles et les **piliers**, j'ai cru pouvoir juger la **profondeur** de la ville ! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les **niveaux** des autres quartiers sur ou **sous** l'**acropole** ? Pour l'étranger de notre temps, la reconnaissance est impossible. [Villes II]*

Le regard du lecteur ne cesse de monter et de descendre, voire de *dégringoler* tant les chutes se veulent rapides[2] dans « Villes I » : « écroulement », « avalanches », « cascades », « s'effondre ». Cependant, les deux poèmes tentent de trouver un équilibre, des « passerelles », des « plateformes » permettant de ne se trouver ni trop haut, ni trop bas dans ces *Villes* où le juste milieu se veut synonyme d'une certaine sécurité, non seulement matérielle, mais également psychologique et morale : « [...] les subalternes que j'ai pu voir sont déjà plus fiers que des Brahmas. [...] À l'idée de chercher des théâtres sur ce circus, je me réponds que les boutiques doivent contenir des drames assez sombres. » [Villes II].

Néanmoins, si dans « Villes II » l'équilibre semble acquis et visible, dans le ton détaché que prend le narrateur à la découverte de ces villes : « Je pense qu'il y a une police, mais la loi doit être tellement étrange, que je renonce à me faire une idée des aventuriers d'ici » ; il est beaucoup plus précaire dans « Villes I », où le narrateur finit par se laisser choir dans une de ces villes qu'il ne faisait, jusqu'à présent, qu'observer : « Et[3] une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les

[1] L'expression « paradis des orages », sorte de redondance, réaffirme la présence d'un paradis au ciel et non sur terre et accentue l'idée de chute présente dans la phrase.

[2] Per Buvik note l'aspect « ludique » de ces poèmes, qui nous semble lisible dans ce funambulisme stylistique (art. cit., p. 76).

[3] Cette question du « et », là où on s'attendrait à un « en », laisse supposer qu'il n'est pas question de l'heure dans sa durée, mais dans sa ponctualité et son exceptionnalité.

fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. »[1] Le choix de Bagdad n'est, encore une fois, pas anodin, héritière culturelle et démographique de la Babylone antique[2], elle fait face au XIXe siècle, malgré son prestige médiéval, à un certain déclin lié évidemment à celui de l'empire ottoman auquel elle appartient. Cependant, le Bagdad de notre narrateur, dont la temporalité est indécise[3], laisse au lecteur un goût de déjà-vu tant cette foule prolétaire tend à rappeler l'actualité politique des villes ouvrières européennes – notamment Londres et Paris –. Dans cette crevasse que constitue le boulevard pour notre narrateur, continue de le hanter tels des *fantômes* ces *monts* lus et vus au début du texte : la foule, malgré sa joie, ne parvient pas à faire oublier au narrateur l'existence de ces hauteurs, de ces *monts* urbains, qu'il souligne n'être pas le seul à avoir visités – « se retrouver ».

Ainsi, si « Villes II » s'achève sur cette absence de déférence, presque un mépris à l'égard de l'homme civilisé, enorgueilli de ces nouvelles créations et qui n'est au fond qu'un nouveau barbare pour les peuples à venir ou pour une opinion étrangère : « Là encore les maisons ne se suivent pas ; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne, le "Comté" qui remplit l'occident éternel des forêts et des plantations prodigieuses où les gentilshommes sauvages chassent leurs chroniques sous la lumière qu'on a créée. »[4] « Villes I » en revanche, oppose à ce narrateur condescendant, un narrateur en perte de certitudes et de repères, en proie à une langueur presque romantique : « Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements ? ». Alors que le poème se faisait l'écho d'un mouvement vertical constant, notre narrateur semble être pris d'un certain

[1] Pourtant, le narrateur de « Villes II » se laisse également déambuler dans les faubourgs d'une ville, mais l'idée de chute, ou d'une présence prolétarienne, n'est pas présente dans le texte : « Le faubourg aussi élégant qu'une belle rue de Paris est favorisé d'un air de lumière. L'élément démocratique compte quelque cent âmes. » À moins que « l'élément démocratique » évoqué soit, comme le suggère Per Buvik (*ibid.*, p. 83) la démocratie antique qui n'existe plus (*chute* de la démocratie).

[2] Atle Kittang lie à la ville au « lieu magique des contes orientaux ». (cité par Per Buvik, art. cit., p. 79). Dans un cas comme dans l'autre, Bagdad appartient à un monde à la fois imaginaire et réel du lecteur, par son appartenance au passé ou aux contes orientaux.

[3] Est-ce un Bagdad présent, passé ou peut-être même futur, aucun indice dans le texte ne permet de le préciser.

[4] Il est à noter que le narrateur implique une lumière dont il serait le créateur, or la lumière est selon la Bible, mais également pour de nombreuses religions païennes, création divine. Dès lors, si le poème débute par cette acropole, lieu antique certes en hauteur, mais également dévolu aux sanctuaires, il ne paraît pas impossible que le narrateur du texte se veuille une divinité en voyage sur terre : ce qui expliquerait ce détachement proche du mépris à l'égard de ces créations urbaines dont l'homme se glorifie.

mal de mer, l'absence de stabilité l'amenant à espérer en un temps et un lieu d'équilibre entre le caractère statique et figé du *sommeil* et celui dynamique, quasi mécanique du *mouvement*.

Dès lors, si les conclusions de nos narrateurs semblent différentes, elles sont en réalité identiques tant les deux dénotent d'une impossibilité de s'approprier ces villes. Le narrateur-malade de « Villes I » y laisse sa santé mentale et physique, quant à celui de « Villes II », les connaît-il réellement dans ce détachement qui est le sien, ne tentant jamais réellement de les comprendre ? Il y a dans ces deux poèmes qui s'affichent comme des assemblages d'impressions, faisant écho à la construction même de ces villes, une impossibilité de représentation de ces dernières, qui dépasse le cadre du poème et le rend presque inutile, montrant soudainement son incapacité à dépeindre ce qui pourtant relève du quotidien de l'homme moderne voire de l'homme tout court. [1]

1.3. « Métropolitain » : invitation au voyage

« Métropolitain » est le quatrième et dernier poème à faire explicitement mention, par son titre, à l'univers urbain dans lequel baignent les *Illuminations*.[2] Son contenu, en revanche, n'est pas explicitement tourné vers la ville et nous nous rangeons de l'avis de Paul Claes qui souligne l'importance du ciel comme *clé* de lecture de ce poème :

> *La clef de cette prose mystérieuse est le nom d'Ossian qui apparaît dès la première phrase. Aucun lecteur cultivé du dix-neuvième siècle n'ignorait que le barde écossais chantait les formes fabuleuses que son regard aveugle voyait surgir dans les nuages. Écoutons la première des Élégies d'André Chénier :*
>
> *Ou l'aveugle Ossian y vient pleurer ses yeux,*
> *Et pense voir et voit ses antiques aïeux*
> *Qui, dans l'air appelés à ses hymnes sauvages,*
> *Arrêtent près de lui leurs palais de nuages.*[3]

[1] Ainsi Per Buvik note qu'il « n'est pas évident que l'univers décrit soit conçu par le poète comme un univers purement négatif, même avec sa pollution généralisée [..], même avec la misère et la violence ». (art. cit., p. 85). Source d'ambiguïté quant à la conclusion à donner à ces deux poèmes : « une lecture thématique centrée sur l'attitude psychologique du moi poétique devant la ville, s'avère problématique. » (*ibid.*, p. 86).

[2] Les commentateurs ont pensé au métro de Londres, que Verlaine évoque dans sa lettre du 23 novembre 1872.

[3] Paul Claes, *La clef des* "Illuminations", Rodopi, Amsterdam, 2008, p. 80.

L'indice précieux est confirmé par le début du troisième paragraphe où un interlocuteur mal défini (le locuteur ou le lecteur ?) est prié de lever la tête. Là s'ouvre le ciel, mentionné trois fois dans le texte : le ciel vineux du premier paragraphe ; le ciel « qui se recourbe » du deuxième paragraphe ; le ciel, tout court, du troisième paragraphe. Ajoutons que les astres du quatrième paragraphe et le soleil du cinquième paragraphe se situent dans la même région.

Les cinq paragraphes forment une séquence de cinq tableaux qui s'avèrent des visions projetées sur le ciel et dont le sujet est résumé chaque fois par un substantif : « La ville ! », « La bataille ! », « La campagne », « Le ciel », « ta force ». La succession des images cache un déroulement cyclique : le ciel s'éclaircit à l'aurore, met en fuite les nuages du matin, s'obscurcit au crépuscule, s'étoile pendant la nuit et se recolore à l'aurore. [1]

Paul Claes souligne le fonctionnement cyclique du poème, élément qui confirme ce que nous avons tenté à plusieurs reprises de mettre en évidence dans l'œuvre de Rimbaud (« Voyelles » « Bannières de Mai »). Néanmoins, cette vision du ciel et d'une journée dans son déroulement n'éclaire pas le titre du poème. Une réponse semble être donnée par Underwood et Spencer[2] qui lisent tous deux, dans ce titre, une référence au *Metropolitan Railway* de Londres, offrant en quelques instants au spectateur un voyage spatial, mais également temporel, dépaysant dans la platitude de la cité londonienne.[3]

Nous nous permettrons cependant d'ajouter à la circularité temporelle de Paul Claes, une évolution voire une élévation spirituelle qui rythme le poème[4] : ville, bataille[5], campagne, ciel, force. Les cinq éléments[6] marquent un

---

[1] Paul Claes, *op. cit.*, p. 221.

[2] Cités par Paul Claes, *ibid.,* p. 227.

[3] Ce qui introduirait, une nouvelle fois, une absence de rupture entre ville et campagne comme l'évoquait Per Buvik dans son analyse des « Villes » de Rimbaud : « Il me semble que Rimbaud, à sa manière à la fois ludique et systématique, tend à situer son texte au–delà de l'opposition traditionnelle de la ville et de la campagne, et au-delà de l'antithèse du pessimisme et de l'optimisme. Son propos est d'ordre purement poétique : de décrire un univers purement imaginaire comme s'il était réel. (art. cit., p. 84).

[4] Le « Lève la tête » initial implique un mouvement dont l'homme a le privilège, mais également une élévation, une invocation. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence, op. cit.*, pp. 494-495).

[5] La bataille se lit ici comme physique et réelle, notamment au travers de ces marques de fumées, et non psychologique et mentale comme celle de la *Saison*.

[6] Même s'il est difficile, voire impossible d'affirmer une quelconque connaissance de Rimbaud des cinq éléments de la cosmologie chinoise (Terre-Bois-Métal-Feu-Eau), il est intéressant de

cheminement vers l'intériorisation, le paysage péri-urbain – « campagne » – dans sa vastitude et sa ligne d'horizon libérée, se présentant comme l'instant d'un déclenchement, d'une libération consommée[1] – « fantasmagories ». La typographie est également mise à contribution dans cet apaisement du narrateur au fur et à mesure de son possible voyage, les points d'exclamation et les majuscules s'effacent ; à cela s'ajoute l'ultime barrière qui s'effondre, l'article indéfini devient article possessif, affirmant une implication du narrateur auquel il adjoint le lecteur. Le regard s'estompe au profit d'un dialogue muet en devenir, d'un lecteur qui devient passager de ce train au côté du narrateur-poète.[2]

2. Détails et Réflexions architecturales : « Promontoire », « Ornières », « Les ponts » et « Fleurs »

2.1. Maquette d'un bord de littoral dans « Promontoire »

On a souvent souligné la théâtralité de la *Saison*, dans ce dialogue à jamais ouvert, d'un narrateur face à son lectorat et d'une parole oralisée. Néanmoins, les *Illuminations* possèdent également leur propre théâtralité en partie différente, mais visible dans les textes. Elle s'établit en premier lieu dans ce regard extérieur qui en vient rapidement à rappeler celui d'un spectateur sur la scène.

Le poème « Promontoire » illustre parfaitement cet état d'esprit du poète.[3] À l'origine, le terme désignait une « pointe de terre qui s'avance vers la mer »[4] puis en vint à désigner « un relief élevé qui domine un relief moins élevé »[5]. Cette dernière acception demeure la plus usitée de nos jours. Rimbaud dans le

---

constater que ces derniers interagissent dans un cycle fermé, à la manière de la lecture du poème par Paul Claes.

[1] Affirmation qu'il est nécessaire de nuancer, car Rimbaud ne se sent pas non plus « citoyen du ciel » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 496). Ce dernier lui offre simplement, une échappatoire, à une prison plus immédiate : la ville.

[2] Pierre Brunel évoque un poème qui se tourne « vers la célébration de soi-même ». (*ibid., p.* 497).

[3] Bruno Claisse parle de « mise en scène décorative ». (*Rimbaud ou « le dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 66).

[4] TLFI.

[5] TLFI.

poème éponyme s'amuse de cette évolution du terme pas seulement géographique, mais également humain.

Ce promontoire artificiel[1] dépasse en superficie les plus grands promontoires connus : « l'Épire », « le Péloponnèse », « la grande île du Japon ou l'Arabie ». Le lecteur se fait immédiatement happer par un vocabulaire spécialisé ; des connaissances précises lui sont demandées, non seulement sous le prisme des termes précédemment cités, mais également dans ceux se rapportant au monde antique : « fanum », « théories », « bacchanales ». C'est presque un travail de traduction auquel doit s'exercer le lecteur pour comprendre, simplement, que ces temples modernes – fanum – s'éclairent progressivement à l'arrivée de nouveaux cortèges d'individus y pénétrant – théories. Puis viennent ces « immenses vues de la défense des côtes modernes », qui peuvent porter à confusion, mais qui ne sont en réalité qu'une simple évocation du changement subit par ces littoraux au cours XIXe siècle.[2] Comme le souligne Alain Corbin, on passe d'un paysage craint, d'une mer appréhendée, à une plage et un littoral domptés et appréciés. [3] Là où n'existaient auparavant que forteresse et constructions protectrices des côtes, l'on voit s'épanouir des édifices de plaisance et de villégiature : c'est la naissance de la plage moderne.[4] Ces plages, marquées par leurs « dunes », ont également été apprivoisées par l'homme, remplacées par un jardin où s'affichent tout ce que l'histoire urbaine compte de merveilles[5] : « canaux de Carthage », « Embankments [de] Venise », « erruptions d'Etna », « peupliers d'Allemagne » et « Arbre du Japon ».[6] Mais le décor est loin d'être une réussite : Venise est « louche », les éruptions de l'Etna

[1] On connaît son artificialité dès le début du texte par le fait qu'il soit comparé à une « Villa et ses dépendances » constructions humaines et donc artificielles en comparaison de la nature géologique.

[2] Bruno Claisse l'avait déjà mis en évidence dans son analyse en évoquant : « l'uniformisation des rivages envahis par le loisir bourgeois ». (*Rimbaud : ou « le dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 62).

[3] Alain Corbin, « Les racines de la peur et de la répulsion », *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage (1750-1840), op. cit.*, p. *11-30*.

[4] Sur le sujet : « Les plaisirs de la plage au XIXème siècle ».
Source en ligne :
http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=296

[5] Bruno Claisse suggère également l'évocation de « Jardin chinois », dont l'« exotisme ostentatoire », marque cette quête du divertissement et « des plaisirs et sensations sans cesse renouvelées ». (*Rimbaud : ou le dégagement rêvé*, *op. cit.*, pp. 66-67). Le plaisir des sens artificialisé est donc au centre du poème. Pierre Brunel, quant à lui, d'une « poétique de l'assemblage ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 610).

[6] Bruno Claisse souligne « un exotisme ostentatoire » (*ibid.*, p. 66).

« molles », les fleurs forment des « crevasses », les talus sont « singuliers » et font se *pencher* les têtes d'Arbre du Japon.

Ainsi, ce paysage, ce jardin si retouché par l'homme qu'il en devient curieux, n'est pas source d'admiration, mais de critiques voire d'une certaine désapprobation poétique. Surgit alors au milieu de cette nature artificielle la bâtisse, avec plus de détails qu'il n'en était donné auparavant. Elle n'est plus l'écho de la villa antique, mais le véritable hôtel tel qu'on en trouve, à la même époque, à Brooklyn et Scarborough, lieux de plaisance américain et britannique. Ces constructions, dont le nom commence si souvent par « Grand » ou « Royal », en viennent à toutes se ressembler malgré la vastitude du monde, et sont à l'image du jardin qui les entoure : un collage de ce que l'homme a déjà créé de plus « élégant » et de plus « somptueux » par le temps et l'espace, sorte de monstruosité architecturale hybride[1] entre l'« Italie », l'« Amérique » et l'« Asie ». Néanmoins, la mise en abîme du poème ne s'arrête pas là, passant du passé au présent, du littoral naturel au parc artificiel, des constructions humaines à cet hôtel particulier, le regard du poète s'achève sur l'ultime détail de cette peinture moderne : l'homme, origine et destinataire de l'œuvre. Il peuple sa création à ces « fenêtres », à ces « terrasses » ; « voyageurs » de passage ou « nobles » en séjour, ils ne sont dans leur petitesse, face à cette immensité qui les entoure et malgré leur impression de l'avoir domptée, qu'un élément architectural supplémentaire, de simples gargouilles ou mascarons[2] aux « façades du Palais-Promontoire ».

Rimbaud se moque de cette artificialité d'un lieu naturel, bien souvent beau de lui-même et par lui-même, sans intervention humaine. Dans un premier temps, il critique le manque de goût des modifications entreprises, mais il va plus loin en insinuant que dans cette folie architecturale et urbaine, dans cette volonté de façonner tel un dessin ce qui ne demandait aucun changement, l'homme se voit pris au piège de sa propre ardeur au contrôle de l'image. Il devient un détail, un élément de ce paysage, au même titre que les plantes du parc ou les pierres de l'édifice. Si ce sont des « nobles » ou des « voyageurs » qui se retrouvent dans cet hôtel, c'est parce que ce dernier a été conçu pour les

[1] Bruno Claisse les décrit, à la différence de la ville, comme une « artificialisation hédoniste de l'existence ». (*Rimbaud : ou « le dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 66).

[2] C'est ce que semble sous-entendre Rimbaud en choisissant de les décrire comme *décor* de façade, leur accordant un aspect inhumain et figé comme la pierre.

accueillir ; point de mendiants ou de pêcheurs, la conception correspond à la maquette attendue : l'homme lui-même apparaît artificiel.

2.2. Le Réalisme merveilleux[1] d'« Ornières »

Dans sa lettre du 13 mai 1871 à son professeur de rhétorique, Georges Izambard, le jeune poète écrit sur un ton acerbe et accusateur : « On se doit à la Société, m'avez-vous dit ; vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière. » L'ornière est et représente, pour le jeune poète, tout ce que la société a de plus conservateur, rébarbatif et moralisateur : elle est l'éternel chemin répété et admis de la masse, unique voie à suivre creusée par le passage d'une humanité avant la sienne et agréée par cette dernière. Dès lors, la refuser c'est certes refuser le conformisme qu'elle admet dans son principe même, mais c'est également être autre ou tout du moins se placer autrement face à cette société et obtenir ainsi une place de choix dans son observation. Connaître l'existence de cette ornière c'est connaître les codes, les valeurs qui la construisent ; l'ignorer et s'en dégager c'est obtenir une possibilité unique de les décrypter en se retirant de son influence et de sa trop grande proximité, c'est prendre de la distance pour observer avec plus de minutie et de neutralité.

Cependant, si le ton du jeune poète sur cette « ornière » était, dans sa lettre de 1871, méprisant et condescendant, il s'atténue dans le poème, montrant en cela une évolution qu'il n'est pas inutile de souligner, un apaisement à l'égard de la société qui laisse souvent voir les *Illuminations* comme un recueil beaucoup plus *mature* et modéré que les écrits précédents. Si le ton se fait moins acerbe, c'est notamment dans l'utilisation du terme « ornière » au pluriel[2] : il n'est plus question pour Rimbaud de s'opposer à une masse unique et homogène, contre laquelle il s'affirme dans son individualité. Les ornières du texte se font

[1] Il est extrêmement difficile d'utiliser le terme de « Réalisme merveilleux » sans y voir une évocation au courant littéraire sud-américain du XXe siècle (appelé également « Réalisme magique »). Certes, des définitions existent, mais elles sont encore en cours d'étude et ne sauraient répondre de manière figée à une littérature qui par ailleurs s'écrit encore à l'heure actuelle. (Sur le sujet : Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques,* L'Harmattan, Paris, 2005, 258p). Dès lors, nous utiliserons cette expression dans sa définition la plus prosaïque : une réalité quotidienne teintée dont le basculement vers l'étranger où l'inhabituel n'est jamais parfaitement impossible.

[2] Certes, l'expression implique un singulier, mais il est intéressant de constater ce détachement rimbaldien à l'égard de cette expression singulière et la pluralisation de son terme central. Cet ensemble suggère une vision critique de Rimbaud à l'égard de cette expression peut-être trop catégorique.

multiples dans leur apparente singularité : « les mille rapides ornières de la route humide. » Ainsi, le poète est vu comme un observateur délicat, pointilleux, dont le souci du détail l'amène à voir ce qui échappe au regard du néophyte : la multiplicité d'une unité.

La notion de temps est également primordiale à la compréhension du poème.[1] Ainsi, les ornières se veulent la marque laissée après le passage d'une voiture : élément présent et figé. Elles sont pourtant qualifiées dans le texte de « rapides », car elles s'inscrivent sur la terre à l'instant[2] de la traversée d'un véhicule en mouvement, adoptant ainsi la particularité de l'objet qui les a créées.[3] De cette image immédiate, de cette preuve visible d'un passage que représentent ces ornières, naît chez le poète une rêverie imaginative. Cette dernière s'affranchit de la réalité présente, tangible et visible que sont les marques résiduelles pour se reporter sur leur nature et leur origine. Néanmoins, si l'objet marqueur se veut simplement une roue, il implique d'innombrables possibilités.

S'épanouit alors ce « défilé de féeries », lieu de l'irréel et de l'irrationnel, monde de tous les possibles. Néanmoins, le poète fait le choix d'une féerie admise et accessible de tous, une magie humaine : ce qui défile sous ses yeux ce sont les véhicules d'une troupe de cirque en voyage.

> *En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.*

Ainsi, la féerie est à portée de main, dans un détail aussi anodin et ennuyeux que des ornières, se dessine un monde où même les cercueils ne sont plus lieux de mort, mais de surprise et d'émerveillement.[4] Dès lors, le terme qui, dans son

---

[1] André Guyaux et Pierre Brunel ne s'accordent pas sur le temps de la scène, le premier évoque « le substrat de la nuit », tandis que le second insiste sur un poème matinal. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 319).

[2] Pierre Brunel évoque « une saisie de l'instant ». (*ibid., p.* 324).

[3] « Rapidité, moins du passage textuel que du passage de féeries, de la transformation des équipages ». (*ibid.*, p. 321).

[4] « Elles [les funérailles] devraient être pesantes, [..] et pourtant les cercueils filent aussi, comme les "rapides ornières", comme les chars emportés au galop des chevaux et comme sans doute les véhicules plein d'enfants. [..] Le cortège funèbre est pavoisé à sa manière, avec des "panaches d'ébène". » (*ibid., p.* 323).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

acceptation figurative, illustrait tout le conformisme du monde, devient, dans son aspect le plus réaliste, une possibilité d'émerveillement et de surprise.

2.3. « Les ponts » suspendus des Palais modernes

« Les ponts » se présente, par son titre, comme un hommage à ce XIXe qui se veut l'apogée de l'art industriel et de ses constructions métalliques, dont la plus connue sera la tour Eiffel achevée en 1889, année de l'exposition universelle. Les ponts ou viaducs construits à l'époque obéissent à cette même mode architecturale : le fer est au centre de toutes les constructions, visible au grand jour, lui qui, jusqu'alors, n'avait pour rôle que simple renfort de la pierre.[1]

Néanmoins, cette multitude de ponts « droits » ou « bombés » qui s'entrelacent et se mêlent tout au long du poème ne sauraient uniquement correspondre au platonique pont enjambant une traversée d'eau où un chemin de fer.[2] En réalité, Rimbaud laisse tout au long du texte des indices sur le lieu dans lequel se déroule un tel décor : « cristal » et « dômes ». Ces termes qui paraissent s'établir comme des métaphores du lieu sont en réalité, probablement, ceux qui décrivent au mieux, et au plus près du réel, ce « canal » dans lequel vague notre poète. Il semble qu'il faille voir dans ces évocations deux édifices possibles, tous deux créés à l'occasion d'expositions universelles, respectivement de 1851 et 1855 : le Crystal Palace[3] de Londres et le Palais de l'Industrie de Paris. Deux villes dans lesquelles Rimbaud a séjourné et deux constructions for semblables puisque le second se voulait dépasser le prestige du premier. Les deux édifices possèdent, par ailleurs, les mêmes caractéristiques architecturales : une immense allée étagée sur plusieurs niveaux, des voûtes de verre autour desquelles se fait visible toute l'ossature

---

[1] Sur le sujet : Bertrand Lemoine, *L'architecture du fer, France : XIXe siècle,* Éditions Champ Vallon, Paris, 1993, 322p.

[2] Comme l'ont suggéré Cecil Arthur Hackett ou Vernon Philip Underwood (cité par Pierre Brunel, *Éclats de la* violence, *op. cit.*, p. 293). Jean-Pierre Richard note que « leur enchevêtrement angulaire, plusieurs fois reflété dans le miroir de l'eau, suspend pourtant au milieu d'un paysage flottant la demi-assurance d'une texture géométrique ». (*Poésie et Profondeur*, Seuil, Paris, 1976, p. 244).

[3] André Guyaux a évoqué cette possible présence du Crystal Palace dans les *Illuminations*, notamment dans « Villes » (l'acropole officielle.). (Arthur Rimbaud *: Œuvres complètes,* Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 965). Élément que Vernon Philip Underwood avait déjà signalé dans son étude sur *Rimbaud et l'Angleterre*, A.G.Nizet, Paris 1976, pp. 71-72.

métallique de ces palais modernes, amoncellement de lignes courbes et de lignes droites, cathédrales des temps modernes.[1]

Dès lors, la description de Rimbaud prend-elle tout son sens, à la lumière des illustrations qui suivent :

> *[…] bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal.*

Rimbaud fait état de ces plafonds de verre maintenus par des échafaudages en arc de cercle et s'achevant dans cette rectitude de piliers métalliques qui soutiennent l'ensemble et auxquels viennent se greffer des balustrades aux lignes horizontales[2]. À ces entrelacements complexes et presque sans fin viennent s'ajouter de petites galeries annexes – « circuits » – répondant aux mêmes codes architecturaux que la galerie principale. Sans oublier une notion de perspective, due à la longueur des édifices[3], et à laquelle Rimbaud se fait sensible, probablement à l'instar de tout visiteur de l'époque. Cette dernière donnant l'illusion d'un rétrécissement de l'édifice dans la distance : « mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. »

Néanmoins, ne faut-il pas oublier que l'âge d'or de ces édifices était révolu à l'époque même de Rimbaud ? Le Crystal Palace, ne se devait de vivre que le temps de l'Exposition universelle de 1851, il sera finalement déplacé et agrandi en périphérie de Londres avant de brûler, délaissé, dans un incendie le 30 novembre 1936. Le Palais de l'industrie de Paris, quant à lui, se devait d'être un édifice pérenne ; construit lors de l'Exposition universelle de 1856, il sera finalement détruit en 1896 pour laisser place aux Petit et Grand Palais, nouvelles constructions phares de l'Exposition universelle de 1900. Il est difficile de savoir dans quel état se trouvaient ces édifices à l'époque de Rimbaud, si, comme nous le pensons, ce poème se veut une évocation de ces derniers et plus particulièrement, comme nous le verrons ci-dessous, du Crystal

---

[1] Offrant au lecteur ce que Nathaniel Wing nomme : « that continual movement of architecture ». (« Rimbaud's "Les Ponts," "Parade," "Scènes": The Poem as Performance", *The French Review*, n° 3 , 1973, p. 512.

[2] Il n'existe pas réellement de coupures, comme on peut le voir sur les illustrations, entre les arcs de cercle et les piliers de l'édifice, donnant l'impression d'une continuité métallurgique sans fin.

[3] 564 mètres pour le premier Crystal Palace de Hyde Park à Londres et près 1200 mètres pour le Palais de l'industrie à Paris.

Palace, il ne serait pas anodin de penser que les « masures » auxquelles le texte fait référence illustrent l'état de désuétude dans lequel est plongé le bâtiment.

Thomas Abel Prior (1809-1886) : *Queen Victoria opening the 1851 Universal Exhibition at the Crystal Palace in London.*[1]

Lithorgraphie : *Clôture de l'Exposition universelle et remise des récompenses aux exposants au palais de l'industrie*[2]

[1] Thomas Abel Prior : *La reine Victoria inaugurant l'Exposition universelle de 1851, au Crystal Palace de Londres*, Musée d'Orsay, Paris.
Source en ligne :
http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=107212

[2] Lithographie - XIXe siècle.

Jusqu'à présent, nous avons laissé ouverte la possibilité d'une évocation simultanée, de la part de Rimbaud, dans ce poème, du Crystal Palace de Londres et du Palais de l'industrie de Paris. Il semble, cependant, que la seconde moitié du poème nous éclaire sur le lieu de cet enchevêtrement de ponts. Pour cela, il faut revenir aux écrits de l'époque sur l'utilisation respective de ces deux palais.[1]

Ainsi, ces restes d'exposition font office de musée ou de hangar artistique en tout genre. Le Crystal Palace s'affiche comme vitrine du monde moderne – et parallèlement de l'empire colonial britannique –, dans un esprit proche de celui du musée Madame Tussauds de Londres[2] en mettant en scène des statues de cires dans un décor qui se veut réaliste. La France opte pour une utilisation plus prosaïque de son Palais de l'industrie, mi-musée, mi-foire. C'est ce détail qui permet de penser que l'ouvrage auquel il est fait référence dans le poème de Rimbaud s'apparenterait beaucoup plus au Crystal Palace de Londres, dans ces mises en scène théâtrales et musicales, évoquées par Edmondo De Amicis, et parfois difficiles à décrypter : « On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? »

Source en ligne : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2005/expo.htm

[1] « You pass before a comic theatre, camerae-obscurae, circuses, and enter a labyrinth of grand bazaars in the forms of temples and kiosks, in which are exhibited the most splendid industrial products of all countries, from Cairo to Birmingham, and from Paris to Pekin. [..] all that fantastic circuit of halls, gardens, courts, theatres, and restaurants; people going up and down, and thronging about the theatres, and appearing and disappearing among the plants and statues; and on this prodigious variety of forms, colors, and sights, of this compendium of the world, arched over by a crystal firmament, the sunlight darts in and spreads a glow over everything, throwing prismatic colors and rays and showers of silver sparks along the walls and azure arches. » (Edmondo De Amicis, *Jottings about London*).

Source en ligne : http://www.victorianlondon.org/buildings/crystalpalace.htm

« On eut bientôt fait d'y conduire deux ou trois mille ouvriers, et le Palais de l'Exposition fut construit. Les portes ouvertes, et malgré l'étendue de ses proportions, on s'aperçut qu'il était trop petit ; et le monument qui devait abriter des générations d'industriels accourus de toutes les parties du monde a fait divorce avec l'Exposition universelle. Il n'est pas tout à fait inutile cependant. Au printemps, on y accroche les deux ou trois mille tableaux que les artistes vivants achèvent chaque année pour le plaisir de leurs contemporains, et de temps à autre, en été comme en automne, en hiver quelquefois, on y expose tour à tour les plus beaux produits des espèces bovines, ovines et porcines, les meilleurs élèves de tous les chenils français, les volailles les plus grasses de toutes les basses-cours nationales, et les fromages les plus savoureux de tous nos départements. » (Amédée Achard, *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France, Deuxième partie : La vie.)*

Source en ligne :

https://archive.org/stream/parisguideparle00unkngoog#page/n404/mode/2up

[2] Musée qui vit le jour en 1835 sur Baker Street avant de s'établir en 1884 à Marlybone Road

Source en ligne : http://www.madametussauds.com/london/about/history/default.aspx

Devant une certaine perplexité face à ce qui s'offre à son regard,[1] le poète replonge dans cet élément presque immuable et qui ne l'a, en réalité, jamais quitté tout au long de sa promenade, l'immense plafond vitré de l'édifice : « L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. » Il aperçoit le ciel uniquement au travers de cet immense espace ouvert, lui rappelant en cela une étendue d'eau qui s'offrirait à sa vue, et inversant par-là même l'équilibre du monde : le ciel est en bas et lui en haut. C'est peut-être cet instant de toute-puissance, d'orgueil démesuré quasi satanique d'une construction humaine qui viendrait concurrencer Dieu qui amène le poème à finir sur ces mots : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie ».[2] Nouvelle tour de Babel qui se veut le lieu de rencontre, voire de fusion, d'une humanité hétéroclite jusqu'alors divisée, elle est vouée, à l'instar de la construction babylonienne, à être maudite et détruite par Dieu.[3]

Néanmoins, il est intéressant de constater que Rimbaud ne semble pas ému de cette disparition future, au contraire semble-t-il se réjouir par avance de la destruction de cette « comédie », avec tout ce que le terme possède d'ironie et d'amertume. Reste à savoir ce qui déplaît au poète : l'édifice, les enjeux politiques, ou cette réutilisation à perte d'un palais de glace ? Il est impossible de répondre avec certitude à cette interrogation. Peut-être ces trois raisons sont-elles en cause, peut-être aucune.[4] Ce qui est sûr c'est que dès les premières lignes du texte quelque chose dans ces lieux rend notre poète mal à l'aise, quelque chose de « bizarre » qui l'amène à espérer sa fin future.

---

[1] Per Buvik dans son analyse des descriptions urbaines de Rimbaud note que les « références historiques hétéroclites, et les références [..] géographiques » doivent « être considérées dans une perspective ludique ». (art. cit., p. 83). Cette analyse nous semble particulièrement convenir au poème « Les ponts » dans ce scepticisme du poète face à cette artificialité du voyage.

[2] « The term *comédie* is metaphoric, suggesting that, while the vision shares the magic of spectacle, neither the external world transformed by the Poet's gaze nor the Poet's own impressions have any more enduring reality than the fantasmagoria of theatrical décor. » (Nathaniel Wing, art. cit., p. 514). Ainsi Rimbaud détruit-il tout rapport à cette « comédie » humaine, qu'il ne cautionne pas, à ce spectacle artificiel du monde. Néanmoins, s'il y a *fantasmagorie*, elle est avant tout celle de l'homme (créateur des lieux) avant d'être celle du poète qui ne s'en fait que l'écho.

[3] Mais il y a aussi chez notre poète, dans cette complexité stylistique, une volonté de faire montre de son génie, et donc également chez lui un péché d'orgueil, comme l'indique Nathaniel Wing :

The poem is its own subject, a performance in which the Poet displays his verbal skill. [..] the reader is invited to admire the Poet's mastery. (Nathaniel Wing, art. cit., p. 514).

[4] Pierre Brunel note « qu'il y avait quelque chose d'étouffant dans l'environnement de ces ponts, l'oppression d'une réalité urbaine hybristique, débordante, donc dangereuse [..]. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 297).

2.4. Trois « Fleurs » modernes

La pluralité du titre, mais également la présentation d'une fleur indépendante de la précédente dans chacune des strophes du poème – « digitale », « rose d'eau », « rose » –, amènent à voir le poème comme une succession de détails, qui s'offrent à la vue du poète,[1] quasi-impressions, laissées par ces fleurs faussement végétales,[2] toutes différentes, mais toutes semblables dans leur modernité.

2.4.1. Intérieur bourgeois et secret d'alcôve

La première fleur évoquée est une digitale, fleur toxique dont on extrait la digitaline, servant à soigner l'insuffisance cardiaque. Certes, la fleur est prisée pour son aspect ornemental, mais elle reste avant tout, plus particulièrement dans le cas de la digitale pourpre, un symbole de poison notamment dans l'utilisation qu'en fit la Marquise de Brinvilliers au XVIIe siècle.[3] Faire allusion à la digitale c'est donc faire allusion à « l'affaire des poisons » qui éclaboussa cette bonne société du XVIIe, mais également à cette fameuse « chambre ardente », pièce tendue de noir, lieu où se réunirent les magistrats pour châtier les empoisonneurs et empoisonneuses.

Cependant, le poème rimbaldien est bien loin de cette atmosphère suffocante et oppressante de la « chambre ardente ». L'ameublement des lieux est fait de luxe et indique une atmosphère en apparence paisible[4] : « des cordons de soie » retiennent les rideaux de « gaze » ; plus en profondeur, le « velours vert » des fauteuils ou des doubles rideaux contraste avec un lustre dont le « cristal » noircit comme « du bronze au soleil ». Cette indication surprend et implique un lustre poussiéreux, qui n'aurait pas été nettoyé depuis

---

[1] « Le poète [..] se place en situation de spectateur » (*ibid.*, p. 423).

[2] Pierre Brunel parle de « variations architecturales » et de « transformation décorative » (*ibid.)*. que nous avons souhaité prendre au pied de la lettre.

[3] « Juste une petite allusion à une phytothérapie, très en vogue dès la Renaissance, avec les digitales au premier rang desquelles la digitale pourpre. Ces plantes hermaphrodites contiennent des sucres modifiés appelés glucosides, dont la célèbre digitaline connue pour être un excellent cardiotonique. La marquise de Brinvilliers, dont nous avons déjà parlé, le savait aussi puisque, en mettant la dose appropriée, elle résolvait de façon définitive bon nombre de problèmes. » Pierre Aldebert, *Poisons et Venins*, p. 4.

Source en ligne : http://www.cermav.cnrs.fr/sites/default/files/etat_art/poisons-venins.pdf

[4] Selon Pierre Brunel, l'unique menace qui pèse sur cet environnement est celle de l'artifice. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 424).

longtemps ; d'un endroit serein, le lieu passe à un endroit abandonné et délaissé. C'est à cet instant que Rimbaud choisit de faire apparaître cette fameuse « digitale », qui n'est, en réalité, qu'un élément du décor, une illustration sur papier peint[1] : « tapis » fait écho à tapisserie de papier[2], terme usité au XIXe siècle pour désigner ce nouveau décor mural ; au côté de la fleur s'étalent ces « filigranes d'argent », ces « yeux »[3] et ces « chevelures »[4] qui viennent l'habiller et la mettre en évidence telle une reine sur son trône.

Nous avons évoqué la présence de cette fleur dans « l'affaire des poisons », cette même affaire verra la mise en lumière d'une autre substance toxique, l'arsenic, utilisé dans la fameuse « poudre de succession ». Ainsi, si la digitale s'ouvre, c'est-à-dire qu'elle fleurit, tout cela n'est pas bon signe pour le propriétaire de ces lieux que Rimbaud observe à distance depuis son « gradin d'or »[5], c'est-à-dire depuis une vue imprenable lui permettant de voir l'intégralité de cette chambre. Le lustre noirci et cette digitale pourpre laisse donc présager une attente d'héritage et un décès présent ou futur peut-être pas si naturel que cela.

2.4.2.« Le Louvre du peuple »

En 1808, Napoléon Ier désire créer en plein cœur de Paris un « Louvre du peuple ». Il s'agit de restructurer les halles médiévales, devenues insalubres, et de doter Paris d'un réseau de marchés couverts à même de répondre à la population grandissante de l'époque et à une hygiène plus stricte des lieux. Napoléon n'aura pas le temps de concrétiser ce projet, mais son neveu Napoléon III poursuivra l'entreprise et confiera en 1854 à l'architecte Victor Baltard l'édification de douze pavillons répondant à la mode architectural de l'époque, fer et verre. En quinze ans furent édifiés dix et des douze pavillons prévus

[1] Le XIXe siècle se veut l'âge d'or du papier peint, passant d'un monopôle anglais à un savoir-faire européen. Les motifs les plus prisés étant évidemment les motifs floraux, stylisés ou non. Sur le sujet : http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/wallpaper-design-reform/

Antoine Adam avait suggéré cette présence d'un papier peint et de son motif dans « Fêtes d'hiver ». (*op.cit.,* p. 1002).

[2] TLFI.

[3] « Yeux » est à comprendre dans le sens botanique du terme, celui de bourgeons.

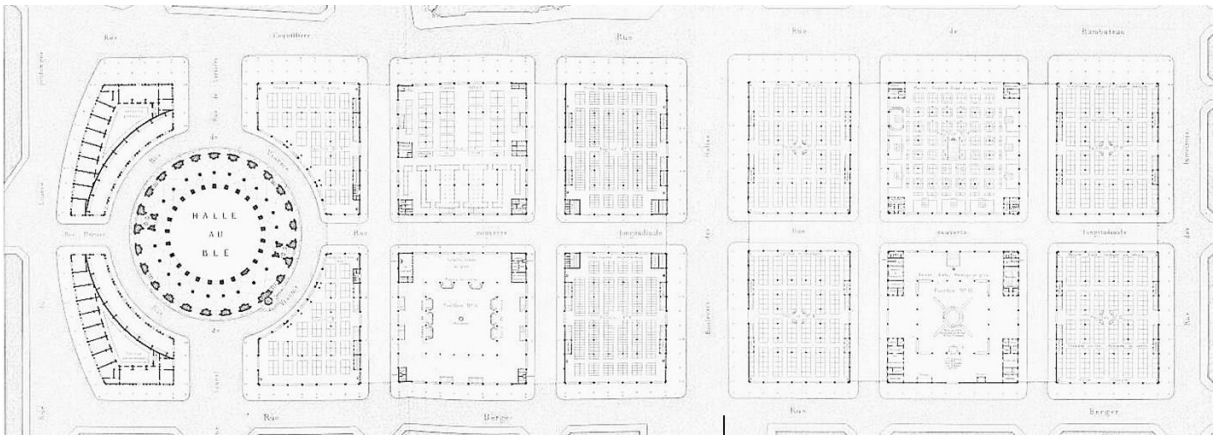
[4] « Chevelures » se veut ici synonyme de fines arabesques entremêlées.

[5] « Le gradin est en principe le siège des spectateurs dans un théâtre à l'antique ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence, op. cit.*, p. 423). C'est souligner l'intemporalité du drame qui se joue sous ses yeux.

s'échelonnant de la rue des Innocents à la Halle au blé (actuelle Bourse de commerce de Paris).[1] Le succès fut au rendez-vous notamment pour son architecte Victor Baltard qui en 1863 publia sa *Monographie des Halles centrales de Paris*, ouvrage qui se veut l'explication détaillée, à destination d'un public spécialisé, de son chef-d'œuvre.

Il ne serait pas étonnant que Rimbaud se promenant dans ces lieux se soit amusé d'une possible comparaison avec le véritable Louvre, dont l'unique ressemblance se situe dans la proximité géographique des deux constructions ; et c'est probablement ce qui le pousse à introduire dans sa description des lieux tous ces matériaux nobles et précieux, à l'instar de ceux contenus dans le musée : « or », « acajou », « émeraudes », « satin », « rubis », se parachevant par cette précieuse fleur énigmatique, cette « rose d'eau ».

Ce qui nous a guidé à voir dans cette description les Halles de Paris se situe justement dans l'évocation de cette « rose d'eau », d'une fleur architecturale qui se dessine avec exactitude dans les plans de ces Halles Baltard.



Halles de Paris, Corps de l'Ouest et Corps de l'Est, plan du rez-de-chaussée[2]

On remarque cette tige, nommée prosaïquement par Baltard « rue couverte longitudinale », qui vient se greffer à la Halle au blé[3] à la rondeur florale, et sur laquelle s'étagent à la manière de feuilles les différents pavillons des Halles. Dès lors, c'est à la lumière de ce lieu qu'il faut relire la strophe : « Des pièces d'or

[1] Source : *L'histoire par l'image*, « les Halles de Paris à travers l'Histoire »
Source en ligne : http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=749

[2] Victor Baltard, *Monographie des Halles centrales de Paris*, A. Morel et Cie, Paris, 1863, pp. 49-51.

[3] Il ne serait pas anodin de souligner que cette Halle au Blé, antérieure aux Halles Baltard, fut construite au XVIIIe siècle par une architecte au nom qui dut faire frémir le natif de Charleville, un certain Nicolas le Camus de Mézières.

jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau. »

« Les pièces d'or jaunes » se veulent logiquement des taches – crachats, éclaboussure de sang, de fleurs… – laissées par la fréquentation des lieux et que de simples nettoyages à l'eau ne peuvent faire disparaître, mais seulement ternir, laissant cette impression d'une décoration architecturale qui semble avoir été voulue et non subie à la suite de passages incessants. « Les piliers d'acajou », quant à eux, font écho à cet élément qui se trouve entre les colonnes de fonte de l'édifice : du grès rouge et de la brique[1], dont la couleur rappelle naturellement ce bois précieux. Vient alors ce « dôme d'émeraudes » qui nous semble imager la charpente de fer ouvrageant les différents pavillons, et qui, si l'on se fie au dernier pavillon restant dit « Pavillon Baltard » ou à la charpente haute, visible dans un parc de Yokohama, au Japon, se voulait de couleur verte.

Les deux derniers éléments de la strophe – « satin » et « rubis » – ne sont plus des références à l'architecture des lieux, mais à ce qu'on pouvait y trouver : les étals des poissonniers et des bouchers[2]. Les premiers, dont la marchandise dans la réfection des écailles, offrent une similitude de réflexion avec le « satin » et qui, disposée sur les tables de marbre prévues par Baltard[3], devait ressembler à des « bouquets » de poissons. Les seconds offraient à l'acheteur et à la vue du badaud un sanguinolent spectacle, marqué probablement par de petits ruisseaux de sang[4], continuant en couleur des pièces et autres carcasses proposées.

Ainsi Rimbaud semble-t-il faire ici mention de ce « Ventre de Paris » si cher à Zola, mais d'une façon beaucoup plus déroutante : il s'agit de sublimer l'art caché dans ce « Louvre du peuple ».[5] Néanmoins, reste une question en suspens : pourquoi parler d'une « rose d'eau » et non d'une simple rose, pourquoi y incorporer une nature aquatique ? En cela, plusieurs réponses sont

---

[1] Victor Baltard, *Monographie des Halles centrales de Paris*, *op. cit.*, p. 27.

[2] Deux des métiers les plus difficiles, salissants, mais également les moins glorieux de ces halles.

[3] Victor Baltard, *Monographie des Halles centrales de Paris*, *op. cit.*, p. 30.

[4] La majeure partie du travail de dépeçage se faisant en arrière-boutique, évitant aux passants, mais également à l'acheteur d'être éclaboussé par ce sang en grande quantité.

[5] Pierre Brunel note au sujet de cette seconde fleur :

Cette rose d'eau ne me semble pas avoir « plus d'humanité » que la digitale. On pourrait être tenté plutôt de lui prêter plus de divinité. Rose mystique, mais sans théophanie, elle aurait la transparence de l'eau. On pourrait dire qu'elle a pour fonction d'en révéler l'essence. Elle n'est en tout cas la fleur d'aucune flore connue.

(Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, pp. 424-425).

possibles et plausibles. La première voudrait que Rimbaud fasse référence à l'endroit sur lequel furent construites ces Halles, créées par Louis VII en 1137, sur le lieu-dit des Champeaux, à l'endroit d'anciens marécages[1]. La rose, illustrée par la Halle de blé, prendrait donc naissance dans les halles Baltard, dans ces anciens marécages, revêtant l'apparence d'une « rose d'eau » presque d'un nénuphar. La seconde possibilité serait à chercher dans l'irrigation même des pavillons Baltard, ce dernier met un point d'honneur à respecter la logique d'hygiène qui poussa à l'érection de ces nouvelles halles et à proposer une eau courante et constante aux lieux de commerce :

> *Depuis longtemps, l'expérience a démontré les inconvénients nombreux des fontaines jaillissantes au milieu des marchés ; elles y entretenaient l'humidité et ne sont pas commodes pour le service. Huit fontaines à robinets sont établies dans chacun des pavillons d'angles, et quelques autres, suivant les besoins, dans les autres pavillons des deux corps des halles. Ces fontaines ne donnent de l'eau qu'à volonté, selon les besoins des commerces.*
>
> *En outre, des boîtes en fonte contenant des robinets avec amorces de tuyaux munis d'un pas de vis pour recevoir les douilles taraudées de tuyaux d'arrosage sont établies en tête de chaque ligne de place.*
>
> *Le robinet lorsqu'il n'est pas employé aux lavages et aux arrosages généraux, lance l'eau dans les gargouilles ou caniveaux ouverts emmanchés sur les boîtes et en opère le nettoyage. En outre, les eaux de puits étant nécessaires pour certaines opérations, telles que la malaxation du beurre, le dessalage de la saline, le lavage des triperies et issues de veau, trois puits munis de pompes sont établis sur des points convenables.* [2]

Enfin, la troisième hypothèse serait à rechercher dans l'heure à laquelle, de fait, la majeure partie des échanges commerciaux en ces lieux, c'est-à-dire très tôt le matin, temps de la rosée matinale. Dès lors, glissement de pensée entre rosée et rose[3], aidé par la construction des lieux, et l'idée d'une fleur d'eau – à savoir faite d'eau – a sans doute aidé Rimbaud dans sa métaphore.

Ainsi, à la différence de la première strophe, où la « digitale » se voulait l'image d'un milieu aisé, mais empoisonné et toxique malgré ses apparences, la « rose d'eau » de notre deuxième strophe, dont tout l'environnement n'était que délicatesse, se fait l'écho d'un monde jugé rude et populaire, mais auquel notre

---

[1] Source : *L'histoire par l'image*, « les Halles de Paris à travers l'Histoire ».
Source en ligne : http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=749
[2] Victor Baltard, *Monographie des Halles centrales de Paris*, *op. cit.*, p. 31.
[3] Il n'existe aucun lien étymologique entre les deux termes.

poète reconnaît une certaine beauté[1], unique et irréelle comme la fleur qui l'illustre.[2]

2.4.3.Nouveaux lieux de dévotion de la Bourgeoisie

La population des grandes villes industrielles que sont Paris et Londres augmente de manière considérable au cours du XIXe siècle : il n'est pas seulement question de loger ces nouveaux habitants – pauvres ou riches –, mais également de les divertir, de leur trouver une occupation qui n'implique pas obligatoirement un déplacement à la campagne comme c'était le cas jusqu'à présent. La ville va industrialiser son divertissement tout comme elle a industrialisé sa production marchande[3] : prolifération de journaux, l'âge d'or du roman-feuilleton[4], fidélisation de la clientèle[5] et évidemment augmentation des théâtres, music-halls et opéras.

Néanmoins, faut-il souligner qu'il n'est pas question de métissage social : les divertissements populaires sont discernables et facilement identifiables des divertissements bourgeois ; il s'agit pour chaque groupe social d'affirmer ses spécificités et son appartenance en tant que communauté distincte de l'autre.[6] On peut cependant souligner que ce qui différencie la bonne société de la *mauvaise* est la position de l'état à l'égard de ces activités. Alors que les lieux de distractions populaires appartiennent tous à des propriétaires privés : Les Folies Bergère rachetées par Léon Sari en 1871[7] ou Le Moulin Rouge créé par Joseph Oller et Charles Zidler en 1889[8] ; les lieux de distractions bourgeois se veulent, eux, financés par l'État : la construction du Royal Opera House de Londres à la fin du XVIIIe siècle (1732), puis ses reconstructions au XIXe siècle (1809, 1858),

---

[1] « La rose d'eau est comme adorée » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 424).

[2] Ainsi qu'une certaine fragilité. (*ibid.*, p. 426).

[3] Sur le sujet : Dominique Kalifa, « L'ère de la culture marchande », *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, n°19, 1999, pp.7-14.

[4] Sur le sujet : Lise Queffelec, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Presses universitaires de France, Paris, 1989, 127p.

[5] La « Rotonde des abonnés » est un parfait exemple de ce clientélisme bourgeois qui s'affirmera au XIXe siècle.

[6] Il est évident que si les codes des deux sociétés sont identifiables, les frontières ne sont jamais parfaitement étanches, particulièrement pour le bourgeois en quête de sensations fortes. Il est évident que l'œuvre d'Oscar Wilde *Le portrait de Dorian Gray* (1890) est le meilleur exemple de cette double fascination qu'exercent ces doubles sociétés l'une sur l'autre.

[7] Source en ligne : http://www.foliesbergere.com/Du-19eme-au-21eme-siecle--fid36.aspx

[8] Source en ligne : http://www.moulinrouge.fr/histoire/grandes-periodes

ainsi que l'Opéra Garnier de Paris (1875) témoignent d'activités admises et acceptées par cette classe bourgeoise dépositaire du pouvoir[1].

Ces édifices vont d'ailleurs marquer la ville et le regard de son habitant, par leur taille, mais également par leur architecture : colonnes démesurées à la manière antique pour le Royal Opera House et surenchère de l'ornement et du luxe pour l'Opéra Garnier, les architectes ont pleinement conscience d'une ville qui, certes, se construit dans le présent, mais qui s'affirme, également, dans l'avenir. On a ainsi à faire à de véritables cathédrales du divertissement et du plaisir, parfois plus diligemment fréquentées par ses habitués, que les lieux de culte par leurs croyants.[2]

Il paraît possible de penser que Rimbaud a été sensible à cette évolution de la société et particulièrement à cette société bourgeoise des villes, qui, dans ses Ardennes natales, restait extrêmement bourgeoise et conservatrice. S'il apparaît peu probable qu'il ait pu, durant la rédaction des *Illuminations*, admirer l'inauguration de l'Opéra Garnier le 5 janvier 1875[3], il a cependant probablement pu passer durant son séjour à Londres près de Covent Garden[4] et du Royal Opera House de Londres.

Dès lors, ce « voleur des énergies », ce Christ si souvent représenté à l'instant de sa souffrance dans ce corps saignant et diaphane et ce regard bleu[5], ce « dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige » qui, pendant longtemps, aura été le seul à rassembler les foules, le voilà laissant sa place à la « mer » et au « ciel ». L'image est en partie énigmatique, la « mer » et le « ciel » ne sont pas, ici, objets, mais univers des possibles : ils représentent l'horizon, lieu où le regard se perd, lieu où le rêve s'anime. Définition que l'on peut également octroyer aux théâtres, aux opéras et à tous lieux d'imagination. Ce qui nous amène à expliciter la raison pour laquelle nous voyons dans cette ultime strophe du poème un opéra bourgeois et non un music-hall populaire :

---

[1] Et auxquelles elle participe en tant que groupe constituant de la société bourgeoise.

[2] André Guyaux note que cette dernière strophe du poème se veut l'image d'une « espace divinisé ». (*Illuminations*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 160).

[3] Une inauguration de la façade principale avait par ailleurs eu lieu en 1867, ce qui ne devait pas manquer d'avoir marqué le très jeune adolescent encore plongé dans la ruralité ardennaise.

[4] Il est amusant de constater que l'Opéra se trouve à proximité des Halles londoniennes, devant illustrer un contraste social auquel Rimbaud a dû être sensible.

[5] Peut-être est-ce une occasion pour Rimbaud, une nouvelle fois, au-delà de sa mère, de voir dans ce regard bleu, le « bleu regard qui ment » des « Poètes de sept ans ». Il semble en tout cas que pour Rimbaud, le bleu ne soit pas signe de confiance et de sérénité.

« attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses ». On a déjà souligné l'utilisation de matériaux nobles dans ces lieux de distraction bourgeois ; certes, pour ce qui est de l'Opéra Garnier, le marbre est réel, mais il est plus question, dans le cas présent, de rappeler les temples antiques, notamment grecs et latins, où cette pierre fut largement utilisée. En parallèle à ce détail architectural, Rimbaud fait état de « jeunes et fortes roses » qui, dans un premier temps, peuvent être conçues comme une seule et même rose, mais qui fait en réalité état de deux roses s'accompagnant l'une l'autre : la jeune fille de la bonne société et sa chaperonne.[1] La « forte rose » veillant sur « la jeune rose » de toute sa sévérité, mais également de toute sa bienveillance : c'est cet ultime élément qui nous a permis de lire, dans cette dernière strophe, le récit d'une rose bourgeoise et non d'une rose populaire comme ce fut le cas précédemment.[2] Peut-être ne serait-il pas inutile d'ajouter que le Royal Opera House de Londres est adjacent au Floral Hall de Covent Garden et que le symbole de l'Angleterre est la rose.

Dès lors, que penser de cette fleur en trois temps, trois espaces que nous propose Rimbaud : d'une digitale sur papier dont la splendeur – même empoisonnée – est passée, d'une rose d'eau architecturale, éloge d'une musée mouvant, et enfin de roses humaines anglaises dans la dévotion d'une nouvelle religion ? Peut-être est-ce pour Rimbaud un moyen d'illustrer la fragilité du temps, son éternel renouvellement, cette impossibilité de le saisir avec exactitude, mais cette simple possibilité de l'admirer un court moment dans ces trois strophes, ces trois fleurs vouées à disparaître, remplacées comme elles ont elles-mêmes remplacé ce qui était avant.

3. Spectacles du temps et de l'Histoire : « Fêtes d'hiver » et « Scènes »

À la manière du réalisme merveilleux d'« Ornières » que nous avons traité précédemment, certains lieux de Paris offrent à Rimbaud matière à réflexion

[1] Ces bouquets de roses illustrent selon Pierre Brunel, la « véritable floraison du texte ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 425).

[2] Pierre Brunel parle de « fleurs aristocratiques sur les terrasses de marbre ». (*ibid.).*

historique et temporelle. C'est le cas tout particulièrement de « Fêtes d'hiver » et de « Scènes », deux poèmes dont la théâtralité n'est que prétexte à métaphore.

3.1. « Fêtes d'hiver » entre comédie et tragédie

« Fêtes d'hiver » laisse à penser, par son titre, être une référence directe au Cirque Napoléon, renommé Cirque d'hiver en 1873, construit en 1852 dans l'actuel 11e arrondissement de Paris.[1] Néanmoins, le renvoi à « l'opéra-comique »[2] dès la première phrase du texte amène à écarter cette possibilité. On retiendra, avant tout, qu'à l'instar du cirque[3], le spectacle proposé se veut populaire. Il se fait à l'extérieur de l'édifice consacré, nous ne sommes pas dans un théâtre et encore moins dans l'Opéra-Comique, salle Favart, de Paris. Le spectacle se fait au grand jour, et la « cascade », c'est-à-dire la bouffonnerie improvisée, audible du narrateur, ne « sonne » pas *dans* les « huttes », mais « derrière » ces dernières : il y a spectacle officieux à côté du spectacle officiel.

Une représentation que l'arrivée de la nuit ne saura empêcher, les « girandoles »[4] éclairent dans la pénombre et viennent même prolonger un instant qui, par excellence, ne saurait durer : le crépuscule suspend l'instant à ses couleurs – « les verts et les rouges ». Vient alors le temps du spectacle à proprement parler : les « Nymphes d'Horace » sont « coiffées au Premier Empire » offrant un décalage spatial et temporel entre le classicisme d'un auteur acclamé et rejoué, presque intemporel, et les rigueurs de la mode, dans son instantanéité. Puis prennent place ces « Rondes Sibériennes », probablement danses traditionnelles, qui côtoient quant à elles les « Chinoises de Boucher ». Si les « rondes » font référence à des danses ancestrales, leur provenance de Sibérie introduit dans le texte une certaine froideur : au 19e siècle, la Sibérie est

[1] David Scott présente le titre comme une référence aux « bals d'hiver » du Second Empire, mais admet également que le rapprochement se veut anachronique. (« Rimbaud *and* Boucher : "Fêtes d'hiver" », *Journal of European Studies*, n°9, 1979, p. 191.

[2] Par cette indication, Suzanne Bernard propose de lire le texte comme le « souvenir d'un spectacle d'opéra-comique ». (Rimbaud *: Œuvres* (1960), *op. cit.*, p. 516). Jean-Pierre Giusto, dans une logique proche d'Antoine Adam et des figures du papier peint (*op.cit.,* p. 1002) propose de voir une évocation des toiles de décors de théâtre. (*Rimbaud créateur*, *op. cit.*, p. 244).

[3] Ou du carnaval. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 454).

[4] Il faut noter que l'Opéra-Comique parisien ne s'établit réellement qu'après 1762 et sa fusion avec la Comédie-Italienne. Le terme « girandole » semble rappeler, par son étymologie, l'origine partiellement étrangère de cette représentation. Sur le sujet : Nicole Wild & David Charlon, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris : répertoire 1762-1972,* Mardaga, Bruxelles, 2005, 564p.

le lieu mythique des déportations et des souffrances russes, loin de l'imaginaire italien, festif et comique que nous offrait jusqu'à présent le poème. Ce revirement se poursuit au travers de ses « Chinoises de Boucher[1] », référence aux tableaux du peintre éponyme, inspiré d'un ballet-pantomime de Jean-Georges Noverre intitulé *Les Fêtes chinoises*[2] (1754).

Cependant, l'achèvement du poème sur ce nom propre amène à un véritable basculement de la scène dans une tonalité lugubre au travers du nom commun homonyme : la danse festive devient macabre et le crépuscule jusqu'alors incertain s'achève sur un couperet proche de la guillotine.[3] Il faut donc comprendre que ces « Fêtes d'hiver » annoncent une fin, et probablement la fin d'une période, en l'occurrence le Premier Empire, âge d'or de l'opéra-comique[4] et dont la livrée impériale était rouge et verte.[5] Néanmoins, au-delà de ce Premier Empire, c'est d'un déroulement, voire d'un écoulement logique et irrémédiable du temps dont il est question – « cascade », « girandole »[6] « Méandre » –, l'eau jaillit, s'affirme puis stagne avant de probablement disparaître,[7] ne laissant dans ce *Méandre* que la trace de son passage. Il semble en aller de même pour le temps et l'Histoire,[8] en se plaçant au cœur de cette fête passée, peut-être même illusoire[9], il interroge le lecteur sur l'achèvement programmé de sa propre époque, et ce, dans le temps de son apothéose, le temps de la fête.

Le poème, à l'instar du crépuscule dans lequel se déroule la scène, est incertain et tend, beaucoup plus, notamment dans la tension entre instant de

---

[1] Évocation de l'artiste qui amènera David Scott à étudier le poème dans un parallèle artistique, une « transposition d'art ». (art. cit., p. 186).

[2] Titre qui peut également aider à l'éclaircissement du titre du poème.

[3] Louis Forestier avait mis en évidence cette *étrangeté* du texte : « Dans un décor où l'espace est aboli, Rimbaud a "rêvé pour l'hiver" cette fête qu'il se donne dans un temps imaginaire. Au-delà d'un spectacle quelconque, s'éveille un monde étrange et neuf où notre humaine expérience de l'espace et du temps n'a plus de sens. » (*Poésies*, Gallimard, Paris, 1999, p. 283).

[4] Ou le Second, celui des « bals d'hiver » proposait par David Scott. (art. cit., loc. cit).

[5] Pierre Brunel indique également que le Premier Empire est « l'époque napoléonienne, entichée de néo-classicisme jusque dans les coiffures », permettant de lire dans ces danses des femmes déguisées de cette époque. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 462).

[6] Faisceau de plusieurs jets d'eau (TLFI).

[7] Pierre Brunel parle de « série liquide » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 459).

[8] Métaphore déjà utilisée par Rimbaud dans « Mémoire ».

[9] Il est tout à fait possible qu'en passant près de lieux d'histoire dans son Paris de la fin du XIXe siècle, le narrateur-poète s'amuse à imaginer ce qui a pu hanter ces lieux par le passé. La critique utilise plus facilement le terme d'évocation (Bernard, Giusto, Brunel) au sujet du poème. Mais cette dernière apparaît si réelle, comme prenant place sous nos yeux, que nous lui avons substitué le terme d'illusion.

réjouissance et destruction que préfigure l'avenir, vers la tragédie que vers la comédie.[1] Le texte s'affiche dans sa brièveté comme un oxymore constant et condensé de la vacuité du monde, rappelant en cela les danses macabres médiévales, mais également la fascination de Rimbaud pour François Villon, en témoigne sa réécriture passée de la « ballade des pendus ».

3.2. « Scènes » : théâtralité de la Commune

« Scènes » est un poème qui, une nouvelle fois, fait état de la fascination rimbaldienne pour l'opéra-comique. Le décor général obéit aux mêmes caractéristiques que celui de « Fêtes d'hiver », le spectacle s'invite dans la cité – « notre scène » – et va même jusqu'à recréer la ville[2] – « Des boulevards de tréteaux ». Néanmoins, il ne faut pas se fier à cette apparente tranquille anarchie.[3]

Dès le début du texte, « l'ancienne Comédie » est décrite comme étant à la fois source d'« accords » et de *division des Idylles* : c'est-à-dire de rassemblement et de séparation, éléments contradictoires[4] auxquels s'adjoint cette Idylle que nous avions déjà évoquée dans les *Derniers Vers* et qui vient parasiter, pour ne pas dire obscurcir cette première phrase. La ponctuation – les deux points – présente, par ailleurs la suite du texte, comme une explication plus détaillée de cette affirmation, jusqu'aux trois points de suspension, marquant la reprise de la tonalité poétique première. Il faut donc, une nouvelle fois chez Rimbaud, lire le poème à contresens, comme nous l'avions déjà évoqué dans notre analyse de « L'Impossible ».

L'élément qui vient ponctuer toute la première partie du poème, voire le structurer dans son cadre et son environnement, est une notion de perspective longitudinale : « boulevards », « un long pier », « corridors », « ponton ». Tout semble amener le regard vers une logique de profondeur, mais également de mouvement possible au travers de cette notion de cheminement que représente

---

[1] Si le mouvement temporel est giratoire (Pierre Brunel, *Éclats de la violence, op. cit.*, p. 463), les deux éléments sont voués à se suivre et à se répéter.

[2] Pierre Brunel évoque « une architecture artificielle » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 651).

[3] Comme le souligne Pierre Brunel, le titre est au pluriel et nuance la notion de *Theatrum mundi* (*ibid.*, pp. 650-651).

[4] «[.] réunion de deux effets contraires » qui hante le poème (*ibid.*, p. 653).

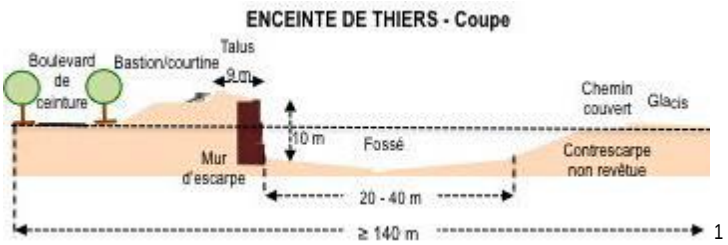
traditionnellement le pont, le couloir ou le tunnel. À cela s'ajoute une deuxième thématique, qui vient ponctuer cette fois l'intégralité du poème, celle d'une nature progressivement luxuriante, qui amène non plus à une structure horizontale du texte, mais au contraire verticale, de la terre au ciel : « arbres dépouillés », « feuilles », « taillis », « futaies », « cloisons ». Il n'est pas impossible, de voir ici une évocation de la croix chrétienne, dont l'axe horizontal *divise* dans sa partie haute de l'axe vertical, tout comme notre poème.

À cela s'ajoute une référence à « l'Orient ancien », expression couramment utilisée pour désigner le Proche-Orient christique, et que semble confirmer cette référence à l'« Idylle », monde des bergers et profession qu'exerça le Christ, mais également le titre du poème, homonyme, bien que pluriel à la célèbre Cène, dernier repas du Christ. Néanmoins, il serait erroné de penser que Rimbaud tente une énième critique religieuse, la croix et l'instant – nouvelle Cène – se veulent plutôt le symbole et le temps d'un martyr. Reste à savoir qui sont les nouvelles victimes et les nouveaux bourreaux.

Une nouvelle fois, dans le cadre des *Illuminations*, c'est la fin du poème qui nous offre la clef de l'énigme : « L'opéra-comique se divise sur une scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux. » S'il est bien un soulèvement qui hante notre poète tout au long de sa courte carrière c'est bien celle de la Commune. Ainsi, cette omniprésence du couloir, du corridor qui s'achève sur cette référence à une « galerie », ne semble pas déroger à l'habituelle vision politique rimbaldienne : la galerie est ici Galerie des Glaces à Versailles, lieu de résidence de Thiers durant la Commune. Dès lors, s'expliquent les « dix cloisons dressées » entre la « galerie » (Versailles) et le lieu des « feux », c'est-à-dire de la bataille (Paris) ; ces dernières font référence à l'Enceinte de Thiers[1], aujourd'hui disparue, sorte de muraille militaire complexe et décriée par les Parisiens.

> *L'enceinte urbaine, d'une périphérie de 37 km, comprend 94 bastions dont 11 sont pourvus de casernes. Elle compte 17 portes, 23 barrières, 8 passages de chemins de fer, 5 passages de rivières et canaux, 8 poternes. La défense est organisée en 9 secteurs militaires.*

[1] Réalité de l'« axe vertical » qui, selon Bruno Claisse, construit le texte (*Rimbaud : ou « le dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 23).



[1]

Certes, il n'est à aucun moment fait mention du chiffre dix dans cette architecture. C'est peut-être dans la Bible – dans cette logique d'une réactualisation martyrologique – qu'il faut trouver réponses à notre question, où le chiffre revient à deux reprises, dans le cadre des dix commandements et des dix plaies d'Égypte ; deux éléments de la Toute-Puissance divine, tout comme l'enceinte de Thiers montre sa toute-puissance à la suite de l'écrasement de la Commune et de son accession à la présidence de la République. « L'opéra-comique », que nous avons explicité précédemment comme étant, aux yeux de Rimbaud, le symbole d'un temps dépassé fait donc état de l'âge avancé de Thiers et de son appartenance à une autre génération, à une « ancienne Comédie ».

Reprenons à présent le texte à la lumière de cet éclairage contemporain et déchiffrons les indications scéniques laissées par Rimbaud. Les « tréteaux » se veulent ici synonymes d'échafauds, dont l'organisation en « boulevards » indique leur nombre impressionnant.

Vient ensuite ce « long pier », élément de l'architecture du littoral anglais, mais qui ici se veut presque une touche d'exotisme moqueur, rappelant le jardin anglais de Versailles[2], tout en le ridiculisant, puisque ce pier ne fait que s'enfoncer dans un « champ rocailleux » : par ces termes péjoratifs, c'est replacer Versailles en tant que lieu périphérique et rural[3] de Paris. À cela s'ajoute le terme de « barbare »[4] que Rimbaud incorpore à la description de

[1] Source texte et image : « Les défenses de Paris 1840-1940 ». Musée du Génie, Angers.
Source en ligne : http://www.musee-du-genie-angers.fr/doc-fiche-11.pdf

[2] Certes, ce dernier ne possède pas de pier, mais à Rimbaud choisit un élément architectural anglais compréhensible et reconnaissable par son lectorat. Il faut aussi y reconnaître la nécessité métaphorique de l'image horizontale qu'il brode dans la première partie du poème.

[3] On sait ce que cela représente d'injure pour le jeune Ardennais en froid avec cette mentalité rurale, que l'on qualifierait aujourd'hui de campagnarde. Il leur retire ainsi le droit à l'Idylle, Versailles n'est pas bucolique et pastoral, ce que pourtant souhaitait Marie-Antoinette, notamment dans l'aménagement des jardins et du Petit Trianon.

[4] Le terme est véritablement ajouté puisqu'il est noté au-dessus de la ligne.

cette « foule » : leur renvoyant l'attribut par lequel ils nomment les Communards.

Lorsque les « corridors de gaze noire » font leur apparition dans le texte, on peut penser dans un premier temps qu'il est question des Versaillais, dans ce rapport corridor-galerie ; en réalité, le corridor offre une atmosphère plus oppressante, plus étouffante qui fait état de la géographie parisienne (ruelles), de la difficulté des Communards, à laquelle s'ajoute cette « gaze noire » limitant la visibilité et probablement métaphore de la fumée des combats. Il faut néanmoins souligner une certaine positivité de la phrase : le corridor reste un passage et non une finalité débouchant sur un espace plus vaste, les « lanternes » apportent une lumière dans cette obscurité absolue quant aux « feuilles » elles marquent le début d'un fleurissement, d'un nouveau printemps.

Le paragraphe suivant est quant à lui presque hermétique et sibyllin, la référence à de possibles « mystères » vient surajouter à cette difficulté de compréhension de la métaphore.[1] L'ensemble du passage s'établit autour d'une métaphore maritime : « ponton », « archipel », « embarcation ». À cela s'ajoute le verbe s'abattre, qui nous aide à comprendre ce qui se joue dans ces quelques lignes : une tempête sous l'œil de « spectateurs » nombreux, marée humaine qui pousse et soutienne ce changement. Pour être plus précis, il ne serait pas erroné de penser que Rimbaud fait état ici du déboulonnement de la colonne Vendôme par Courbet le 8 mai 1871[2] : elle est ce « ponton[3] de maçonnerie » sur laquelle s'abattent ces « oiseaux des mystères[4] » et qui ne manqua pas d'être l'élément marquant de cette Commune. Mais elle est également le lieu de toutes les futures tensions, de représailles judiciaires, entre la toute jeune Troisième République et le Communard-artiste qu'est Courbet.

Le sixième paragraphe marque la fin de la thématique horizontale qui se lisait dans la première partie du poème – « boulevards », « pier », « corridors », « ponton » –, mais il n'est pas non plus marqué par une quelconque verticalité :

---

[1] Il est intéressant de constater que le terme clef fut une nouvelle fois un ajout de Rimbaud, qui avait, en premier lieu parlé d'« oiseaux comédiens ».

[2] Feuilleton judiciaire des journaux en 1873.

[3] La colonne abattue perd sa forme verticale pour revêtir une forme horizontale.

[4] Nommé « comédiens » dans le brouillon avant d'être raturé. Rimbaud émet peut-être par-là, et pour la première fois, une critique à l'égard de la Commune. En voulant être spectaculaire, dans le déboulonnement d'une vulgaire colonne, elle se perd et annonce son échec.

il s'agirait plutôt d'une stagnation, d'un arrêt et d'un point de rencontre de ces deux éléments dans ces « scènes lyriques ». Ces dernières se déroulent autour de trois lieux clos : « réduits ménagés », « salons de clubs modernes » et « salles de l'Orient ancien » ; à cela s'ajoute une musique d'accompagnement « flûte » et « tambours », instruments emblématiques de la musique militaire de l'Ancien Régime (fifre et tambour)[1]. Cette entrée militaire nous amène à lire dans ces quelques phrases une illustration de la semaine sanglante, ainsi que la vision du Communard par Rimbaud dans l'évocation de ces trois lieux. Ce dernier peut être un simple habitant de Paris, cherchant refuge dans son « réduit », un militant activiste membre d'un « club »,[2] voire, paradoxalement, un croyant posté dans ses églises déchristianisées par la Commune, devenues simples « salles de l'Orient ancien ». Il y a une volonté chez Rimbaud, d'illustrer l'absence de visage du Communard et plus particulièrement l'absence de discernement et la violence des représailles aveugles que fut la semaine sanglante.

S'épanouit alors cette féerie[3] qui annonce un retour de la verticalité absolue du poème jusqu'à son achèvement : « taillis », « futaies », « cloisons ». Paris – « l'amphithéâtre » a été reprise par cette « féerie »[4] militaire qui « manœuvre », « s'agite » et « module » pour le plus grand plaisir de Versaillais – « Béotiens »[5] qui n'avaient pas hésité à l'avènement de la Commune à « gagner le taillis »[6] qui les a « couronné[s] ». Un courage qui continue de leur manquer puisque malgré cette victoire ils restent « dans l'ombre des futaies »[7] et « sur l'arête des cultures »[1], c'est-à-dire en périphérie de la ville.

---

[1] En accordant aux Versaillais une telle musique militaire, Rimbaud compare la fin de la Commune, qui par bien des aspects, se disait héritière de la Révolution de 1789, à une victoire royale plus que républicaine.

[2] Source en ligne : http://www.commune1871.org/?Les-clubs-sous-la-Commune

[33] Bruno Claisse évoque un « kaléidoscope ». (*Rimbaud : ou « le dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 24).

[4] C'est probablement la vitesse de la victoire –et non une quelconque admiration– qui pousse Rimbaud à parler de « féerie », et à laisser entendre sa non-réalisation de la fin de la Commune.

[5] Une nouvelle fois, Rimbaud leur renvoie avec ironie l'une de leurs principales critiques à l'égard de la Commune : celle d'une foule inculturée et vulgaire. En choisissant le terme de « Béotiens », il se permet également d'avancer ses propres connaissances antiques et donc son degré d'instruction, lui, porte-parole Communard dans ce poème.

[6] Se mettre en lieu sûr (TLFI).

[7] Elles sont également décrites comme « mouvantes » ce qui amène à penser que ces Versaillais acceptent de se rapprocher de Paris à l'ombre d'une sécurité militaire qui les suivrait, voire d'une aide Prusse, pays marqué par sa Forêt-Noire.

Le poème s'achève alors sur cet ultime paragraphe, de conclusion et d'introduction et que nous avons décrypté précédemment. « L'opéra-comique » qui n'est que faux-semblant réaffirme ses droits sur la ville de Paris, en reprenant le contrôle de son enceinte, les Versaillais brisent toute « Idylle » communarde.

Néanmoins, l'histoire est close et à la différence de nos analyses ultérieures sur la réflexion politique dans les *Illuminations*, il n'est pas question de philosopher, mais simplement d'octroyer la parole aux vaincus. Le narrateur se fait ici Historien des lieux et non politologue, il ne cherche pas à revenir sur les événements, il les narre simplement. Sans cependant se départir d'un certain parti-pris. Il a été spectateur[2], fait état des *scènes* qui se sont succédé sous ses yeux[3] et souligne cette théâtralité de l'Histoire qui n'est pas dénuée d'une certaine tragédie.

4. De la Reine-Hortense à l'Hommage dans « H »

S'il est un poème des *Illuminations* qui a fait couler beaucoup d'encre, notamment critique, il s'agit de « H ». Est-il question d'onanisme (Etiemble - Yassu Gauclère) qu'on peut également nommer Habitude (R. Faurisson), d'instincts sexuels bridés par la morale sociale (Yves Denis), d'homosexualité (A. Adam),[4] ou dans une démarche plus originale de cette guillotine (Premuda Perosa), cette « hache » des temps modernes personnifiée par la lettre éponyme, capitale comme la peine qu'elle inflige.

Nous restons, de notre côté, persuadé de l'importance de la ville et de son imaginaire dans le corpus des *Illuminations*. Et s'il est bien un « H » qui fleurit

---

[1] Paris est à l'époque entourée par la campagne, et plus précisément par des champs agricoles. Une nouvelle fois, les Versaillais gardent leurs distances.

[2] Malgré de nombreuses analyses consacrées au sujet, il reste impossible de prouver une quelconque participation de Rimbaud à la Commune. Néanmoins, il est possible de penser que, dans le cas présent, Rimbaud aime à s'imaginer narrateur-Communard, tant leur idéologie lui est proche.

[3] Le poète se veut alors « spectateur privilégié et sans illusions ». (Bruno Claisse, *Rimbaud : ou le « dégagement rêvé »*, *op. cit.*, p. 22).

[4] Nous reprenons la tradition critique évoquée par Pierre Brunel en introduction du poème (*Rimbaud œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 921), à laquelle nous ajoutons l'analyse de Premuda Perosa qui a fortement influencé notre analyse d'un *H*, politique et engagé socialement, politiquement et non plus seulement moralement. (Premuda Perosa, *Une écriture de l'énigme : « H » de Rimbaud*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988).

dans la capitale française au cours du XIXe siècle et particulièrement durant le Second Empire, c'est bien celui lié à l'initiale de la mère de Napoléon III : la Reine Hortense[1]. Ainsi voit-on naître durant ce Second Empire l'avenue et la rue de la Reine-Hortense, toutes deux dans le VIIIe arrondissement de la capitale, et le boulevard de la Reine-Hortense dans le XIe : hommage d'un fils à sa mère morte en exil. Mais si Hortense symbolise l'hommage, à l'abdication de son fils cette dernière n'est pas longtemps respectée ; elle symbolise l'empire, ses « gestes atroces »[2], écho d'une violence à l'égard de cette République (« monstruosités », anormalité de régime) qui cherche à l'effacer. Ainsi l'avenue de la Reine-Hortense devient l'avenue Hoche[3], la rue de la Reine-Hortense s'efface pour laisser place à la rue de l'Élysée et enfin le boulevard de la Reine-Hortense cède la place au Boulevard Richard-Lenoir.

Reste un temps l'hommage, l'intention. Or, dans cet « hommage », il y a également ce « h » qui pourrait répondre à cette logique de masturbation que la critique souligne à maintes reprises dans le poème : l'hommage répondant, particulièrement dans le cas d'un fils à sa mère décédée, à une sorte de revanche inutile, d'une vengeance à rebours et d'un plaisir inassouvi. Celui qui rend hommage aurait donc, pour Rimbaud, dans la « solitude » de l'acte, « la mécanique érotique » pour moteur, sorte d'onanisme mental et affectif, l'amenant à apprécier cet hommage plus pour lui-même que pour l'objet admiré et à les multiplier, par le plaisir qu'il en retire. En revanche lorsque la « lassitude » le surprend dans son empressement, que l'objet aimé le fatigue, le voici de nouveau parti dans une nouvelle quête, car alors « la dynamique amoureuse » devient son moteur, la nécessité d'éprouver de nouveau ce sentiment, de retrouver une nouvelle source d'admiration afin de relancer la mécanique première. Rimbaud souligne dès lors la machinerie de l'entreprise,[4] mais également un certain pathétisme de ce vassal n'existant qu'au travers de cet hommage, Napoléon III n'est plus ici que prétexte à réflexion.

---

[1] André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 127.

[2] Mais également une certaine volonté de dénigrer la noblesse de cette Reine Hortense que Hugo présentait comme une « mère publique ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 696).

[3] Nous avons longuement été tentés de voir dans ce changement de nom la raison de ce « H » pour titre, doublé d'une proximité homophonique entre Hache et Hoche, sans oublier que ce dernier fut partie prenante de la Révolution française âge d'or de la guillotine. Néanmoins, la rue ayant changé de nom en 1879, il apparaît difficile d'établir un rapprochement fondé et l'on ne peut que supputer, en l'absence de preuve historique sérieuse (rumeur d'un changement de nom dès la chute de l'Empire) que d'un hasard historique surprenant.

[4] Rapellons que nous sommes au cœur de la seconde Révolution industielle.

Rimbaud revient à l'origine de cet hommage, à sa féodalité primitive, à sa segmentation de la société, l'« ardente hygiène des races » étant vue comme nécessaire, élément structurel permettant une parfaite étanchéité sociale[1]. Il n'était pas question de refuser son principe, l'hommage caractérise l'homme : vassal et suzerain.[2] Même l'« enfance » ne peut y échapper, rappelant notamment les très précoces initiations chevalières, le choix conscient et refusé, la destinée qui frôle la fatalité. Ainsi, la « porte » de l'hommage « reste toujours ouverte à la misère », c'est démontrer qu'il reste encore présent dans cette France du XIXe siècle, que cette féodalité n'est pas achevée, qu'il reste un suzerain toujours prêt à accueillir un vassal qu'une misère physique, pécuniaire ou morale jetterait dans ces filets : cette dernière peut-être la prostituée que l'on a un temps voulu voir dans cette Hortense ; mais cela peut également être un suzerain immatériel comme cet onanisme dont le plaisir sexuel répété vassalise ; toute relation inégalitaire est vouée à cette féodalité.

Dès lors, l'hommage devient doublement fautif d'une détérioration de la « moralité » : que cela soit ceux qui le subissent dans sa féodalité – « la passion » – ou ceux qui lui marque respect, en rendant hommage[3] – « son action » – ; ils alimentent un système qui devrait disparaître et contre lequel Rimbaud s'élève, celui d'une injustice sociale normalisée, systématisée.

Puis vient ce tiret, cette pause dans le poème, qui ne vient pas tirer, à juste titre, le poète de sa réflexion, mais l'amène à revenir à son sujet premier à cette Reine-Hortense, à cette plaque accolée au mur d'une rue qui l'a amené à ces réflexions sur les implications d'un tel hommage. La conclusion s'établit comme un terrible constat des dégâts : « Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! ». De l'amour d'un enfant pour sa mère – « amours novices » –, de cette motivation inspirée, onanisme moral – « terrible frisson » –, le poète presque prophète comprend que pour ce terrible hommage, le sang a coulé sur ce même sol, et coulera peut-être de nouveau ; à cela ajoute-t-il cette lumière, cet « hydrogène clarteux », presque inquiétant, mais qui porte

[1] Il faut comprendre que la pauvreté souille, la pauvreté salit et qu'il est donc médicalement nécessaire pour la classe dirigeante de se préserver de toute promiscuité sociale, vue comme un risque de contagion physique et morale.

[2] Jean Richer note que « H » correspond au chiffre VIII, à l'arcane VIII du tarot et don à la Balance, « vision de la justice ». (Cité par Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 693). Or, n'est-ce pas le but premier du suzerain et de toute autorité que de rendre justice ?

[3] Rendre hommage c'est également reconnaître la supériorité d'un être sur les autres et glorifier cette dernière.

ici la marque du flambeau moderne – lampe à hydrogène –, brillant à jamais pour éclairer la plaque de cet hommage, l'ex-voto moderne de cet amour. Alors vient ce que l'on nomme traditionnellement énigme ou devinette, mais qui pourrait également être un commandement, en témoigne l'utilisation de cet impératif : « trouvez Hortense », trouvez ce suzerain, cet objet de l'hommage.[1] On comprend qu'une fois trouvée, Hortense ne fera pas long feu : « trouvez Hortense et exécutez-la » aurait pu être l'ultime phrase du texte, mais Rimbaud n'écrit pas cette seconde partie, le titre seul relu une nouvelle fois à l'issue de cette phrase paraît plus menaçant. Hortense est noble et comme pour toute exécution des gens de son rang, une hache (« H ») est nécessaire.

Chapitre III : Interstices sociaux : le paysage humain sous l'œil critique du poète

Si jusqu'à présent nous nous étions contenté d'analyser la ville, décrite de façon architecturale par Rimbaud – ces édifices, ces rues, sa temporalité –, ce que Maria Luiza Carrozza nomme « paysage urbain », nous n'avions pas encore évoqué de manière précise ces habitants, ces lieux de vie, son spectacle quotidien, et que Maria Luiza Carrozza retranscrit sous l'expression de « scènes urbaines ». Pour un poète comme l'est Rimbaud, amoureux de pastiches et de caricatures, c'est-à-dire de l'humain dans l'art, de sa spécificité à la fois individuelle et presque tribale, mais également de ses défauts ; il paraît impossible pour un tel poète d'ignorer le spectacle que lui offre la ville dans sa diversité humaine et son inépuisable source poétique et critique.

[1] « "Hortense" ne saurait être la clef de l'énigme. Au même titre que "H", elle est chargée de présenter l'énigme, de poser la question implicite dans l'énoncée de la devinette ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 697).

1. Les *Bel-Ami* de « Parade » : aller-retour sur les grands Boulevards

« Parade » se veut dès son titre la source d'un divertissement, l'instant d'un spectacle – et d'une distance critique – sans pour autant définir la nature de ce dernier.[1] Certes, on connaît l'existence de vaudevilles nommés « folie-parade » ou « comédie-parade » dès la fin du XVIIIe siècle, mais il serait erroné de limiter le poème au seul genre littéraire. À ce vocabulaire théâtral[2] s'ajoute celui de la parade militaire[3], beaucoup moins comique et cependant facilement associable au premier, dans la mise en scène que supposent de telles revues officielles et protocolaires. Puis vient enfin la simple notion dont dérive le verbe parader, cette volonté d'attirer le regard sur soit : vanité cachée et moralement condamnée.[4]

Dans l'ensemble de ces situations la présence d'un spectateur en retrait,[5] conscient et profitant de sa distance, doit être soulignée, tant le poète profite de cette position en apparence supérieure[6]. Ce dernier ne prend pas uniquement ses distances à l'égard du spectacle qui s'offre à lui et de ses acteurs – l'utilisation du déterminant possessif « leur/leurs » souligne ce recul –, mais également d'un destinataire de son discours, qui lui est étranger malgré cet échange quasi verbal : « vos mondes », « vos consciences », « vos fakirs »[7]. Il faudrait même affirmer que si le narrateur est, comme nous allons le voir, condescendant à l'égard de cette parade militaire officieuse, il n'est en aucune

---

[1] Pierre Brunel met en garde contre une surinterprétation du titre et lit, avant tout, « l'évocation [..] d'un spectacle insolite et insolent, mais critiqué par son auteur même dès le titre ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 124).

[2] Sur le sujet : Nathaniel Wing « Rimbaud's "Les Ponts," "Parade," "Scènes": The Poem as Performance", art. cit., pp. 506-521.

[3] Suggérée par la « saturation du masculin » que propose le texte. (Pierre Burnel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 129).

[4] Ce qui reviendrait alors à un « théâtre du moi ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 125).

[5] « Car Rimbaud, tout en créant ces drôles, crée un public autour d'eux et pour eux. » (*ibid.*, p. 125).

[6] Les places en hauteur sont le plus souvent les plus prisées, particulièrement dans le cadre de spectacles en plein air tels que les parades militaires. Nathaniel Wing note également cette prise de distance critique dans l'idée d'un spectacle qui s'offrirait à la vue du poète : « the poet [..] appears as persona, comments on a decor or spectacle described in the poem and thereby presents an esthetic « moral ». » (art. cit., p. 506).

[7] Nathaniel Wing évoque un lecteur implicite qui serait également le véritable destinataire de l'énigme finale. (art. cit., p. 515). Quant à l'orientalisme de ce destinataire, il n'est pas immédiat, mais se précise progressivement avec l'utilisation du terme « fakir ». Ainsi son étrangeté ne se fait pas uniquement géographique –« monde »–, philosophique –« morale » –, mais également spirituelle –« fakirs ».

façon plus indulgent à l'égard de son interlocuteur, dont il compare les « fakirs », c'est-à-dire des ascètes, presque des saints, à des « bouffonneries scéniques »[1]. Le narrateur ne tente aucun parti-pris, tout lui paraît ridicule au plus haut point si ce n'est lui-même.[2]

Le premier paragraphe du poème s'appuie sur une vision immédiate des soldats en promenade, donc *paradant*, sur les boulevards parisiens[3] et qui fut déjà celle de Rimbaud dans « Mauvais Sang » : « Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. » Il s'agit de moderniser le « *Veni, vidi, vici* » antique, voué à l'admiration et riche d'une expérience passée dont le corps reste marqué de ces stigmates[4] :

> *Des drôles très solides. Plusieurs ont exploité*[5] *vos mondes. Sans besoins, et peu pressés de mettre en œuvre leurs brillantes facultés et leur expérience de vos consciences. Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des faciès déformés, plombés, blêmis, incendiés ; des enrouements folâtres ! La démarche cruelle des oripeaux ! — Il y a quelques jeunes — comment regarderaient-ils Chérubin ? — pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses. On les envoie prendre du dos en ville, affublés d'un luxe dégoûtant.*

Indices d'une force, proche de la ruse, mentale – « drôle » – et physique – « solides ». Ils sont ceux chez qui la fainéantise et la paresse, fléaux du siècle selon la classe dirigeante, sont acceptées et acceptables – « Sans besoins, et peu pressés ». Ceux pour qui le substantif d'*homme* est utilisé, sans paraître galvaudé – « Quels hommes mûrs ! ».

---

[1] C'est du moins ce que le lecteur est tenté de croire dans un premier. Nous reviendrons ultérieurement sur la profondeur réelle de ces « bouffonneries scéniques ».

[2] « Irony in « Parade » is inescapable ». (Nataniel Wing, art. cit., p. 517).

[3] Tout comme Nathaniel Wing, nous ne pensons pas qu'une lecture traditionnellement hermétique du texte, nuise à une possible lecture d'une réalité altérée par l'écriture poétique : « The challenge may encourage the search for a referential key, but it simultaneously indicates that the transformation of a « real » spectacle accomplished by this description is an irreversible process. » (art. cit., pp. 514-515).

[4] André Guyaux a mis en évidence cette description indirecte des protagonistes qui structure « Parade » : « Toutes les identités de "Parade" sont analogiques ou allusives, elles appartiennent à cette stratégie du sens selon laquelle les "drôles" (à commencer par ce mot lui-même) ne sont jamais nommés, mais évoqués par une foule de créatures diverses qui leur ressemblent plus ou moins ». (« Dialogue sur Parade » dans Thomas Klinkert et Hubert Wetzel Hermann (dir.) *Traduction = interprétation / interprétation = traduction, L'exemple Rimbaud*, Honoré Champion, Paris, 1988, p. 50). Or, si ces « créatures » leur ressemblent, c'est justement parce qu'ils les ont côtoyés : il y aurait ici une logique de contamination entre l'explorateur et l'autochtone.

[5] Le terme ne se veut probablement pas péjoratif dans le cas présent, nous sommes encore dans le registre laudatif, le narrateur se veut admiratif de ces militaires de retour et de leur capacité à civiliser, à tirer profit de ces sociétés sauvages.

Néanmoins, à cette apothéose laudative succède l'ironie rimbaldienne : les visages de ces soldats se font effrayants, presque inhumains. Leurs yeux « rouges et noirs », couleurs de ces peuples barbares qu'ils ont connus, ne reflètent qu'« acier piqué d'étoiles d'or » à la manière des distinctions reçues, épinglées sur leurs vestes : les émotions, les sentiments manquent à ces regards. La description des visages surajoutent à cette anormalité nouvelle, « déformés, plombé, blêmis, incendiés », à l'image des terres laissées derrière eux après leur passage, après une guerre. Leur voix elle-même vient trahir cette espèce de folie qui les guette dans ces « enrouements folâtres ». Leur raison ne revient pas indemne de ces combats.

Viennent alors les « jeunes », sont-ils déjà allés au front ? Probablement pas, au vu de leur attitude assurée et d'une dangerosité non encore intériorisée, comme on le suppose pour ceux qui les ont précédés dans ce lieu de *Parade*. Eux viennent simplement « prendre du dos »[1], se montrer, riche de leur nouvelle situation et peut-être même de leurs nouvelles conquêtes, qualifiées de « luxe dégoûtant ».

La scène rappelle le *Bel-Ami* de Maupassant et son personnage principal, Georges Duroy. Le roman-feuilleton de 1885 met en exergue le même type d'individu : militaires arrivistes dont l'ambition qui les ronge, et qui les avait dans un premier temps poussée à devenir militaires, reste à jamais inassouvie. Mais il est également question d'une certaine cruauté, déshumanisation de l'âme obtenue dans ces contrées sauvages, l'homme civilisé n'en revient pas indemne, il se barbarise également.

> *Et il se rappelait ses deux années d'Afrique, la façon dont il rançonnait les Arabes dans les petits postes du Sud. Et un sourire cruel et gai passa sur ces lèvres aux souvenirs d'une escapade qui avait coûté la vie à trois hommes de Ouled-Alane et qui leur avait valu, à ses camarades et à lui, vingt poules, deux moutons et de l'or, et de quoi rire pendant six mois.*
>
> *On n'avait jamais trouvé les coupables, qu'on n'avait guère cherchés d'ailleurs, l'Arabe était un peu la proie naturelle du soldat.*[2]

Or, c'est paradoxalement à cet instant d'ultime autosatisfaction, mais également de superbe cruauté non regrettée et assumée que Duroy rencontre

[1] L'expression a été source de débat auprès de la critique rimbaldienne (voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 122). Nous choisissons de conserver le sens figuré, suggéré par le texte lui-même, celui de *prendre de l'importance* (*ibid.).*

[2] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Pocket, Paris, 2009, pp. 14-15.

Forestier : son sauveur, mais également sa nouvelle proie[1]. Georges Duroy va alors enchaîner les rôles aux besoins de ces ambitions et de ses projets, répondre à ce qu'on attend de lui, pour obtenir ce que lui désire de l'autre. C'est cette seconde facette du personnage qui fait écho au deuxième paragraphe du poème de Rimbaud.

> *Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve, ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales[2]. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers.*

Le *Paradis*, c'est ici le sommet du théâtre, celui des places les moins chères, écho de l'origine sociale dudit personnage. Il s'agit d'être acteur, de maîtriser la *grimace*, d'accepter une possible animalité[3], pour ne plus revenir à cet état détesté. Ainsi, l'intention prêtée à ces acteurs ne peut correspondre aux ascètes en représentation – « Fakir » – ni à des « bouffonneries scéniques ». Cette seconde expression, que nous avions dans un premier temps jugée comme une réplique condescendante à l'égard des « Fakirs », peut également être lue autrement, lorsqu'elle est examinée avec plus d'attention. En effet, ces « bouffonneries » font écho au personnage du même nom (bouffon), dont le dessein était justement de faire réfléchir, par ses absurdités, le public ou le roi, et de l'amener à une certaine sagesse.[4] Ces acteurs-militaires n'ont donc aucune profondeur, aucune nuance, aucun goût des détails : les « costumes [sont] improvisés », « l'histoire » et « les religions » retouchées. C'est faire état de leur mauvaise foi, de leur volonté de se vendre par des mensonges qu'un individu possédant un tant soit peu de culture serait capable de déceler : « ils mêlent les

[1] Tout ce qu'il possède Duroy le désire (sa femme, sa situation, sa carrière). Certes, il ne sera jamais le meurtrier de Forestier, mais si l'intention pouvait tuer alors sa constante volonté de le voir mort, ferait de lui un parfait assassin.

[2] Cette bestialité que nous avions évoquée dans le premier paragraphe est, ici, clairement dénoncée.

[3] N'oublions pas que la grimace est liée au singe, animal de cirque et de foire. Le spectacle n'est pas encore noble, on est loin de la Comédie française.

[4] Élément liant le texte au monde du grotesque, tel que le suggère Pierre Brunel, celle d'une déformation du réel. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 130).

tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. » Une nouvelle fois, le rapprochement avec Duroy nous éclaire, n'est-ce pas ces pseudo-récits d'Algérie pittoresque, qui lui permettront de plaire à son auditoire ? Le narrateur ne dénonce donc pas seulement la fausseté de leurs allégations, mais la candeur de son public, pire, sa volonté de croire le faux pour son bon plaisir. À tel point que l'on passe du simple charlatan au véritable escroc, parler de « comédie magnétique » c'est faire référence au mesmérisme – appelé également magnétisme animal – et à son créateur Franz-Anton Mesmer : archétype de l'imposteur.

Néanmoins, il existe, également, un risque pour ces soldats-bonimenteurs, celui de se prendre au jeu de leurs propres mensonges, de leurs propres pouvoirs sur autrui, qui s'étendraient sur eux-mêmes et les laisseraient presque fous dans leurs hallucinations : « Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent. Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers. » Il y a ici un basculement certain du poème, de la satire au tragique. Il n'est cependant pas question de plaindre ces individus, n'ont-ils pas joué avec le feu sacré de l'imagination de la vision, que le poète à juste tente de maîtriser. Ils se voient happer par son pouvoir dans une logique païenne qu'il est important de souligner : c'est la revanche du barbare sur l'homme civilisé, ce dernier ridiculisait ses croyances sans les comprendre et les distribuait sans les avoir jamais possédées.

Ainsi se clôture le poème dans cette ultime conclusion que l'on a tant glosée et analysée, non seulement à l'échelle du poème, mais également à celle de l'ensemble du recueil : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. » C'est une nouvelle fois insister sur la supériorité de ce poète-narrateur sur tout auditoire, qu'il soit immédiat – le « vous » du texte –, mais également de ce lecteur au-delà de la page, du temps et de l'espace. Ce « je » de « Parade » n'a cessé d'être souverain,[1] parce qu'il maîtrise non seulement le monde dit civilisé, mais

[1] Nathaniel Wing écrit à ce propos : « It is more probable, however, that the last line is a derisive reminder to the reader that, by accepting the taunt, he is looking for meaning in the wrong place [..] ». (art. cit., p. 516). L'énigme serait un ultime pied de nez du poète à l'égard de son auditoire. Louis Forestier suggère également de lire cette ultime phrase « comme un défi, comme une incitation à chercher un au-delà du texte » et donc à dépasser son hermétisme. (« Parade ou la parabole » dans Alain Borer (dir.), *Rimbaud*, Lucarini, Rome, 1981, p. 72).

également le monde barbare, « sauvage »[1] : il comprend l'homme et l'animal qui existe en lui. Ainsi, il est logiquement plus évolué et renvoie à cette société qui se revendique éduquée, raffinée son statut primitif. Le « je » de « Parade » est en dehors de toute réalité.[2] Il est, simplement, pendant un temps la parole, le droit de réponse, la réplique du barbare – et donc une « parade sauvage ». Ainsi, il n'est lui-même qu'un autre acteur, qui, à la différence du soldat, maîtrise son rôle, et sur lequel repose tout l'équilibre de la pièce : la « clef ».

2. Figure de l'homosexualité masculine dans « Antique »

« Antique » est un poème qui pose la question de la description d'un être réel ou non. André Guyaux propose la lecture d'un être androgyne dont « l'intérêt ne repose pas dans le corps, mais dans la qualité de l'âme »[3] et serait la représentation d'un « Moi complexe et divisé ».[4] Steve Murphy fut le premier à noter que l'expression « fils de Pan » n'était pas par obligation métaphorique, et pouvait se référer à Silène[5], être connu pour sa laideur et ami de Dionysos, dont il partage l'amour pour les vins et les festins. Paul Claes souligne, de son côté, que le « dieu est la contrepartie masculine de deux blasons féminins de Rimbaud : "Vénus anadyomène" et *L'étoile a pleuré rose…* » [6] Quant à Pierre Brunel, « le gracieux fils de Pan », ne renvoie, selon lui, à aucune figure réellement identifiable de la mythologie.[7]

Ces analyses ont toutes fait écho à nos propres impressions sur le poème, sur une figure qui semble échapper à toute réalité claire ou précise. Néanmoins, le rapport du texte avec « Vénus anadyomène » propose une porte d'entrée à la compréhension de ce dernier. Dans notre étude du poème et à la lumière des analyses de Steve Murphy, la prostituée était l'occasion pour Rimbaud d'une critique sociale, d'une dénonciation détournée dans ce corps décrit sans fausse pudeur, dans son hybridité humaine et sa référence divine ironique. Il nous

---

[1] Pierre Brunel note que le poète, loin d'être un bonimenteur, « sait qu'il les [les personnages] a agitées et qu'il est le seul à connaître le sens du spectacle. » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 132).

[2] Pierre Brunel évoque en ce point « l'ambition démiurgique » de Rimbaud (*ibid.*, p. 133).

[3] André Guyaux, *Duplicités de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 87.

[4] *ibid.*

[5] Steve Murphy, *Le premier Rimbaud.., op.cit.,* p. 174.

[6] Paul Claes, *op. cit.*, p. 90.

[7] Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 141.

semble qu'une nouvelle fois, Rimbaud traite dans le poème « Antique » de cette prostitution, en y surajoutant un sujet tabou : celui de la prostitution-homosexualité[1] masculine. Il choisit également d'inverser[2] la description : ce n'est plus la prostituée qui est décrite par son client, mais le client par un œil extérieur possiblement omniscient.

Steve Murphy a souligné l'ironie voire l'oxymore que constitue la phrase d'introduction du texte : « Gracieux fils de Pan ! »[3] Silène est laid et l'individu décrit posséderait ces attributs physiques auquel s'ajoute une « grâce », qui ne fait, en réalité, pas état de son physique, mais d'un certain comportement dans ses relations sociales : l'homme est « gracieux », c'est-à-dire affable, aimable ; caractère associé à celui des classes sociales hautes et dirigeantes. C'est ce dont fait mention Régis Révenin, dans son article sur le sujet, et sur lequel nous appuierons grandement pour nos sources historiques[4] : « Cette concentration gay dans l'espace bourgeois peut expliquer le mythe de l'homosexualité perçue comme un vice des classes aisées, récurrent dans les représentations de la Belle Époque [...] ».[5] Mais l'ironie rimbaldienne peut également être plus importante que cette simple évocation de classe, le client cherche à combler son besoin chez un prostitué, logiquement pauvre, et fait donc preuve d'amabilité, presque de charité, à l'égard d'une classe sociale inférieure : le romancier Jules Davray évoque « chez les pédérastes, la passion [qui] supprime les distances : un comte s'accouple à un vagabond, un élégant à un voleur en guenilles [...] Parfois afin de les avoir, à toute occasion sous la main, les fortunés font d'un voyou leur

[1] Si nous faisons le choix d'accoler les deux termes, c'est parce que comme le souligne Régis Revenin, les deux notions (à la différence de la prostitution traditionnelle) sont liées dans l'esprit et les textes du XIXe siècle : « Autant les discours officiels distinguent la prostituée - réputée vicieuse - de son client (hétérosexuel), autant ils amalgament le prostitué et son client (homosexuel), tous deux classés dans la catégorie "pédérastes". Ce phénomène est également tout à fait notable dans les rapports de police de la Belle Époque, ainsi que dans la littérature, les guides des "bas-fonds" parisiens, etc. Ainsi, dans son dictionnaire d'argot (1901), Aristide Bruant donne comme synonyme de "pédéraste" le terme "jésus", - appellation que l'on donne traditionnellement depuis Félix Carlier à un jeune prostitué, - tandis que Léon Hayard propose, quelques années plus tard, pour "jésus" la définition suivante : "jeune garçon de mœurs pédérastiques" ; l'un et l'autre définissent ainsi l'homosexualité et la prostitution masculines sous le même vocable. » (Régis Revenin, « Paris gay », *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, p. 28).

[2] Le jeu d'esprit se doit d'être souligné puisque le nom donné aux homosexuels à la même époque était celui d'*invertis*.

[3] Sur le sujet : Steve Murphy, « Vers un Parnasse joyeux : Tête de faune », *Le premier Rimbaud..*, *op.cit.*, pp. 163-187.

[4] Régis Revenin, « Paris gay », *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, pp. 21-41.

[5] *ibid.,* p. 7.

domestique »[1]. Il y a donc double transgression : sexuelle et sociale, la seconde semblant même parfois, dans cette société bourgeoise du XIXe siècle, plus grave que la première.

Le « front » de notre personnage, lieu de toutes les attentions phrénologiques, ou toute bosse possède son importance, est ceint de « fleurettes » et de « baies », en apparence inoffensives. Les deux sont pourtant apanages d'une certaine malhonnêteté : le premier dans l'expression « conter fleurette » et le second en tant que « donneur de baie ». En réalité, notre homme est en chasse, d'où ces yeux « boules précieuses » qui ne cessent de *remuer*[2], à la recherche de ce qui est l'objet de ses concupiscences.[3] L'homme semble par ailleurs avoir un certain âge, ces « lies brunes » tachent son visage, de ce que l'on nomme couramment taches de vieillesse ; auxquelles s'ajoute un visage émacié, dont « les joues se creusent » et ont perdu le rebond de la jeunesse.[4]

Cette animalité qui commençait tout juste à transparaître jusqu'alors s'affirme dans la quatrième phrase du texte : « Tes crocs luisent. » L'homme est une bête sauvage, féroce, dangereuse. Mais c'est également une volonté d'insister sur cette notion d'individu en chasse, à la recherche d'une victime, et on perçoit un certain danger à la hauteur de la frustration sexuelle de l'individu. La description de l'homme se poursuit, dans la logique qui structure toute cette dernière, du haut vers le bas : « Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds ». Peut-être est-ce là un moyen pour Rimbaud de poétiser les rapports de police, trop prosaïques quant aux descriptions de ces fauteurs de troubles morales. Le signalement reste ainsi précis, la forme de la « cithare » indique que la poitrine de notre homme tombe,

---

[1] Jules Davray, *L'Armée du vice*, dans Régis Revenin, « Paris gay », *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 32.

[2] Le jeu de mots est peut-être facile, mais se doit d'être signalé entre boules du haut (yeux) et boules du bas (testicules), également en pleine effervescence.

[3] S'il y a évocation de l'hermaphrodisme originel, comme le suppose la tradition critique, elle se fait ironique (à l'égard de la morale bourgeoise), puisque la réunion des deux est une réunion de deux semblable, mais non complémentaires, et que Platon évoquait : « Les moitiés sont donc séparées, en proie au désir de l'autre, homosexuel masculin dans le premier cas, homosexuel féminin dans le second, hétérosexuel dans le troisième. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 143).

[4] Pierre Brunel note que cette description convient à la représentation traditionnelle de Pan (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 144). Il nous semble également convenir à un homme d'un certain âge : Pan et cet être se confondent dans une même laideur physique.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

mais également que sa corpulence lui donne de la poitrine.[1] Quant à ses « bras blonds » dont le « tintement » indique la pulsation dont il sera fait mention ultérieurement dans le texte, il faut rappeler que l'homosexualité a été un temps qualifiée de « vice anglais » ou « vice allemand »[2], peuples souvent décrits par leur blondeur.

C'est à cet instant, après avoir égrenés tous ces indices que Rimbaud délivre la solution à son énigme et à cet être animal hantant les rues de la cité : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. » À cet instant d'extrême tension sexuelle, le cœur de sa vie se trouve dans l'assouvissement de ses pulsions sexuelles, de ce désir, les autres organes sont secondaires et le battement du sang lui donne l'impression que ce dernier a changé de place.[3] Quant au « double sexe », c'est celui du caractère passif ou actif de l'acte sexuel homosexuel, qu'on a longtemps défini sous leurs aspects féminisé ou masculinisé[4], à tel point que longtemps seul le passif était considéré comme réellement homosexuel. [5]

L'ultime phrase du texte se veut énigmatique, car uniquement constitué de jeux de mots à destination du lecteur : « Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche. » L'homme possède deux cuisses, mais qu'une seule jambe. Il faut en réalité revenir aux expressions populaires : « l'entre-cuisses », « avoir la cuisse accueillante », « histoires de cuisses »… cette partie de l'anatomie humaine fut

---

[1] Pour Antoine Ryabaud, cette *cythare* évoque également par un jeu de sonorité le *satyre*. (*Fabrique d'*Illuminations, Seuil, Paris, 1989, p. 13). Une nouvelle fois, le désir notamment sexuel est au cœur de l'individu décrit et le marque physiquement.

[2] « Héritier des discours d'Ancien Régime dénonçant le "vice italien" ou les "mœurs orientales", et s'inscrivant dans une logique de calomnie de l'ennemi par le biais de sa réelle ou prétendue homosexualité, moyen de jeter le discrédit sur sa bonne moralité et son honnêteté, l'amalgame homosexuel/étranger - l'homosexuel symbolisant nécessairement l'Autre - devient récurrent à la Belle Époque, période de fortes tensions internationales, notamment avec l'Allemagne et l'Angleterre ("vice allemand", "vice anglais"). » (Régis Revenin, « Paris gay », *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 19).

[3] L'amour qui aurait dû réunir les deux êtres séparés (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 145) est remplacé par la bestialité du désir et de l'accouplement.

[4] Élément qui amène André Guyaux à faire se confondre les deux créatures mythiques Hermaphrodite et Pan. (*Duplicités de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 86). Pierre Brunel, tout en soulignant l'évidence du rapprochement, rappelle cependant que Hermaphrodite n'est pas « fils de Pan ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 141).

[5] Puisqu'il représentait l'abandon du phallus, organe de la suprématie masculine. (Régis Revenin, « Paris gay », *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 1). Sur le même sujet : Thierry Pastorello, « La stigmatisation particulière du pédéraste passif dans les enquêtes de médecine légale dans la première partie du XIXe siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2009.
Source en ligne : http://acrh.revues.org/1850

souvent utilisée pour illustrer les relations sexuelles, notamment celles des femmes légères ou des prostituées. Ainsi, en octroyant à son personnage ces cuisses, Rimbaud inverse la situation donnée, et transforme le client en prostitué. Quant à cette unique jambe citée elle fait référence à l'expression « n'aller que sur une jambe » c'est-à-dire péricliter : notre personnage, dont les pulsions sont si fortes, court quelque part à sa perte, si ce n'est morale, tout du moins financière. Mais c'est également la vision moralisatrice de son siècle qui est illustrée par ces derniers mots, elle est celle qui le condamne, car il n'arrive pas à se détacher de son jugement, lui qui attend « la nuit » pour se *promener*.

Ainsi, si le poème se nomme « Antique », c'est bien entendu en référence aux mœurs antiques : l'homosexualité. On pourrait également croire que Rimbaud condamne ces dernières en humiliant ce personnage uniquement guidé par ces instincts. Il nous semble, plutôt, que tout comme « Vénus anadyomène », il y a une volonté de combattre l'hypocrisie du client, son incapacité à assumer cette pulsion animale[1]. Mais également la vision de cette société se sclérosant sur un homosexuel type : bourgeois, allemand-anglais, bestial. Telle une statue l'image de l'homosexuel ne saurait être différente, éternellement figée dans leur imaginaire littéraire et mythique. Si comme le suggère Pierre Brunel, reprenant les propos d'Hugo Friedrich, il y a un « désir de totalité chez Rimbaud »[2], il est avant tout celui d'une recherche d'un monde au-delà de toute morale ; ou tout du moins d'un monde dans lequel l'existence concomitante d'un monde visible accepté, et d'un monde caché, refoulé (comme le désir de notre « fils de Pan ») ne serait plus ignorée. Car n'est-ce pas justement parce qu'il se trouve étouffé que ce désir en devient dangereux pour son objet ?

3. Du prolétaire au porte-parole dans « Ouvriers »

Rimbaud avait dans un premier temps nommé le poème « Les Ouvriers », avant de raturer l'article défini pluriel, offrant au titre une indétermination et une généralisation du substantif. La critique s'accorde pour voir dans la promenade de ce couple d'ouvriers un réalisme poétique et une possible allusion

[1] Le prostitué est suggéré, mais jamais abordé dans le texte. Il apparaît donc présomptueux de notre part de faire prendre parti à Rimbaud pour ou contre la prostitution masculine.
[2] Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 145.

satirique au romantisme bucolique[1] : la campagne est une périphérie urbaine et la ville reste constamment présente, envahissante malgré cette volonté de lui échapper. De notre point de vue, il nous paraît difficilement concevable qu'un tel titre, à la portée politique et sociale importante, n'ait pas de répercussions sur l'ensemble du poème et n'ait été pour Rimbaud qu'un détournement littéraire.

Le poème est rythmé par la dénonciation du sud : « le Sud inopportun », « et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs », « Le sud me rappelait les misérables incidents [...]. » Ce « sud » ne cesse d'être un élément négatif tout au long du poème, le structurant même par cette négativité, car il ne cesse d'empêcher la véritable échappée que se voulait cette promenade. À tel point qu'il semble personnifié, tel un troisième individu, un personnage qui viendrait déranger notre couple d'amoureux. Or, on apprend au début du poème que cette promenade se déroule durant une « chaude matinée de février », ce qui revêt un caractère atypique au vu de la saison[2], mais également un mauvais présage d'une chaleur précoce pour un narrateur qui ne supporte pas le Sud.[3]

Nous avons à plusieurs reprises souligné, et nous l'analyserons plus en détail ultérieurement, la fascination rimbaldienne dans les *Illuminations* pour cette Commune de Paris.[4] Il nous semble que pour la première fois ici, Rimbaud décrypte l'avant-Commune, l'instant de tension qui précéda la bataille et qui fut ressenti avant la bataille, peut-être même avant la guerre, notamment par les principaux acteurs de cette révolte : les Ouvriers.[5] Ainsi, ce Sud, qui ne cesse de souffler en direction de la cité, de Paris, c'est l'annonce d'un homme politique

---

[1] « Quoi qu'il en soit, les *Illuminations* demeurent fondamentalement des "exercices de styles" (Brunel), ou selon Louis Forestier des "essais" (expériences, tentatives) ; pour sa part dans son riche *Rimbauds Dichtung*, Hermann Wetzel a essentiellement voulu décrire, entre autres choses, les "komplexe poetische Modelle" – les "modèles" toujours "complexes" qui sous-tendent ces poèmes en prose. Ainsi dans *Ouvriers* (comme dans d'autres pages du recueil) c'est peut-être à une sorte de modèle romanesque d'être "mis à l'épreuve" (Brunel). » (Sergio Sacchi, *op.cit.*, p. 164).

Bruno Claisse souligne l'allusion de la fin du texte à *Jocelyn (IX)* de Lamartine. (« Ouvriers et la fonction du poète », *Parade sauvage*, *Rimbaud cent ans après*, colloque n°3, 1992, p. 207.

[2] Pierre Brunel parle d'un « dérangement des saisons » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 283).

[3] « Tristesse impalpable, invincible, sans raison précise, qui suinte, dirait-on de partout et de toute chose » (Sergio Sacchi, *op.cit.*, p. 163).

[4] Sergio Sacchi évoque par ailleurs le poème comme « l'envers prolétarien » de « Royauté ». (*ibid.)*.

[5] Ouvriers, prolétaires, qui, selon Bruno Claisse, cherchent avant tout à fuir la ville industrielle, avaleuse d'hommes (cité par Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 285).

du Sud : Adolphe Thiers[1], désigné par l'Assemblée nationale[2] *chef du pouvoir exécutif de la République française* un 17 février 1871.

Ce Sud (Thiers) leur rappelle par son mépris[3] leur situation miséreuse et misérable, qu'ils avaient, paradoxalement oublié, probablement sous l'urgence de la guerre prussienne. Il est celui qui *excite* « toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés » : la position de Thiers durant la guerre franco-prussienne porte, encore aujourd'hui, à débat et critique ; il refusa de faire partie du gouvernement de la Défense nationale et sut s'appuyer sur les Prussiens pour écraser rapidement le Second Empire et toutes velléités parisiennes.[4] Enfin, ce Sud évoque pour notre ouvrier son enfance, son impuissance et l'humiliation qu'il en ressent encore : « les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi. » Il représente un destin inflexible, celui de la force dirigeante sur la force dirigée, *le sort*, qui s'acharne sur celui qui n'a ni pouvoir – « force » –, ni instruction – « science ». Se rappeler son enfance pour notre ouvrier, en couple, c'est se projeter dans l'avenir, dans l'enfant à naître et espérer pour lui un avenir loin de cette chaleur d'été, image d'un pouvoir absolu et totalitaire.

Quant à sa compagne, elle est celle qui porte les signes de l'échec futur de cette campagne, sans, cependant, en être consciente[5]. Elle porte « une jupe de coton à carreau blanc et brun, qui a dû être portée au siècle dernier, un bonnet à rubans, et un foulard de soie » ; vêtements d'une époque passée,[6] celle de la Révolution, et qui amène le narrateur à ces mots fatidiques : « c'était bien plus triste qu'un deuil », suggérant qu'une nouvelle fois, les morts seraient nombreux. Elle est également celle qui remarque « de très petits poissons » « dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez

[1] Adolphe Thiers est né à Bouc-Bel-Air et déclaré à l'état civil de Marseille.

[2] Cette dernière siège alors à Bordeaux, ville du sud.

[3] Thiers est un républicain conservateur.

[4] Notamment l'abandon de l'Alsace-Lorraine et l'arrêt d'une force de soutien à l'armée, dirigée par Gambetta en octobre 1870.

[5] C'est probablement la raison pour laquelle Rimbaud choisit de la revêtir d'un nom étranger « Henrika », elle est comme étrangère à l'ambiance du poème, non réceptive à ses tensions. Malgré ses habits qui sont vêtements du peuple (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 284).

[6] Temporalité historique dérangée comme la temporalité atmosphérique. (*ibid.)*.

haut », presque une prophétie[1] : en se retirant, l'eau laissera les poissons morts, eux pour qui cette minuscule *flache* était tout leur monde, n'ont pas vu le danger qui les guettait, l'inaliénable fin de leur monde et de leur bonheur. Ainsi en va-t-il de Paris et de ses habitants, durant la famine de l'hiver 1870-1871 ou durant la Commune, pris au piège de l'espace clos de leur propre ville, lieu de leurs plaisirs et de leurs souffrances.

Enfin, cet « autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages ! », est l'instant évoqué par la critique, ce que Paul Claes nomme une « prose naturaliste »[2]. Dans cette réalité d'une société et d'un futur qui effraie notre narrateur, c'est l'irréel, l'imaginaire, la littérature même, qui lui apparaît dans un premier temps, son unique échappatoire, bien plus que cette promenade champêtre. Mais finalement, il se rétracte à l'évocation des générations futures vues dans sa propre enfance : « Non ! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés. Je veux que ce bras durci ne traîne plus *une chère image*. » Il n'est plus question de se soumettre à cet été[3], à cette société dont ils sont les « orphelins » et qui conservent avidement ses richesses, il lui faut retrouver la force de combattre dans ce « bras durci » et oublier le mirage de l'imagination et de ses illusions : elle, image de la réalité, mais non la réalité.[4]

---

[1] Pour Bruno Claisse : « Henrika se confronte aux choses les plus élémentaires sans se distancier d'elle par le moindre double [..]. » (*Les* Illuminations *et l'accession au réel*, *op.cit.*, p. 133).

[2] Paul Claes, *op.cit.,* p. 141.

[3] « Mais cette répétition obligée de ce qui n'est que trop connu peut devenir malgré tout un acte créateur, puisqu'ici le retour en arrière tient, plus que de la ligne droite, de la spirale reculant pour ensuite rebondir. » (Sergio Sacchi, *op.cit.*, p. 174).

[4] « Au contraire [d'Henrika], l'*ouvrier* ne peut considérer le réel qu'en substituant aux choses et aux êtres des *images* qui, tout en se distanciant de l'ici, projettent sur celui-ci un "autre monde" appeler à combler le manque de ce monde-ci. » (*ibid.*, p. 143).

Chapitre IV : Réflexions politiques et condamnations

1. Visages des coupables dans « Solde » et « Guerre »

1.1. « Solde » : tout est déjà vendu

Il se dégage de « Solde » une sensation toute différente de celle des autres poèmes des Illuminations, un sentiment de dégagement absolu, une fraîcheur que C. A. Hackett souligne également dans sa lecture de l'œuvre :

> *Revendication pure d'une subjectivité – de ses « propriétés », comme l'écrirait Michaux, que rien ne peut venir chicaner –, « Solde » se présente comme un magnifique catalogue des découvertes du poète, autant d'articles invendables, tant l'homme s'est éloigné du « Génie ». Le ton est proche de « Nuit de l'enfer » dans la* Saison. *Mais quel plaisir à faire l'article au milieu de sourds ! quelle cinglante leçon ! Par son refus, l'homme dit la jouissance interdite, et la vie méconnue.*[1]

Néanmoins, nous ne sommes pas aussi affirmatif voire positif que Hackett en assurant que tout ce que propose Rimbaud à la vente n'a pas été vendu. À l'inverse, tout comme Paul Claes, nous y voyons un véritable *persiflage*. Plus proche d'une volonté de recréer l'instant de la vente, qui a déjà eu lieu, et où ont été bradées les richesses les plus rares de l'homme.

Les deux premiers paragraphes doivent être regroupés dans une seule et même analyse[2], reliés par deux points, le deuxième paragraphe se veut une explication, une clarification du premier. « À vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu, ce que noblesse ni crime n'ont goûté, ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses : ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître [...] ». Le terme *Juif,* loin de tout antisémitisme,[3] permet à Rimbaud de présenter le locuteur, le vendeur et son goût pour la démesure sans

[1] Cecil Arthur Hackett, *op.cit.,* dans Alain Borer (dir.), *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1174.

[2] « Les deux premiers alinéas, qui sont regroupés sous un seul cri, "À vendre", et qui donc forment une manière d'*unité de vente* [..]. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 557).

[3] Marc Ascione dans l'*Œuvre-vie* (*op cit.*, pp.1174-1175) propose une lecture du terme (*Juifs*) qui ne serait pas « rattaché à l'idée de *vente,* mais à l'idée de *solde* », désignant dès lors des « marchands forains ». Dans un cas comme dans l'autre, ce qu'envisage Rimbaud ce n'est pas la notion religieuse, mais la capacité commerciale de ces individus et ce qu'elle évoque.

introduction : dans une logique chrétienne simpliste et poussée à l'extrême[1], le Juif est celui qui a vendu le Messie, c'est dire si pour ce dernier tout à un prix, et cependant eux-mêmes n'ont pas osé vendre ce que va proposer le locuteur, c'est souligner l'amoralité de l'individu. Il propose à la vente une marchandise que ni les hautes sphères de la société – « noblesse » –, ni les bas-fonds – « crime »– ne possèdent. Cette marchandise subsiste et existe sans rigueur morale populaire – « probité infernale des masses » – et sans charité chrétienne – « amour béni » – : elle est donc en dehors des normes sociales et religieuses. Elle n'a besoin d'aucune *reconnaissance* ni par l'histoire – « temps » –, ni par l'expérience[2] – « la science ».

Puis se dévoile, enfin, dans le second paragraphe son essence : « Les Voix reconstituées ; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leur application instantanée ; l'occasion, unique, de dégager nos sens ! » La majuscule à « Voix » souligne que se trouve en ce terme le cœur de cette marchandise, constitué d'émission de sons, mais plus particulièrement d'émission d'opinions. Elle est l'union « fraternel de toutes les énergies », révélant une capacité à dépasser les différences entre individus, elle apparaît comme un objectif commun partagé de tous. Cette marchandise constituée de « voix reconstituées », c'est-à-dire réassemblées, restructurées, se joue dans l'*instantanéité,* immédiatement visible et perceptible, s'opposant ainsi au « temps » et à « la science » précédemment cités. La représentation de cette union vocale ne peut se faire qu'une seule et *unique* fois, sorte de miracle éclair, exceptionnelle *occasion* de « dégager nos sens ». Or, on sait ce que représentent ces sens pour Rimbaud, une entrave, une utopie, un mirage, dont il faut se défaire pour accéder au vrai.[3] S'il est question ici de voix à l'unisson, dans l'objectif de briser les chaînes d'un servage humain, il ne fait aucun doute qu'il est ici fait mention des révolutions. Non par obligation de soulèvements politiques, mais de véritables combats sociaux, humains, où s'oublie toute notion de « probité infernale » imposée par la société ou d'« amour béni » dictée par l'Église. Ces révolutions sont craintes par les deux tenants de la société pour qui l'équilibre est essentiel à leur commerce : « noblesse » et

[1] Rimbaud cherche à frapper l'esprit de son lecteur même le plus inculte au travers d'un lieu commun.
[2] Mais également le microscope optique dont le XIXe marque l'apogée.
[3] L'objectif même du « dérèglement de tous les sens ».

« crime »[1]. Mais n'oublions pas qu'est ici abordée une marchandise à vendre, voire déjà vendue[2] : dans une logique prolétaire radicalisée, les révolutions françaises (1789, 1830, 1848, 1871) ont toutes été vendues au plus offrant, à la bourgeoisie.[3]

Le poème néanmoins ne s'achève pas sur cette simple révolution vendue. Il faut à présent vendre ces restes, ces résidus qui peuvent également avoir un prix : « À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance ! Les richesses jaillissant à chaque démarche ! Solde de diamants sans contrôle ! » En premier lieu, ces « Corps »[4], ces cadavres dont la mort efface toute appartenance à l'humanité et marque leur infertilité de fait (absence de « descendance ») –, ils ne sont plus au « monde »[5] et n'ont plus besoin d'y être catalogué – « race », « sexe ». Ces corps émergent à chaque *démarche* militaire[6], parfois brûlés, carbonisés, rappelant en cela l'essence même du diamant, mais également de la préciosité d'une vie qui ne se fait plus : les pertes humaines sont *hors de comptes*, « sans contrôle » économique ou financier.

Après l'écrasement du soulèvement populaire vient l'heure du chaos pour ce même peuple : « À vendre l'anarchie pour les masses ; la satisfaction irrépressible pour les amateurs supérieurs ; la mort atroce pour les fidèles et les amants ! » L'acheteur-amateur devra faire fortune dans cet instant de désordre, d'absolue confusion, mais également d'exécutions sommaires pour les derniers « fidèles » et « amants » de ces révolutions. C'est également le temps des exils et

---

[1] Il est évident qu'en comparant la « noblesse » au « crime », Rimbaud les insulte d'une manière détournée. Leur faisant partager les mêmes principes et les mêmes aspirations.

[2] Si l'on se passe dans un temps d'énonciation passé.

[3] « Inversement le 4 juin 1849, « menaçait : la solution "c'est la dictature du prolétariat détruisant la bourgeoisie, comme la bourgeoisie a chassé l'aristocratie, comme la royauté a enterré la féodalité". » (Société d'histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, *Le XIXe siècle et la Révolution française*, Créaphis, 1992, p. 186) « Néanmoins, que ce fut évolution autonome des esprits ou influence de la presse ou d'une certaine pensée socialiste, l'évènement révolutionnaire apparût de plus en plus a beaucoup comme étranger, extérieur, se résumant à un règlement de comptes entre bourgeoisie et aristocratie qui avait tourné à l'avantage de la première [..]. » (*ibid.*, p. 12).

[4] Une nouvelle fois, la majuscule indique l'importance du terme. Pierre Brunel évoque « des Corps sans corps », objets d'une « dés-incarnation généralisée ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 555). Cette déshumanisation nous a fait privilégier le corps dans son acception de cadavre et non d'une représentation physique, concrète, de l'être vivant. Néanmoins, il aurait également pu être possible d'y lire, plus prosaïquement, la marchandisation du corps : l'esclavage

[5] N'appartiennent-ils cependant pas au monde des morts ? Leur déshumanisation semble dépasser la vie présente puisqu'aucune autre vie ne leur semble promise.

[6] Il n'est pas obligatoirement question ici de la Semaine sanglante, plutôt de toute révolution terrassée.

des déportations : « À vendre les habitations et les migrations, sports, féeries et comforts parfaits, et le bruit, le mouvement et l'avenir qu'ils font ! » Dans ces dernières subsiste un espoir, ayant échappé à la mort, ils seront peut-être le point de départ d'un nouveau « mouvement », d'un nouvel « avenir », malgré la tragédie de l'émigration volontaire ou subie.

À cette vente se succède celle d'une pacification de cette société, de son apaisement dans les fausses promesses et les faux progrès :

> *À vendre les applications de calcul et les sauts d'harmonie inouïs. Les trouvailles et les termes non soupçonnés, possession immédiate,*
>
> *Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles, — et ses secrets affolants pour chaque vice — et sa gaîté effrayante pour la foule —*
> .

Cette manipulation des masses fait se correspondre des éléments étrangers – « applications de calcul » –, l'instrumentalisation des sciences est dénoncée, mais elle reste incompréhensible de la masse, qui y trouvera objet de réjouissance et d'union – « sauts d'harmonies inouïs » –, communion passagère et artificielle à la différence des révolutions. Cette pseudo-science s'affiche, se déploie non seulement dans ces « trouvailles », mais également dans ces « termes » c'est la force du nom, la *possession* par l'appellation : la découverte est partagée et donne l'impression aux masses d'y avoir participé alors même que cela la dépasse. Car en réalité ce qui se joue ici c'est l'invention de sa propre peine future ; la science est « invisible » et « insensible », elle ne connaît pas la compassion et l'empathie, elle ne peut être battue physiquement. Dès lors, « ses secrets » deviennent « affolants » et « sa gaîté effrayante », elle est une arme à double tranchant, pouvant trouver une solution, obligatoirement inhumaine et impassible, pour chaque principe qui sera jugé comme un « vice » par ses possesseurs. Elle est l'arme parfaite, indestructible et intangible que le locuteur satanique se propose de vendre.

Enfin, dans le dernier paragraphe dans lequel le locuteur récapitule cette vente : les victimes – « Corps » –, les révolutions – « voix » –, la science – « immense opulence inquestionnable ». Il prévient également son public, tout cela ne se « vendra jamais », on pourrait croire qu'il annule la vente, qu'il admet son irréalité. Au contraire, il nous semble qu'il faille voir ici une mise en garde et

une profonde ironie doublée d'un défaitisme désarmant[1] : le futur indique que l'acheteur de ce bien à l'instant de cette vente ne s'en départira pas ultérieurement, qu'il conservera cette richesse inouïe[2] dont il est à présent le possesseur grâce à cette vente extraordinaire.[3] Le sarcasme est alors poussé à son paroxysme dans les dernières lignes du texte, car si cette vente unique est passée d'autres viendront après elles : « Les vendeurs ne sont pas à bout de solde ! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission[4] de si tôt ! » Alors même qu'il semble que tout ce qu'il y a de plus précieux ou de plus pernicieux pour l'humanité a été vendu ici, d'autres opportunités cependant restent à venir, notamment à l'étranger : si la France a été liquidée, le monde s'offre à notre locuteur par ces « voyageurs ».

1.2. Question de survie dans « Guerre »

« Guerre » est un poème qui peut surprendre par le modernisme de son ton.[5] C'est sans parti-pris, sans fausse morale qu'est évoquée la guerre et la possibilité pour le narrateur d'une implication sans culpabilité.[6] Ce qui déstabilise le lecteur c'est à juste titre cette froideur, cette distance du poète non seulement à l'égard de son locuteur, mais également face à lui-même : il n'est pas question de vision, mais d'« optique », machinisant sa propre existence et décryptant, voire disséquant son évolution et sa réflexion. Il est intéressant de constater que le narrateur ne se présente pas comme un élément vide, mais au contraire comme une entité pleine, voire saturée : « tous les caractères nuancèrent ma physionomie ». C'est par avance se préserver de tout reproche égocentrique et narcissique : le narrateur impose son savoir des idées, sa précellence, à tel point que son apparence apparaît changée. Car outre un caractère, une intériorité,

---

[1] « Il y a bien, comme souvent dans les *Illuminations*, quelque chose qui retombe et, sourdement, mine un enthousiasme poussé jusqu'à l'exaltation. » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 562).

[2] Possible « expression du sentiment de posséder une richesse insoupçonnée, de porter en soi l'inépuisable » (*ibid.*, p. 560).

[3] Pierre Brunel note que « tout s'achève dans l'infini » (*ibid.,* pp. 558-559).

[4] En quête de « richesses qu'ils n'ont pas créées » (*ibid.*, p. 564).

[5] Pierre Brunel note au sujet du poème qu'il est « une prose orpheline » des *Illuminations* (*ibid.*, p. 537).

[6] Élément qui crée, selon Claude Zissmann, la difficulté du texte : « Ce qui échappe dans le cadre de cette œuvre, véritable énigme informulée, c'est sa signification référentielle : quelle raison d'être peut-elle bien cacher dans le secret de sa transparence ? ». (« L'enjeu de Guerre », *Parade sauvage*, n°4, 1986, p. 60).

cette physionomie c'est également un aspect extérieur. Une nouvelle fois, une déshumanisation du narrateur se fait dans cette métamorphose presque monstrueuse, tant elle force à une multiplicité surhumaine : reste-t-il dans cette foule intérieure d'êtres une place pour l'individu propre ?

Suite à ce bouleversement, la conclusion apparaît hermétique et mystérieuse : « Les Phénomènes s'émurent. » La majuscule au substantif – « Phénomène » – indique que le terme est d'importance, mais son sens n'est pas distinct. Le Littré nous en donne deux acceptions différentes, voire opposées : « ce qui tombe sous le sens » ou « ce qui est rare ou surprenant ». Ces phénomènes balancent entre raison et déraison, mais s'*émeuvent*, comme des humains, eux qui ne sont que concepts – déshumanisant encore un peu plus le narrateur.

Le narrateur et son monde spatio-temporel sont présentés comme constamment instables : « l'inflexion éternelle des moments », tout n'est que changement et courbe à l'image du signe mathématique de l'infini (∞). La ligne droite préfiguration d'un temps, mais surtout d'une pensée qui ne se détourne pas d'elle-même, avançant toujours dans la même direction, sans remise en question.[1] Ce monde constamment en mouvement et fluctuant oblige le narrateur à se plier à ce rythme de vie, mais cette contrainte[2] lui est très vite favorable : « me chassent par ce monde où je subis tous les succès civils, respects de l'enfance étrange et des affections énormes ». En effet, notre narrateur était déjà un être hybride, une monstruosité née d'une transformation, d'une acceptation d'une altérité multiple et profonde. Dès lors, cette instabilité externe lui est même favorable.

C'est à la suite de cette prise de conscience que lui vient cette révélation sur la *Guerre*, nouveau terme majeur du texte, marqué par sa majuscule : « Je songe à une Guerre, de droit ou de force, de logique bien imprévue ».[3] Après s'être rendu compte du bienfait que constituait pour lui, pour sa position, ce retour de l'individualité. Après une mise à distance d'une enfance qu'il admet à présent comme « étrange » et de ce qu'il comprend comme ayant été une « affection » c'est-à-dire une situation passive de son être. Il revient au moi, au

[1] « Fatalité de la courbe » selon Pierre Brunel. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 548).
[2] « L'"à présent" de "Guerre" est un moment d'apogée de la contrainte [..]. » (*ibid.*, p. 545).
[3] Renaissance du démiurge rimbaldien, quasi divin. (*ibid.*, p. 548).

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

« je » premier et oublié : c'est un retour à l'être premier, seul, qui avait été détruit par les « caractères » du début du texte. Ainsi, pour conserver sa prédominance et prééminence égoïste, lui faut-il conserver cet état de chaos et d'instabilité constante, la guerre, peu importe sa raison ou sa cause, lui apparaît comme l'unique solution. On peut même supposer que, paradoxalement, sa propre existence et subsistance sont liées à cet état de destruction et d'altérité constante du monde. Le jeu d'équilibre se fait vicieux dans cette intériorité dont la stabilité dépend de l'instabilité de son environnement.

C'est sur une conclusion d'une cruauté effroyable que s'achève le poème : « C'est aussi simple qu'une phrase musicale ». La guerre serait donc d'une simplicité étonnante, naturelle et harmonique. Il ne faudrait cependant pas oublier le naturel ironique de Rimbaud : est-ce qu'une phrase musicale est réellement si simple à composer et à examiner ? Il n'en est pas certain et on peut que penser que le narrateur dans son égocentrisme préjuge de ses forces et de ses capacités. Si la solution à son problème lui apparaît certes évidente, il n'a fait que l'échafauder et non la mettre en place ; c'est ce qui différencie l'équation et son application, la théorie et la pratique.

2. « Dévotion » carcérale

« Dévotion » est un poème ouvertement énigmatique[1], où se joue entre le lecteur et l'auteur un dialogue. Ce dernier propose deux dénouements possibles : une incompréhension – non-résolution de la devinette –, ou une confidence, une révélation – résolution de la devinette –. On serait presque tenté d'affirmer que Rimbaud, teste, jauge la capacité de réflexion de son lecteur, mais également récompense le plus hardi, dans ce sentiment de détenir un secret non lisible de tous. Par son titre, le poème se présente comme une dévotion,[2] c'est-à-dire un dévouement une vénération à l'égard d'un certain nombre d'individus et de notions. Certes, la difficulté majeure de toute poésie rimbaldienne est de savoir si oui ou non, il est ici fait preuve d'ironie. Pour cela,

[1] Marc Ascione évoque un texte ayant le statut de « Voyelles ». (« « Dévotion » ou : « pour être dévot je n'en suis pas moins homme », *Parade sauvage*, n°4, 1986, p. 78).

[2] Ou un « ex-voto dans le goût rimbaldien ». (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 621).

il est nécessaire de savoir, de décrypter et d'élucider – même partiellement – les indices du texte.

La première dévotion se veut adressée à une certaine « Louise Vanaen de Voringhem ». Malgré les multiples tentatives de recherche d'une véritable « Louise Vanaen de Voringhem », la critique a dû se rendre à l'évidence de sa non-existence.[1] Peut-on néanmoins pour autant assurer que Rimbaud ne fasse pas référence ici à une personne réelle, cela reste plus difficilement justifiable. Le prénom paraît pourtant nous aiguiller sur une piste possible. S'il s'agit de célébrer, il faut se rendre à l'évidence de l'admiration que vouait Rimbaud aux communards, et parmi ces derniers à Louise Michel, surnommé la **V**ierge rouge, née à **V**roncourt, ayant connu **V**allès et **V**arlin, et pour laquelle Victor Hugo écrira le poème « Viro Major ».[2] L'omniprésence de la consonne vrombissante dans la vie de la jeune femme, a probablement inspiré Rimbaud vers ces noms imaginaires où la première lettre rappelle la figure sans jamais la nommer. Décrite comme une religieuse dont « la cornette bleue est tournée vers la mer du Nord », la métaphore rappelle l'idéal utopique d'une femme dévouée à la cause révolutionnaire dont le regard tourné vers cette mer du Nord rappelle deux des principaux lieux d'exil des Communards : Belgique et Royaume-Uni[3]. À ces derniers s'ajoute le fantôme des « naufragés », les déportés de la Commune en Nouvelle-Calédonie dont la sûreté du voyage n'était pas garantie.

Dans le second paragraphe, c'est à une certaine « Léonie Aubois d'Ashby » qu'est dédiée la seconde dévotion. Bruno Claisse a signalé le rapprochement d'Ashby avec le tournoi d'Ashby dans l'*Ivanhoé* de Walter Scott.[4] Cette référence littéraire possède son importance et cette nouvelle « sœur » ne doit probablement pas être recherchée, cette fois-ci, dans le milieu politique, mais littéraire de la France. Or, si Walter Scott est le père du roman historique, en France Victor Hugo sera celui qui le rendra célèbre et c'est avec une certaine

---

[1] André Guyaux souligne une intention parodique dans ces noms franco-anglais et franco-néerlandais, qu'il est difficile de ne pas reconnaître comme partiellement juste. (*Illuminations*, *op.cit.*, p. 254). Car chez Rimbaud, l'hermétisme du texte permet de ne jamais rejeter aucune explication, même simultanée, d'un texte.

[2] Publication à titre posthume dans le recueil *Toute la lyre* (1888). Il est évident que Rimbaud n'a pas lu ce poème, mais le rapprochement de thématique et la figure qu'elle représenta pour les amis de la Commune mérite d'être évoqué et nous semble trouver écho dans ce poème de Rimbaud.

[3] Laure Godineau, « Le retour d'exil, un nouvel exil ? Le cas des communards », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°67, 2002, pp. 11-16.

[4] Bruno Claisse, *Rimbaud : ou le dégagement rêvé*, *op. cit.*, pp. 116-117.

Léonie d'Aunay que ce dernier entretiendra une liaison. Une aventure extra-conjugale qui sera découverte par le mari de cette dernière le 5 juillet 1848, et l'amènera à être emprisonnée durant deux mois à la prison Saint-Lazare, lieu où sera également conduite plus de vingt ans plus tard Louise Michel.[1] L'interjection ironique « Baou » illustre la surprise de la découverte par l'époux dans l'instant et le fracas d'une telle affaire de mœurs dans les journaux de l'époque ; tandis que « l'herbe d'été bourdonnante et puante » rappelle la saison du déroulement du *vaudeville* (surprise en flagrant délit d'adultère dle 5 juillet 1845), la goujaterie avec laquelle, en tant que pair de France, Hugo a réussi à se soustraire à toute justice, le caractère sexuel de la plainte, mais également cette prison pour femmes et particulièrement pour prostituées dans laquelle sera conduite Louise d'Aunay. Ainsi, si Louise Michel est célébrée « pour les naufragés », pour les Communards, qu'elle représente dans son emprisonnement, Louise d'Aunay, quant à elle, ne s'illustre pas, ici, pour sa carrière littéraire, mais pour cet instant de captivité dans cette prison pour femmes de Saint Lazare, pour ces « mères » et ces « enfants » probablement morts de « fièvres » dans ces geôles. Deux sœurs (Marthe et Marie / Louis et Léonie) pour un même frère : la prison de Saint-Lazare.

Le troisième paragraphe est consacré à « Lulu », diminutif amical possible de Lucifer, « démon ». Lucifer est également lié à l'adjectif *lucifère : qui produit de la lumière*. Or cette référence aux « oratoires », petite chapelles des palais, et aux « Amies », appellation affectueuse extrêmement fréquente dans les lettres de l'Ancien Régime[2], nous rappelle également que cette époque fut le Siècle des Lumières. Ce « Lulu » semble donc vivre avec « un goût » pour cet Ancien Régime, il est également paradoxalement un « démon » aimant les « oratoires », lieux de prières et de recueillement. Nous avons souligné précédemment que nos premières dévotions avaient pour lien la prison de Saint-Lazare, prison féminine. Dans ce troisième paragraphe, Rimbaud n'introduit pas son destinataire sous un prénom véritable, mais un surnom « Lulu », déshumanisant par là même l'individu. Si nous avions dans un

[1] On comprend aisément que par le rapprochement géographique s'est fait dans l'esprit de Rimbaud un rapprochement historique au travers de cette prison pour femme qu'est la prison Saint Lazare. À cela faut-il ajouter que Lazare de Béthanie, premier ressuscité selon la tradition biblique, avait deux sœurs, Marthe et Marie, auxquelles font écho les deux premiers paragraphes : Louise et Léonie (avec répétition de la première consonne dans les deux cas).

[2] L'utilisation du féminin rappelle les lettres de femmes, notamment Marie-Antoinette, qui aimait à utiliser ce terme.

premier temps proposé d'y lire une mention à Lucifer dans une logique de rapprochement facile et rapide avec « démon », il ne serait pas inutile de rappeler que Lulu est avant tout diminutif d'un prénom, celui de Lucien. Or au XIXe siècle, s'il est un Lucien dont le séjour en prison marqué par sa mort a marqué l'imaginaire des lecteurs, il ne s'agit pas d'une personne physique, mais d'un personnage : Lucien de Rubempré. Le personnage de la *Comédie humaine* de Balzac se suicide dans la prison de La Force[1], prison réelle, et marque cette dernière de sa présence imaginaire, à la manière d'un « démon ». Il est également double victime et bourreau de cette existence marquée par l'ambition sans bornes et rappelant en cela cet Ancien Régime et cette histoire révolutionnaire où l'on ne peut se défaire d'une certaine pitié pour l'ancien tortionnaire exécuté. Or, cette même prison fut le lieu de massacres réels en septembre 1792[2], comme l'ensemble des prisons parisiennes, prises d'assaut par les révolutionnaires et dont l'interjection « Pour les hommes ! » du poème semble faire écho. Quant à ce « madame*** », il apparaît comme une référence à la plus illustre des victimes de la prison de La Force et de ce massacre : Marie-Louise-Thérèse de Savoie dite Madame de Lamballe. Rimbaud évoque l'époque dans un style qui lui sied, avec ces codes, et qui permet au lecteur de reconnaître, mais également de comprendre des éléments non déchiffrables de tous.

Dans une logique de thématique pénitentiaire qui a jusqu'alors guidé notre analyse, il ne fait aucun doute que le quatrième paragraphe fasse référence à la prison de Mazas, lieu de détention de « l'adolescent » que *fut* Rimbaud. Prison moderne construite pour répondre à la fermeture de la prison de La Force, évoquée dans le paragraphe précédent. L'édifice fut nommé en hommage au Général Mazas, héros de bataille d'Austerlitz, mort à quarante ans, mais qui aux yeux du tout jeune adolescent de seize ans fait figure de « vieillard ». La prison construite dans l'actuel 12e arrondissement de Paris, en face de la gare de Lyon, était logiquement éloignée de tout lieu d'habitation[3], lui donnant l'apparence d'un « ermitage ». Néanmoins, la prison se veut également

[1] Il existait en réalité deux prisons La Force : La Grande Force, prison pour hommes, et La Petite Force, prison pour femmes.

[2] Source en ligne : https://criminocorpus.org/expositions/139/

[3] Du fait de la gêne occasionnée, notamment par les rejets de charbons des locomotives, ainsi que le bruit engendré, les gares étaient construites en périphérie urbaine.

l'illustration d'une modernité carcérale à vocation politique et humaine, véritable « mission » confiée à son architecte Emile Gilbert.[1]

Ainsi, l'univers carcéral se voit partagé entre cet « esprit des pauvres », habitants principaux de ces lieux, reflet d'une misère sociale, et un « très haut clergé » politique et bureaucratique qui cherche à organiser ce chaos social et dont les motivations charitables rappellent celles de l'Église, autorité qu'elle a supplantée. À cette réflexion succède le cœur du poème, ce que Paul Claes nomme la clef de l'illumination. Si l'état est un clergé, la prison en est le lieu de culte puisqu'elle représente ses règles, enfreintes certes, mais visibles : « culte mémorial », les prisons telles de nouvelles églises apparaissent pour durer et marquer temporellement de leur présence et de leur symbolisme l'espace urbain. Elles sont également la sanction de deux types d'infractions aux temporalités différentes : « les aspirations du moment » indiquent des lois édictées par l'autorité gouvernante, mais qui, en cas de changement de cette dernière, ne seront plus considérées comme transgressives ; en revanche, « notre propre vice sérieux » indique le caractère moral de l'infraction, nous ne sommes plus dans des règles imposées, mais des lois intégrées et vues comme immuables et universelles.

Après la litanie de dévotions adressées à ces autres, réels et imaginaires, le narrateur revient sur son *hic et nunc* et l'évoque en parallèle de ce « Circeto ». Steinmetz note en marge des œuvres complètes[2] que « le mot "Circeto", selon toute vraisemblance, combine les termes "Circé" (la magicienne de l'*Odyssée*) et "Ceto" (qui veut dire "baleine" en grec). » Il propose, ainsi, comme une grande partie de la critique, une lecture onaniste du paragraphe que le terme argotique anglais « spunk » vient confirmer. Cette affirmation corrobore notre théorie d'une captivité, pour laquelle la dévotion représentait une échappatoire mentale, mais dont les frustrations sexuelles viennent rappeler l'isolement et le confinement du narrateur. Néanmoins, il est utile de souligner deux indices qui viennent possiblement suggérer la raison de l'enfermement de notre narrateur. En premier lieu, la référence aux « dix mois de la nuit rouge », si la couleur révolutionnaire nous semble liée à la Commune de Paris, les « dix mois » quant à eux rappelle le calendrier révolutionnaire républicain et son fractionnement

[1] Source en ligne : https://criminocorpus.org/expositions/139/
[2] Jean-Luc Steinmetz, Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 384.

en dix unités au lieu de douze. Notre narrateur semble confesser une sensibilité révolutionnaire auxquelles est adjointe une mission prophétique : l'homme de la baleine[1], confiné dans ses entrailles où se trouvent « ambre et spunk », c'est le prophète Jonas. Selon la Bible, Jonas fuit Ninive et sa mission prophétique ; puni par Dieu, il demeura trois jours et trois nuits dans le ventre du cétacé, implorant le pardon divin. Notre narrateur s'affilie au prophète, lui dans cette autre spatialité dans son *Circeto*, jetant, dans son enfermement, des prières à tous ceux qui sont susceptibles de l'entendre en ces lieux, dans le froid « polaire » de sa cellule, tous ceux qui les ont fréquentés avant lui, réels ou fictifs : « pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire. »

L'ultime paragraphe du texte se lit alors comme une confession du narrateur, de la raison qui le pousse à cette dévotion multiple : « À tout prix et avec tous les airs, même dans les voyages métaphysiques. » Il lui faut trouver libération à son enfermement, frapper à toutes portes, même philosophiques et immatérielles, dans l'espoir d'obtenir sa délivrance : il se fera ainsi le chantre de toute croyance qui l'affranchira de ce confinement présent, de cet « alors »[2] qu'il ne désire *plus*.

Dès lors, cette métaphore carcérale est une métaphore pour Rimbaud, d'un confinement beaucoup plus mental que physique, où le prophète poétique admet s'être détourné de sa mission première. Il y a dans le poème un réel désespoir que nous ne concevons pas comme ironique. Il s'agit d'un état des lieux, celui d'une cellule intérieure, et d'une volonté de s'en échapper même dans des croyances reniées ou jamais envisagées.

3. Une « Démocratie » effrayante

« Démocratie » s'affirme dès son titre comme un poème ouvertement politique.[3] Rimbaud y décrit le caractère expansionniste et oppressif de la

[1] Ou du poisson dans le texte biblique.

[2] Le TLFI note alors comme synonyme de « à ce moment-là ».

[3] Pourtant Pierre Brunel l'évoque comme un poème délaissé, si ce n'est le plus délaissé des *Illuminations*. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 632).

société coloniale.[1] Cette domination n'est pas seulement géographique, elle se fait également humaine, sociale, commerciale et culturelle : elle « étouffe », *alimente la prostitution* et *exploite*. Dès lors, la destruction est organisée, systématisée, presque mécanisée, mais surtout totale, tant elle n'épargne aucun pan du pays colonisé. Il ne faut cependant pas se méprendre en pensant que c'est le système seulement que condamne ici Rimbaud. Comme nous l'évoquions précédemment dans notre analyse de « Parade », Rimbaud prend également à partie les acteurs de cette domination et plus particulièrement ces militaires, bras armé de cette colonisation.[2] La tentation biographique est, ici, grande, de voir un certain reproche du fils adressé au père ou au contraire une volonté de différencier ce père, de cette masse militaire benoîte à laquelle il était apparenté par son métier. Toujours est-il que Rimbaud semble chercher ce militaire de retour de campagnes étrangères, reflet d'un père inexistant et d'une carrière préférée à la vie familiale.

La parole du poème est oralisée,[3] comme le supposent les guillemets du texte, ceux d'un narrateur militaire en partance pour ces terres confisquées.[4] Néanmoins faut-il souligner que s'il y a dénonciation dans ce poème, cette dernière n'est pas tant sur cette société colonisatrice que sur ces hommes témoins de la tragédie et acteurs, qui choisissent consciemment et volontairement de s'affilier à son expansion : « Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaison pour le monde qui va. » C'est cet égocentrisme primaire, cette survie animale que dénonce Rimbaud. L'homme est ici prédateur et fait peur. Dès lors, on comprend toute l'ironie d'un tel titre « Démocratie », car si donner le pouvoir au peuple revient à donner le pouvoir à cette populace militaire égoïste et cruelle, alors cette démocratie, célébrée de tous – et dont il fut le premier admirateur dans « Le Forgeron » –, n'est peut-être pas bonne à prendre. Le modernisme d'une telle critique ne peut que secouer notre pensée et notre vision contemporaine, mais également admettre

[1] Thématique à rapprocher de celle du « Forgeron » (*ibid., p. 634).*

[2] Antoine Adam propose d'y lire une évocation de l'engagement rimbaldien dans la légion étrangère hollandaise en 1876. (*op. cit.,* p. 1018). Possibilité difficilement compatible avec la datation du texte (1873 ou 1874), mais qui ouvre à cette lecture coloniale que nous proposons.

[3] Pierre Brunel parle de « verve oratoire débridée ». (*ibid.).*

[4] « Il n'en reste pas moins que le texte est extrêmement ambigu et que cette représentation de l'avancée de la démocratie comme une cynique aventure coloniale a de quoi dérouter » (*ibid., p.* 638).

la pensée rimbaldienne comme un élément en mouvement et non une théorie figée.[1]

4. « Mystique » : l'impossible compréhension du monde

Dans son édition critique des œuvres rimbaldiennes (1999), Pierre Brunel réaffirme et confirme la critique d'Antoine Adam dans la Pléiade de 1979.

> *La plus innocente, la plus charmeuse, en apparence, des Illuminations et pourtant la plus audacieuse peut-être Rimbaud reprend une vision traditionnelle du Jugement dernier, soit celle de L'Agneau mystique, le célèbre tableau de Van Eyck [...], soit beaucoup plus simplement le texte de l'Apocalypse [...]. Mais, comme il l'a fait à plusieurs reprises, il corrige singulièrement l'« enluminure ». D'une part, il substitue à la traditionnelle représentation des damnés et des élus le partage « moderne », des désastres et des progrès (nous sommes ici parfaitement d'accord avec le commentaire d'Antoine Adam, éd. cit., p.998). D'autre part, et surtout, il inverse le ciel et l'enfer, de la place de la lumière divine et des « nuits humaines ». Il ne s'agit pas d'un simple changement de perspective, mais bien de donner à l'homme, et même au damné dans l'« abîme », la douceur que Dieu voudrait réserver aux anges et aux élus. »*[2]

Cette critique nous rappelle un élément clef, non seulement des *Illuminations*, mais de l'ensemble de l'œuvre rimbaldienne : celui de l'inversion et du glissement. Il s'agit une nouvelle fois de bannir cette vision manichéenne du monde en proposant un « changement de perspective » constant qui vient éveiller, pour ne pas dire réveiller, le lecteur à ces nouvelles réalités. En choisissant l'image, Rimbaud s'affilie à l'art liturgique traditionnel, comprenant qu'elle propose par la vue une compréhension rapide de la situation même pour le lecteur le plus naïf et le moins instruit.[3] Il réaffirme son amour d'un art primitif et non intellectuel, comme il l'énonçait dans « Alchimie du verbe », préférant revenir à une idée de l'art peut-être plus innocent, plus sincère, et moins instrumentalisé[4] :

> *J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée,*

[1] Dans un poème « où Rimbaud apparaît comme particulièrement dur à saisir » (*ibid.*, p. 640).

[2] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 903.

[3] Rappelons que les peintures liturgiques se voulaient explications et représentations de scènes bibliques pour une population analphabète.

[4] Sergio Sacchi évoque un poème qui ne fait que « tendre vers cet instant tout à fait personnel d'une bizarre plénitude extatique ». (*op.cit.*, p. 199).

> *latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.*

Néanmoins nous est-il nécessaire de souligner – nuançant la conclusion proposée par Pierre Brunel – qu'il y a chez Rimbaud, en même temps que cette proposition d'un monde différent, pur, une absence d'espoir et d'attentes à son égard. En effet, la « laine » rappelle *L'Agneau mystique,* mais il est avant tout le symbole d'un animal offert en sacrifice à la divinité[1]. Ainsi, malgré sa couleur – « bleu » –, l'abîme reste un « abîme », c'est-à-dire une profondeur insondable, négative et effrayante. Même inversé au travers de cette nouvelle connaissance, de cette nouvelle religion, ce monde reste un secret – un « Mystère » – pour notre narrateur, qui ne parvient à parfaitement le comprendre et l'appréhender.[2]

5. La fin de tout émerveillement dans « Soir historique »

Antoine Fongaro écrit au sujet de « Soir historique » :

> *Le plus amer ressentiment marque le texte qui s'achève dans l'exécration. Le Voyant n'est plus qu'un « touriste naïf », s'enchantant de mièvreries campagnardes, alors que l'Histoire court vers l'édification d'un « petit monde blême et plat ». L'emportement d'énergie n'est que le ballet de mers et de nuits connues », l'élaboration alchimique de la vigueur se résume à une « chimie sans valeur », et la musique des naissances et des « mélodies impossibles ». De quelque côté que l'on se tourne, il n'y a d'individus dans la comptabilité du désir : « atmosphère personnelle brume de remords physiques ». En vrac se livre l'effondrement de la féerie. Reste la seule malédiction.*[3]

Les critiques ultérieurs des *Illuminations* (Brunel, Claisse) ne sont guère revenus sur cette vision du texte proposée par Antoine Fongaro. Il se joue dans le poème une tragédie et un renoncement du narrateur dont les « Nornes », mais également le titre – « historique » –, marquent la fatalité comme une fin qui serait déjà écrite et à laquelle il ne sert à rien de s'opposer.

---

[1] C'est par sa condition de victime que le Christ est apparenté à l'animal sacrifié.

[2] Sergio Sacchi décrit le poème comme « un mouvement échevelé, contradictoire, imprévisible ; lignes droites et courbes, tournoiements et bondissements se succèdent à grande vitesse, jetant le poème dans toutes les directions. » (*op.cit.*, p. 192).

[3] Antoine Fongaro, « Les échos verlainiens dans les *Illuminations* », *Revue des sciences humaines*, cité par Alain Borer (dir.), *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1178.

Cette apocalypse programmée s'élargit à l'ensemble du monde, ne laissant au poète nulle échappatoire et nul espoir : « À sa vision esclave, — l'Allemagne s'échafaude vers des lunes ; les déserts tartares s'éclairent — les révoltes anciennes grouillent dans le centre du Céleste Empire, par les escaliers et les fauteuils de rocs — un petit monde blême et plat, Afrique et Occidents, va s'édifier. » Car sa vision n'est plus libre, mais « esclave » de ce qui a été programmé par d'autres pour ce monde. Il n'est plus question pour le narrateur de voir l'avenir libre de toute entrave, mais de voir un avenir sans surprise, puisque tel qu'il a été décidé dans le temps présent.[1]

Dès lors, dans ce monde qui semble ensorcelé – et que Fongaro nomme « malédiction » – suffoque un narrateur qui ne parvient plus à se renouveler et à s'émerveiller : « La même magie bourgeoise[2] à tous les points où la malle nous déposera ! » ; enchaîné à cet éternel déjà-vu où l'étonnement n'existe plus, où le monde n'est qu'un, sans différences aucunes, pourtant sources de sa richesse.[3] Cette uniformisation est la machine de l'Histoire opposée à l'héritage des connaissances, elle est la fin du monde antique – « Nornes » – et judéo-chrétien – « Bible » – puisqu'elle marque la fin de leurs prophéties incapables de prévoir ce nouveau monde : « certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes et qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller ».

Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant que le narrateur soit entré dans le monde de la « légende » c'est-à-dire de la simplicité et de l'enchantement.[4] Au contraire, cet « être sérieux », nouveau garant du monde, présuppose un univers guidé par la science, dénoncé à plusieurs reprises par Rimbaud, dont l'esprit rigoriste et formaliste amène à cette absence de divertissement, presque de folie et dérèglement, nécessaires au poète. Ainsi, si la légende s'oppose à l'Histoire, c'est nécessairement dans cette vision d'une bourgeoisie dominant le monde, dont les valeurs pécuniaires – et logiquement mathématiques – amènent la création d'un monde dont le temps ne se veut plus

[1] Peut-être politique : Pierre Brunel note l'écho du titre avec le journal *Le Soir*, dont l'opposition à l'égard de l'Empire est modérée. (*Éclats de la violence, op. cit.*, p. 665).

[2] L'univers poétique est « saturé de cette magie bourgeoise » selon Jean-Luc Steinmetz. (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 175).

[3] On reconnaît également dans cette vision la critique du tourisme bourgeois en pleine expansion et que Rimbaud critiquera avec plus d'ironie dans « Mouvement ». Pierre Brunel parle quant à lui d'une réticence du poète à être « un touriste naïf ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 669).

[4] « Point d'effet de légende, point de prédictions bibliques maintenant, mais l'histoire [..]. » (Jean-Luc Steinmetz, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », *Littérature*, n°11, 1973, p. 28).

flou et incertain – temps mythique –, mais compté et précis – temps historique. Il ne reste au narrateur-poète qu'à l'accepter, le choix ne lui est plus donné.[1]

Chapitre V : Vers un apaisement religieux

1. Une messe « Barbare »

« Barbare » est sans aucun doute l'un des poèmes les plus complexes des *Illuminations*.[2] Non par son absence de sens, mais au contraire par un sens qui semble se soustraire à notre analyse, à nos démarches, et que le narrateur nous met au défi de comprendre dans ce « elles n'existent pas » qui ponctue à deux reprises le texte. Il nous semble devoir chercher une illusion, une véritable illumination tant l'oxymore et la métaphore sont prépondérants au texte.

Deux écoles critiques se partagent l'analyse de ce poème. Ce dernier est rythmé par l'évocation d'un « pavillon en viande saignante » (à deux reprises) et se clôture sur une ultime évocation de ce pavillon – « Le pavillon » – suivi de points de suspension. Selon la première école (Fongaro, Sacchi) le pavillon se voudrait soit femme, soit allégorie d'un ciel crépusculaire quasi apocalyptique ; la métaphore pure est ici privilégiée, et l'image picturale préférée à une lecture historiographique. Chez la seconde école en revanche (Claisse, Brunel, Reboul), le pavillon rouge ne fait aucun doute dans son rapprochement à l'étendard révolutionnaire et communard. Steve Murphy, quant à lui, admet les deux lectures comme simultanément possibles et admissibles.[3] À l'instar de Steve Murphy, nous partageons cette idée sur le texte, et il nous semble qu'en effet Rimbaud ait voulu cristalliser dans ce poème son désir simultané d'une

[1] « "Soir historique" [..], n'ouvre explicitement sur aucune promesse de nouvelle année, de *magnus annus*, d'un recommencement de l'*ordo saeclorum*. Tout reste suspendu sur l'inconnu du vide peut-être. » (*ibid.*, p. 672).

[2] Yoshikazu Nakaji décrit le poème : « comme une œuvre sans pareille, aussi bien par ce qu'elle cherche à exprimer que par son écriture ». (« "Barbare" : une lecture », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 117).

[3] Sur le sujet : Alain Bardel, « Barbare » Panorama critique.
Source en ligne : http://abardel.free.fr/petite_anthologie/barbare_panorama.htm=

réflexion sociale et politique, mais également sa soif poétique et métaphorique. Néanmoins, il ne faudrait pas faire l'impasse sur certains indices qui nous permettent de penser qu'il est également ici question d'une dénonciation.

Nous avions déjà souligné précédemment, dans « Parade », que Rimbaud s'amuse à barbariser le civilisé, à lui faire revêtir les oripeaux de sa propre critique et de ce qui, dans une certaine mesure, l'effraie, sa contre-image. « Barbare » est celui qui est étranger aux Grecs et aux Romains[1] ; or, à bien des égards Rimbaud aime à souligner ce paradoxe, presque cette antinomie, d'une Europe judéo-chrétienne qui se revendique d'héritage gréco-romain. Cette cohabitation du Barbare et du Civilisé (sous une optique religieuse) qu'il avait déjà poussé à son paroxysme dans la *Saison*.[2]

Ainsi, l'intégralité du texte et de son énigme se cristallise autour du terme « pavillon ». C'est justement en fonction de l'acception donnée au dit terme que la critique se sépare quant à son analyse : la première école privilégiant le sens de tente, la seconde celle d'étendard.[3] Or il existe une troisième acception religieuse et qui guidera notre analyse.[4] Le pavillon peut ainsi nommer à la fois : le *tour d'étoffe dont on couvre le tabernacle dans quelques églises*[5] ou le *tour d'étoffe qu'on met sur le saint ciboire*. Si, dans le premier cas, il est traditionnellement blanc brodé d'or, il suit en revanche, dans le second cas, les temps liturgiques et les couleurs qui leurs sont attachées : vert, blanc, rouge, violet, noir. Or le rouge, traditionnellement couleur du martyr et plus particulièrement de la Passion du Christ dans le christianisme, est utilisé durant le Vendredi saint et devient presque une métaphore performative ; le temps christique est réactualisé et le *pavillon rouge* devient véritablement une chair martyrisée en souffrance, une *viande saignante*, celle du Christ.

---

[1] Littré.

[2] Il est évident que dans le cadre de la Saison les rôles sont inversés : le Barbare est païen et le Civilisé chrétien. Le leitmotiv de cette singularité civilisationnelle chez Rimbaud mérite tout de même d'être souligné.

[3] Yoshikazu Nakaji, quant à lui, met dos à dos les deux hypothèses : « Le contexte ou l'insuffisance du contexte ne permet pas d'opter pour l'un des deux sens principaux du mot "pavillon" : soit le drapeau hissé par le navire, soit le kiosque ou la villa. » (art. cit., p. 118).

[4] Yoshikazu Nakaji décrit le poème comme « dix paragraphes qui se succèdent à la manière des versets bibliques ». (art. cit., p. 117). Une forme qui nous a amené a recherché cette tonalité religieuse dans son fond. Pierre Brunel parle d'une « incantation », conforme « au projet de nouvelle Genèse » des *Illuminations* (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 509).

[5] Littré.

Ce tabernacle est posé au XIXe siècle sur l'autel, recouvert d'une nappe sur laquelle on déploie le corporal, linge blanc carré fait de lin ou de chanvre[1]. Or le Littré indique qu'au XIXe siècle est utilisée l'expression *soie de mer* désignant le *byssus produit par la moule* ; le même terme correspondant également au *nom donné par les anciens à la matière textile (sorte de lin jaunâtre) dont ils se servaient pour fabriquer les plus riches étoffes*.[2] On peut penser que Rimbaud pluralise par nécessité poétique, mais également qu'il a en tête un jeu de mots oral : *mères* et *mers*, puisqu'il n'était pas rare pour les premières de participer activement à la vie de l'église, notamment au travers de la broderie, de la confection voire de dons.[3] De cette hypothèse naît une deuxième lecture de cette « soie des mers » ; une analyse de la couleur amène à penser au bleu, symbole de la Vierge Marie notamment dans les multiples Pietà, où elle apparaît en tant que Mater Dolorosa : une nouvelle fois, il serait ici mention de la Passion christique.[4] Les deux hypothèses nous apparaissent acceptables dans la mesure où Rimbaud semble s'amuser à multiplier dans cette phrase clef les difficultés de lecture.

Enfin vient probablement l'élément le plus difficilement identifiable de cette serrure du texte : « les fleurs arctiques ». On sait que l'adjectif se veut une référence à la constellation de la Grande-Ourse, cette dernière étant au voisinage du Pôle Nord et lui donnant son nom. Nous avons, une nouvelle fois, privilégié une analyse des couleurs pour trouver cette fleur : l'Arctique terre de neige est synonyme de blancheur. Or, dans l'imagerie chrétienne, le lys blanc est associé à la Vierge Marie. De plus, au XVIIIe siècle, Ignace-Gaston Pardies renomma « Fleur-de-Lys » la constellation de la Mouche boréale, en l'honneur de Louis XIV. Constellation qui, introduite au XVIIe siècle, disparut définitivement au milieu du XIXe siècle, fusionnée à la constellation du Bélier. [5] Dès lors, on comprend mieux cette apostrophe rimbaldienne à chaque fois que

---

[1] Source en ligne : http://toulouse.catholique.fr/Les-objets-eucharistiques

[2] Littré.

[3] C'est également une nouvelle fois l'occasion pour Rimbaud de rappeler cette dévotion féminine déjà dénoncée dans « Les Premières communions ».

[4] Yoshikazu Nakaji note que le « pavillon en viande saignante » se voulait « une sorte de communion », « ou l'être passe de son état ancien à son état nouveau ». (art. cit., p. 119). Or, le Christ, à l'issue de la Passion, passe du statut de prophète à celui de divinité, à travers le miracle de la Résurrection.

[5] Ian Ridpath, *Star Tales*. Lutterworth Press, 1989.

Source en ligne : http://www.ianridpath.com/startales/muscaborealis.htm

sont évoquées ou vues[1] ces fleurs de lys, lui rappelant la constellation disparue, voire annihilée : « elles n'existent pas ».[2]

Ainsi, élucider cette clef du poème est nécessaire à la lecture et à la compréhension de l'intégralité du texte. En s'ouvrant sur une intemporalité voire une atemporalité : « Bien après les jours et les saisons, et les êtres et le pays ».[3] « Barbare » rappelle le désir premier de l'Église, en tant que religion révélée d'essence divine, celle de transcender le temps absolu, naturel (jours, saisons), mais également le temps humain, historique (êtres, pays). Dans une certaine mesure, l'Église semble vouloir concurrencer Dieu, dans cette immuabilité, devenant sacrilège dans sa propre sacralité. Elle se veut également reflet d'un cycle, son temps liturgique est un cycle, tout comme le « jour », les « saisons », la vie d'un « être » et l'histoire d'un « pays » : tout n'est que mort et renaissance[4] à l'image du Christ ressuscité.

Néanmoins, le Christ n'est qu'une victime parmi d'autres de cette martyrologie chrétienne : « Remis des vieilles fanfares d'héroïsme — qui nous attaquent encore le cœur et la tête — loin des anciens assassins — ». On rappelle dans cet instant de Carême la mort d'autres croyants, de leur grandeur, de leur « héroïsme », dans une volonté de marquer et la foi et l'esprit du fidèle, dans le récit de ses hagiographies démesurées.[5] Une stratégie vécue par le narrateur comme une agression, une attaque et qu'il dénonce en soulignant la lâcheté de l'acte : « loin des anciens assassins ». En effet, cette Église, meurtrière du cœur et de l'esprit de ses adeptes, n'a pas même le courage des *anciens assassins*[6]

---

[1] Il nous faut indiquer que durant le Vendredi Saint, l'église, et notamment l'autel, ne sont pas fleuris. Il semble plutôt que les temps liturgiques soient ici compressés, donnant à voir dans un petit espace, plusieurs temporalités religieuses et leurs symboles. La prédominance demeurant au temps du martyr.

[2] Le « pas », là où l'on s'attendrait à un « plus », insiste sur cette disparition, cet effacement, mais également sur la vision astronomique de la chose : pour les spécialistes, cette constellation fut une erreur, elle n'aurait jamais dû exister.

[3] Yoshikazu Nakaji évoque « une situation eschatologique », « au-delà même du temps espace. » (art. cit., p. 117).

[4] « [..] *Barbare* projette d'abord le temps en avant et y développe une mimésis du retour au commencement. Ce geste se fonde sur une vision cyclique du monde selon laquelle la fin rejoindrait le début. » (*ibid.*, p. 118).

[5] Yoshikazu Nakaji note qu'« ici s'explique le conflit qui se laissait deviner entre l'affirmation de la vision irréelle et le murmure qui le niait ». (art. cit., p. 119).

[6] Pierre Brunel propose d'y lire l'évocation de flibustiers. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 501). Il nous semble au contraire que l'évocation des Assassins véritables (tel que mis en exergue par Salah Stétié) est primordiale à la compréhension du texte, dans ses références implicites au christianisme et à son histoire.

dont l'acte se faisait à la vue de tous. Mais c'est également désacraliser les saints et leurs bourreaux dans la dérision de leur mort.

Les membres de la secte musulmane sont envoyés individuellement ou, plus rarement, en petites équipes de deux ou trois, avec pour mission de tuer une personnalité choisie. Ils se déguisent généralement en marchands ou en ascètes, circulent dans la ville où doit être perpétré le crime, se familiarisant avec les lieux et les habitudes de leur victime, puis, une fois leur plan mis au point, ils frappent. Mais, si, les préparatifs se déroulent dans le plus grand secret, l'exécution doit nécessairement se passer en public, devant la foule la plus nombreuse possible. C'est pourquoi le lieu est la mosquée et le jour préféré le vendredi, généralement à midi. [1]

On connaît l'engouement de Rimbaud pour ces assassins, qu'il réaffirmera dans « Matinée d'ivresse ». En refusant aux martyrs ce statut d'assassins, il leur refuse son admiration, signant par là même un acte engagé, politique, à l'instar de ses véritables héros.

C'est avec une certaine dérision que sont évoqués, après une nouvelle évocation christique, refrain du texte, les miracles au travers de leur structure habituelle, sans nécessité de les particulariser : « Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, — Douceurs ! — les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre[2] éternellement carbonisé pour nous. » Deux forces opposées – brasiers/givre ; feux/pluie – en proie à un duel irréel d'où résulte un équilibre – « douceurs »[3]. Le combat apparaît certes esthétiquement beau, mais particulièrement inutile. L'unique victime de cette guerre est le Christ, représenté par son Sacré-Cœur[4] « éternellement carbonisé pour nous ». Il s'agit dès lors d'imposer la responsabilité de ce combat à l'homme, le Christ n'est plus le Sauveur, mais le dépôt, et son sacrifice est un poids, une responsabilité que nous devons endosser sans en retirer le moindre avantage si ce n'est notre

[1] Amin Maalouf, *Les croisades vues par les Arabes*, J'ai Lu, Paris, 1999, p. 124. Il est évident que Rimbaud n'a pas eu accès à la vision arabe des Croisades, mais la secte des Assassins fut un sujet extrêmement traité également du côté européen et il ne paraît pas présomptueux de penser que Rimbaud s'est forgé sur ces derniers une opinion différente de la majorité.

[2] C'est le Christ dans son essence humaine qui meurt sur la croix et non le fils dans son essence divine.

[3] Il est évident qu'une nouvelle fois Rimbaud s'amuse, dans la double acception du terme, de l'hostie, bonbon d'église, douceur du croyant.

[4] « Dans ce parallélisme, le "cœur terrestre [jetant] la pluie du vent de diamants" évoque le Sacré-Cœur qui se répand [..]. » (Yoshikazu Nakaji, art. cit., p. 121).

présent ; le Christ s'étant sacrifié pour les péchés terrestres de l'homme : « Ô monde ! » En achevant ainsi le paragraphe, le narrateur laisse sous-entendre que le sacrifice n'était peut-être pas nécessaire.[1]

Après tout, l'Église elle-même a changé, l'office religieux n'est plus ce qu'il était, même s'il transparaît dans certains aspects : « (Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent) ». Tout est à présent démesuré, l'église représente le miracle au-delà de ce qu'il était, passant des « brasiers » et des « écumes », au « virement des gouffres et choc des glaçons aux astres ». À l'instar d'une nouvelle épopée, la « musique » religieuse décuple les exploits de ses saints.

Ainsi, dans la réunion de toutes ces spécificités liturgiques, de cette mise en spectacle religieuse au travers de la grandeur des miracles – « douceurs » –, le sacrifice christique – « monde » – et la démesure – « musique » – ; dans cette atmosphère, le fidèle est pris d'une excitation religieuse, possédé d'une vision rappelant en cela la sibylle antique[2] : « Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, — ô douceurs ! — et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques. » Ces pythies rejetées par l'Église, mais dont les propres adeptes, en cet instant de ferveur religieuse, apparaissent comme sœurs : de nouveau, c'est la femme qui se fait écho terrestre des divinités, de leur grandeur et de leur profondeur, dans ce chant d'église[3]. Dès lors, le pavillon n'est peut-être pas si négatif que cela, les trois points de suspension laissant le lecteur maître de son jugement et le poète simplement distant une nouvelle fois à l'égard de cette Église.

Pour conclure, il semble que dans ce poème Rimbaud se départ en partie de son mordant et de son esprit critique habituel lorsqu'il évoque l'Église. En mettant en avant certains aspects positifs, mais également une certaine beauté du rite liturgique catholique, il réinterroge son lecteur sur le jugement de valeur et lui permet une analyse plus poussée et moins agressive à l'égard de cette

[1] C'est peut-être en ce point que la « subjectivité impersonnelle » (Yoshikazu Nakaji, art. cit., p. 117). du texte fait écho au sacrifice christique, sacrifice du Moi, dissolution d'un être au profit de la multitude.

[2] Yoshikazu Nakaji évoque une « extase » (art. cit., p. 122).

[3] Elle dont la voix ne se fait pas toujours entendre dans la société. Yoshikazu Nakaji y voit une évocation de la cosmogonie biblique : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. » (*ibid.*, p. 123). Mais également des divinités païennes dans ce rapport à la nature, notamment Gaïa (*ibid.)*.

religion. Tout en soulignant que ce rite, aujourd'hui glorifié, célébré et qui possède cette capacité de ravissement, n'était aux yeux d'un Grec ou d'un Romain qu'une religion *barbare*.

2. « Génie » : vers une nouvelle divinité

« Génie » est un poème qui conclut traditionnellement les *Illuminations*, célébré par la critique et par les poètes (Char) comme une sorte d'ultime testament rimbaldien de sa doctrine poétique. On a ainsi recherché (suite aux premières affirmations d'Ernest Delahaye) à y voir la présentation d'une doctrine philosophique rimbaldienne née de ses lectures (Helvetius, Nietzsche, Heidegger), affirmations décriées par Etiemble qui proposera une lecture banalisée du poème :

> *La part certaine du conceptualisable est on ne peut plus banale : comme ailleurs dans son œuvre, Rimbaud n'est ici que l'écho sonore de l'idéologie en son temps dominante : raison, science, progrès, positivisme ; le tout opposé à la religion catholique dont sa mère et le petit séminaire lui avaient inspiré l'horreur.*[1]

Sans tomber dans le désenchantement rimbaldien que propose Etiemble, nous tenterons une lecture du poème qui ne soit pas constamment entravée par des connaissances académiques ou philosophiques complexes, et qui par instants semblent dénaturer le poème de sa fonction première : celle du ravissement.

Tout comme « Départ », le poème débute par cette référence à l'« affection » que l'on a généralement analysée comme une figure du sentiment, mais dans laquelle nous reconnaissons la modification du corps et de l'âme, notion qui a les faveurs du Rimbaud des *Illuminations*, comme nous le verrons ultérieurement. Notre *Génie* se voit donc à la fois modification présente et modification future.[2]

---

[1] René Étiemble, « "Sur quelques traductions de Génie", *Autour de Ville(s) et de Génie »*, dans Louis Forestier (dir.), *Revue des Lettres Modernes*, n°4, 1980, p. 67.

[2] Margaret Davies note que le mot sert de « générateur au texte ». (Cité par Pierre Brunel, *Éclats de la violence, op.cit.*, p.721).

Dans le premier cas, il se situe dans l'antithèse, l'oxymore, car ce qui se modifie ne saurait, logiquement, à la fois être dans le figement, l'immobilisme que suggère l'instant, et la modification, voire le mouvement. Ainsi, c'est par ce rassemblement des opposés[1] que le poète choisit dans un premier temps de le décrire : hiver/été, boissons/ aliments, fuyants/stations. Dans le second cas, il est tension, c'est-à-dire volonté d'action dans l'espoir de modifier ce qui n'est pas encore, il s'oppose à l'attentisme et à l'apathie[2] d'un futur subi : force/amour, rages/ennui tempêtes/extase. Ce second point se veut plus délicat que le premier, il n'est pas question d'opposition, mais de *force*, dans tout ce que cet aspect a de plus mécanique et moteur, à savoir une énergie à même de générer un changement.[3]

Dans le second paragraphe se joue le premier instant d'un parallélisme entre ce Génie et le christianisme. En effet, ce dernier revêt l'une des caractéristiques divines par excellence : l'amour, référence au *Deus est Caritas* (Épître de saint Jean IV, 16). Néanmoins, l'ajout de l'article défini[4] offre à cet « amour » une valeur d'extensité maximale, encore plus grande que celle du Dieu chrétien, mais également un anoblissement du sentiment qui paraît plus précieux, plus beau, plus unique. Il est la réponse au désespoir de la Vierge folle – « l'amour est à réinventer » – tout en offrant à ce monde en pleine révolution industrielle et marchande une échappatoire et une nouvelle monnaie fiduciaire – « mesure parfaite ». Cette certitude de sa valeur est soulignée par sa pérennité, l'amour est « éternel ». Cependant, malgré cet amour et cette éternité, notre Génie reste une force[5], une énergie mécanique, marquée par de possibles défaillances, la sienne étant liée aux aléas du destin : « machine aimée des qualités fatales » ; répondant ainsi à sa définition première de *divinité influant sur la destinée d'une collectivité ou d'une personne*[6], il influe en premier lieu sur la sienne propre. Néanmoins, si notre Génie s'affranchit de

---

[1] « génie de la réunion des contraires » note Pierre Brunel. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 727).

[2] Station qui se situerait « au-delà de l'humain », selon Pierre Brunel. (*ibid.)*.

[3] Pierre Brunel met en évidence six modalités de cette « transformation » : « la purification », « l'accueil », « la réinvention », « L'Éternité retrouvée », « L'acceptation » et « La division repensée ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 728). Nous nous en inspirerons librement dans notre analyse.

[4] Lemaistre de Sacy propose une traduction similaire à la locution commune : « Dieu est amour ».

[5] C'est ce qu'indiquait le premier paragraphe dans son rapprochement avec la « force ».

[6] TLFI.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

Dieu, il s'affranchit également du Christ, seconde divinité chrétienne, en se refusant à tout sacrifice charitable[1] : « Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre [...] ». Il n'est question d'abandon, de « concession », ni du côté humain, ni de celui du Génie, invitant à une relation établie sur une certaine égalité ; car pour concéder, il faut posséder ce que l'autre ne possède pas, ramenant la relation à celle, biaisée, d'un supérieur et d'un inférieur. Ainsi le poète reproche-t-il de façon détournée ce sacrifice christique qui implique, plus que la supériorité, l'inatteignabilité de ce Christ qui devient, paradoxalement, éternelle gêne, source de honte et d'entrave au bonheur naïf humain. Néanmoins, le Génie n'est pas perdant dans ce recentrement sur l'homme et non plus sur la divinité, lui en obtient « vie infinie » puisqu'en réaffirmant sa croyance, sa confiance en cet être, l'humanité lui offre une éternelle revivification : dans un rapport religieux gréco-romain[2], le Génie est également redevable à son adorateur qui le maintient en vie au travers du culte qui lui rend.[3] Une nouvelle fois, l'emphase est mise sur une relation plus égalitaire entre l'humain et le Génie passablement divin.

Cette remise en question du rite ancien, pour ne pas dire chrétien, se répercute dans la suite du texte. Le Génie ne disparaît jamais réellement, ne devient jamais physiquement inatteignable, c'est-à-dire absent de ce monde, il « voyage », déplacements[4] refaisant écho à cette « affection » le définissant en début de poème. De cette caractéristique d'être en mouvement, mais présent, naît, de nouveau, un changement dans sa relation à l'homme : le lien qui les unit n'est plus « Adoration », mais « Promesse ». L'anéantissement du Moi n'est plus obligatoirement nécessaire à une vénération aveugle[5], remplacée par une affirmation, une confiance renouvelée entre l'humain et le Génie, impliquant une volonté consciente et présente de l'homme. Ainsi, même dans l'éventualité d'une absence de cette « Adoration », de sa perte, l'humain se voit réconforter dans cette « Promesse », lui rappelant la suprématie du temps présent sur tout autre temps, même si cette dernière est marquée par l'effondrement de son

[1] Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 730. Une nouvelle fois revient cette notion du Caritas divin vu précédemment.

[2] « Génie » est un mot païen, remarque André Guyaux. (*Illuminations*, *op.cit.*, p. 266).

[3] « Si *relevés* est souligné, c'est que Rimbaud veut annoncer la fin d'un temps d'*humiliation* par l'Église. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.,* p. 731).

[4] « L'élan du Génie est celui de l'athlète, du coureur emporté dans son élan. » (*ibid.).*

[5] Nous insistons sur cette notion d'obligation qui explicite l'utilisation du « si ». L'« Adoration » n'est pas supprimée, mais rendue conditionnelle presque surérogatoire.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

monde : « “Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C’est cette époque-ci qui a sombré !” » *Hic* et *Nunc* reviennent comme un refrain tout au long du texte, car dans cette intemporalité et atemporalité religieuse – en l’occurrence chrétienne –, l’homme, le croyant, se retrouve seul dans son présent inexpliqué et inexplicable.

C’est pour cette raison qu’à la différence du Christ, le Génie ne s’inscrit pas dans un futur incertain, prophétisé par des écrits – « Il ne s’en ira pas, il ne redescendra pas d’un ciel, il n’accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché » –, ni Ascension, ni retour sur Terre, ni Jugement. Le Génie n’a de raison d’être que dans le présent : « car c’est fait, lui étant, et étant aimé. » Le narrateur va plus loin en insinuant, au travers de ce « c’est fait », que son époque est post-apocalyptique, puisque non décrite par le texte sacré, qu’il appartient à un temps qui dépasse le récit biblique, temps où règne en maître ce Génie.

Dès lors, touché par cet être si proche de son espace-temps, le narrateur-poète semble pris d’une extase presque mystique, orale, rappelant également dans son hermétisme la Pythie de Delphes :

> *Ô ses souffles, ses têtes, ses courses ; la terrible célérité de la perfection des formes et de l’action.*
> *Ô fécondité de l’esprit et immensité de l’univers !*
> *Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !*
> *Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines relevés à sa suite.*
> *Son jour ! l’abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.*
> *Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.*
> *Ô Lui et nous ! l’orgueil plus bienveillant que les charités perdues.*
> *Ô monde ! — et le chant clair des malheurs nouveaux !*

Se voient dans ces lignes résumés tous les attributs de ce Génie : son animalité – « souffles », « têtes » – proche du cheval lui offre vitesse et noblesse – « perfection des formes » – à l’égal de l’animal, il nourrit l’« esprit », s’accouple même à ce dernier, et l’affranchit de toute entrave.[1] Il libère également ce corps,

[1] Pierre Brunel parle de « dégagement pur » (Pierre Burnel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 732).

jusque-là mis en gage jusqu'à la prochaine existence de l'individu – croyance dans un autre monde –, il le réactualise dans la « violence » source de son existence réelle et présente. Son ultime caractéristique physique, se lit dans cette « vue » répétée à deux reprises par le narrateur, elle n'est pas impassible, différenciant le Génie de l'idole : « sa vue » *relève* « les agenouillages » et « les peines », c'est-à-dire les châtiments, refusant par là même d'observer l'homme dans cette attitude soumise face à une divinité qui le contemplerait de son regard froid, mais qui également le punirait. Le Génie n'est en aucun cas lié à un quelconque jugement et ne demande à l'homme aucun compte : repentir ou punition. « Sa vue » n'est en aucun cas liée au *regard*, à la volonté de discernement d'un juge. [1]

Puis se poursuit une description plus générale de ce Génie – « son jour », « son pas » : il promet la fin de toutes « souffrances », de toutes douleurs physiques ou morales, qu'elles soient « sonores » ou « mouvantes ». Le Génie ne propose pas de soigner toutes souffrances, mais de les annuler, de les annihiler dans cette « musique plus intense ». Peu importe qu'elles s'inscrivent dans leur aspect statique – le cri arraché – ou « mouvant » c'est-à-dire cette impossibilité de définir avec exactitude le lieu du mal – plutôt mental –. Cette douleur cesserait d'exister dans cette « musique plus intense », elle serait donc par là même elle-même musique, qui ne saurait se taire que devant la lumière du Génie – « son jour ». On serait tenté de donner une explication mystique : possible instant d'une union de l'humain et du Génie comme proposée traditionnellement à l'analyse de « Conte ». Mais n'oublions pas que seule ici est concernée la « souffrance » et il serait moins hasardeux de reconnaître le Génie évoqué sous l'apparence d'un soleil, dont la lumière détruirait l'ombre[2] : image visuelle à laquelle Rimbaud ajoute une image auditive – musicalité et reflet du poème « Départ » – dans cette complémentarité des deux sens : visuel et auditif. Quant à « son pas », il répond une nouvelle fois, à cette caractéristique du mouvement et de la modification, qui jusqu'à présent était propre au Génie et laquelle s'adjoint l'humanité, probablement dans cette volonté de suivre « son pas », sa cadence. Une humanité apaisée, puisque ce mouvement n'est plus

[1] « Il est placé sous le signe, non de la charité, mais de l'orgueil. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit., p.732.)*. L'homme s'affirme dans sa valeur et n'est plus infériorisé face à la divinité.

[2] « Nul besoin de mystique ici, de "*noche oscura*". C'est le *jour* qui est salué, non la nuit. » (*ibid.)*

guerre – « invasions » –, mais paix – « migrations » –, et s'effectue dans les deux sens, tel un échange – immigration et émigration.

Ainsi, après avoir souligné ce rapprochement de l'humain et du Génie, le poète en vient à les considérer en parallèle – « Lui et nous » – et enfin comme une seule et même unité – comme le Prince et le Génie de « Conte » – sous l'égide de ce « monde ». « L'orgueil », l'amour excessif de soi, n'est plus un péché capital et remplace l'une des trois vertus théologales « la charité » : l'inversement du monde a eu lieu. Certes, il donne naissance au « chant clair des malheurs nouveaux », mais contrebalancés par cette *nouveauté* et ce « chant », « les malheurs » semblent supportables. C'est peut-être rappeler que ne pouvant échapper à la condition malheureuse de son existence, l'humanité peut tout au moins l'affronter, libérée de ceux déjà passés qui semblaient presque s'empiler sur ses épaules ; et avec une musicalité rappelant le travailleur ou l'esclave affairé à sa tâche et parvenant dans son chant à oublier sa peine ou tout du moins à relativiser, comme le lecteur à l'issue de ce texte.

La conclusion du poème se veut incitation, conseil du poète à son lectorat, le discours est presque sectaire. Ce Génie « nous a connus tous et nous a tous aimés », il y aurait donc union presque charnelle entre l'humanité et ce dernier. Néanmoins, le malheur n'est pas fini puisque la « nuit d'hiver » reste la réalité présente du texte. Dès lors, le Génie ne doit pas devenir une béquille, mais une force, un guide pour cette humanité : « le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, — ses souffles — son corps, — son jour ». Le but premier restant de rendre à l'homme sa destinée, son présent et sa liberté, physique, morale et spirituelle.

À la fin de la lecture du poème, le lecteur, à l'instar de la critique, est partagé. Si une chose est sûre, c'est que se dégage de ce Génie une énergie motrice qui transpire tout au long du poème et se transmet à l'homme, ainsi qu'un espoir ni dans le passé ou le futur, mais véritablement dans le présent, unique temps humain. On a cependant oublié de noter que le Génie n'est pas uniquement occidental, mais également oriental, et désignerait ces *Djinn*, autres créatures créées par Dieu et supérieures à l'homme, visibles dans les *Mille et une nuits*[1] ;

[1] « Conte » où apparaît également ce personnage du Génie, se veut une réécriture des *Mille et une nuits*. Mais également « Vagabonds » dont la caverne nous paraît également être une référence à *Ali Baba et les quarante voleurs*.

maudits par Dieu, ils continuent néanmoins leur existence sans se soucier de ce poids. Dans ces contes, le Génie apparaît toujours à l'instant le plus désespéré pour le héros, lui offrant une échappatoire dans une existence difficile, il a accès à un monde inconnu de l'homme, à des connaissances cachées, et n'est effrayé ni n'est peiné par rien[1]. Ainsi, l'homme comme le Prince de « Conte » pourrait fusionner avec cette deuxième création divine, qui le comprendrait et lui apprendrait à ne plus se soucier de la malédiction que Dieu lui a infligée, celle de vivre condamné au malheur et au passé.

3. L'Orient retrouvé de « Conte » et « Royauté »

Loin de toute lecture biographique dans laquelle on tenterait d'insérer l'orientalisme des *Illuminations* dans une vision prophétique du futur rimbaldien, il apparaît nécessaire de souligner une certaine fascination de cet Orient ancien sur le poète. Il devient l'univers de deux poésies aux allures de légendes : « Conte » et « Royauté ». Néanmoins, par Orient ancien faut-il différencier deux Orients liés et séparés dans l'univers qu'ils proposent : le premier est judéo-chrétien[2] (« Royauté »), le second musulman (« Conte »). Alors que la *Saison* entérinait, de manière définitive, pour le narrateur, tout retour à un Orient judéo-chrétien, les *Illuminations* reproduisent, de manière visible, à deux reprises, une certaine tentative d'imiter cette littérature orientale biblique (« Royauté »), ou arabe et persane, au travers des *Mille et une nuits* (« Conte ») tout en s'en détachant. Si le narrateur de la *Saison* considérait l'Orient comme lieu de sagesse première (*L'Impossible*), il refusait, en revanche, la « sagesse bâtarde du Coran » ou la vaine illusion judéo-chrétienne : nulle religion dans ces deux textes, il s'agit en effet de revenir à « l'histoire des peuples orientaux ». Ainsi, l'Orient libéré de toute religiosité réapparaît dans l'œuvre rimbaldienne, comme de nouveau un lieu de réflexion et d'aspiration.

[1] N'oublions pas qu'avant Schahriar c'est un génie qui est trompé par son épouse.

[2] En insistant sur la valeur judéo-chrétienne et non simplement chrétienne de cet Orient, nous incorporons au temps du Nouveau Testament celui de l'Ancien Testament (civilisations antiques telles que babyloniennes, mésopotamiennes, perses, grecques et romaines).

3.1. « Royauté » : aux sources orales de la Bible

Les deux textes, tout en répondant aux principes temporels de la légende et du conte[1], placent leurs narrations dans un passé indéfini hors du temps vécu et du temps historique : « un Prince » (« Conte »), « Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme » (« Royauté »). L'article indéfini en même temps qu'il particularise éloigne ces personnages de la réalité du lecteur, apparaissant immédiatement mythiques dans cette impossible appréhension de leurs temps et de leurs noms. Cette absence de noms propres, notamment dans « Royauté », éloigne le poème irrémédiablement du texte biblique où les noms sont omniprésents et systématiques, le plaçant un peu plus dans cette logique de légende et d'incertitude non seulement temporelle, mais réelle ; rappelant un récit oralisé, conte que le temps a poli et simplifié à l'extrême.

Dans cet effacement de toutes références, seuls quelques éléments permettent de reconnaître un décor oriental : « tentures carminées », « jardin des palmes » ; couleur et végétaux typiques des représentations de l'Orient. On touche dans « Royauté » presque au cliché orientaliste,[2] à l'attente d'un lectorat. Or ce dernier a été formé à la lecture de la Bible comme pilier de son orientalisme. Ainsi en va-t-il de l'évocation de cette royauté, écho aux *Livres des Rois* bibliques[3] : on est presque tenté de lire ici une volonté rimbaldienne de revenir au texte biblique non écrit en tant que légende oralisée.[4] Justification probable de cette « révélation » et de cette « preuve » non décrite, non développée, car se métamorphosant au gré des conteurs et des envies de son auditoire : cette « Royauté » n'est que la version la plus épurée, d'un texte pouvant être varié à l'infini (ajouts de noms, descriptions des épreuves et des

---

[1] André Guyaux et Pierre Brunel prennent une certaine distance avec l'appellation de « conte », lui préférant la notion d'une « histoire qu'on raconte aux enfants » ou d'un « conte » et d'un « anti-conte » simultanément. (André Guyaux, *Illuminations*, *op.cit.*, p. 103 ; Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 206). Sergio Sacchi évoque, quant à lui, un « décor d'incipit féérique ». (*op.cit.,* p. 131).

[2] « Le monde décrit est plutôt oriental que grec et, si conte il devait y avoir, on pourrait regarder, comme pour le poème en prose qui porte ce titre, du côté des contes orientaux ou pseudo-orientaux. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 206).

[3] Pierre Brunel propose de lire le texte comme une parabole, « rappel de l'épisode évangélique renouvelé chaque année lors de la cérémonie du dimanche des Rameaux » dans cette évocation des « jardins de palmes » (*ibid.*, p. 208).

[4] « Attente, effet : les deux temps du récit sont aussi les deux temps de la Bible. » (*ibid.*, p. 210). Ainsi au moule narratif du conte, s'ajouterait celui du récit ou plutôt de la parabole divine. Le lecteur ne s'offrirait pas seulement un pouvoir sur le récit, mais un pouvoir sur l'humanité, un pouvoir religieux en s'appropriant le texte et son procédé narratif.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

révélations).[1] Le poème serait un modèle, un moule narratif et expliquerait cette fin ouverte qu'on serait tenté, à tort, de lire comme la preuve d'un nouvel hermétisme rimbaldien.[2] En réalité, la royauté est donnée au lecteur, nouveau conteur futur, dans ces interstices laissés par le poète et pouvant être complétés à l'infini.[3] À la manière de ces deux personnages roi et reine le temps d'une journée, il est également possible au lecteur de devenir maître du texte de se l'approprier et de l'offrir à nouveau : instaurant une lignée sans fin. L'Orient redevient source d'un renouveau poétique dans sa valeur première : celle de l'oralité du récit et du poème, lu, offert, reçu et redistribué. Loin d'une logique égoïste du texte écrit, fermé où le roi et la reine de notre texte n'auraient pu être élus pour une journée.

3.2. « Conte » : vers une sagesse universelle

« Conte » ne laisse aucun doute quant à l'influence première du texte. Il s'agit du cadre principal des *Mille et une nuits*,[4] celui du roi Schahriar trompé par sa première épouse, qui jura sacrifice d'une nouvelle compagne chaque nuit. L'histoire sanguinaire, d'une profonde déception d'un homme en la femme, est partiellement réécrite, pour ne pas dire réinterprétée, par Rimbaud. La déception dans le genre féminin laisse place au contraire à une grande foi, en une supériorité cachée de cette dernière : « Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. » À moins qu'il ne trouve prétexte dans cette intention cachée aux crimes qu'il compte commettre.

Si la quête de ce Prince, métaphysique, est reflet d'une insatisfaction beaucoup plus spirituelle que matérielle.[5] Il est évident que le Schahriar des

---

[1] « [..] dans ce texte qui ne veut vraiment rien dire, semble-t-il dire ; la provocation est évidente, l'énigme ou le silence doivent susciter chez ses lecteurs, par réaction, cette "cataracte" bien connue de conjectures critiques : Rimbaud a bien cherché le mutisme, mais un mutisme "che facesse parlare". » (Sergio Sacchi, *op.cit.*, p. 129).

[2] « Tout se passe dans un espace mythique, que les frontières d'une géographie et d'une histoire normale ne limitent plus [..]. » (*ibid.*, p. 131). Pierre Brunel refuse la lecture d'un texte en tant que fragment, le texte, selon lui, « se suffit à lui-même ». (*Éclats de la violence, op. cit.*, p. 207).

[3] « [..] l'instant central, inépuisé, est en train de se transformer en mythe ». (Sergio Sacchi, *op.cit.*, p. 137).

[4] Albert Py y reconnaît le texte classique des *Mille et une Nuits*. Pierre Brunel y ajoute l'influence des *Mille et un Jours* de François Pétis de la Croix. Jean-Luc Steinmetz le *Vathek* de William Beckford (cités par Pierre Bunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 111).

[5] Faut-il voir en cet instant également une réminiscence du Malin Génie cartésien ?

Mille et une nuits répond, également, à une logique similaire, dans la mesure où le choix de cette première épouse s'était porté sur sa beauté, son apparence et qu'il en paye le prix dans cette tromperie. Le Prince de « Conte » lui, ne reproche rien à ses épouses, le manque est personnel, intime et profondément égoïste : « Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. » Ainsi, sa volonté reste souveraine, même s'il tente de justifier ces actes, il reste un homme qui ne saurait être contredit. Ce qui amène à penser que cette quête, spirituelle, n'est pour lui que nouvelle possession, nouveau territoire à conquérir, et non un véritable enrichissement personnel : « Il possédait au moins un assez large pouvoir humain. »

Néanmoins, ce pouvoir est limité, puisqu'il ne parvient pas même à tuer, réellement, ces épouses : « Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. [...] Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. — Les femmes réapparurent. » Ces dernières « furent assassinées », l'acte est prémédité suivant le fonctionnement de la secte, mais également inique : en ayant droit de mort sur ces femmes, le Prince semble posséder une autorité absolue presque divine. Or, lorsque leur mort est annulée – « Les femmes réapparurent »[1]–, son acte ainsi que son autorité sont anéantis, il ne contrôle pas cet autre monde, métaphysique, auquel il aspire. Ainsi en arrive-t-il à *tuer*, c'est-à-dire à ôter la vie sans se cacher derrière des bourreaux, des machinations, et de possibles excuses personnelles ou politiques : notre Prince décide enfin de se salir les mains, de passer à l'action :

> *Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. — Tous le suivaient.*
>
> *Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. — La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.*

Malgré cette prise en charge de la destruction,[2] cette immersion dans le mal actif et non plus passif, il ne parvient pas à faire en sorte de stabiliser cet état de néant, de maintenir cette dévastation, qui ne cesse de lui désobéir en se

[1] Peu importe que cela soit les mêmes femmes ou d'autres femmes. C'est leur fonction qui est soulignée ici, et non leurs caractéristiques personnelles. Elles sont, de toute façon, toutes identiques.

[2] « Voulant aller au-delà de ces satisfactions devenues pour lui trop communes, il a cru trouver une jouissance supérieure dans la destruction massive et systématique de tout cela. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 113).

reconstruisant, voire en *existant* encore. C'est formuler ici l'échec, l'impossibilité, du chaos.[1] C'est également, une nouvelle fois, justifier l'attitude du Prince qui, malgré sa volonté d'anéantir, fait face à un monde qui se reconstruit comme pour mieux être anéanti de nouveau[2] : s'il est coupable de sadisme, ce monde est coupable de masochisme – « Le peuple ne murmura pas. »[3]

Ainsi, notre Prince se retrouve dans une situation bloquée, un cercle vicieux de destruction-reconstruction qui préfigurait un nouvel enlisement, comme celui lu au début du texte. C'est à cet instant qu'apparaît le Génie. À la différence de ceux des *Mille et une Nuits*, ce Génie est décrit comme étant « d'une beauté ineffable », ceux du texte originel sont marqués par leur laideur. Sur ce point, deux hypothèses s'offrent au lecteur : Rimbaud se détache véritablement du texte originel, où le Prince reconnaît dans cette laideur une beauté nouvelle et non admise de tous. Cette seconde réponse nous semble plus probable.[4]

Néanmoins, pour comprendre, plus en profondeur ce Génie, il est nécessaire de revenir à l'analyse que nous avons effectuée précédemment, sur le poème éponyme des *Illuminations*. Le Génie se veut avant tout une force motrice, un outil de modification et de mouvement, et c'est exactement ce qu'il sera pour notre Prince : « amour » et « bonheur ». Néanmoins, ces deux notions sont pour Rimbaud synonymes de fatalité : la première dans une logique de sacrifice christique pour l'amour de l'humanité, la seconde évoquée dans la *Saison* sous le prisme de la malédiction — « Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver » –. Le Génie ne semble pas totalement une bénédiction pour notre Prince. De plus, n'oublions pas que la majorité de ceux cités par les *Mille*

---

[1] Pierre Brunel note que les deux occurrences du point d'exclamation, dans le texte, offrent une distance critique, un jugement et une condamnation du narrateur sur son personnage (*ibid.*, p. 114).

[2] « Or il ne s'agit ici ni de souvenirs ni de revenants, mais bien (pour reprendre le jeu de mots d'Apollinaire dans "Cortège") de survenants. Les victimes du Prince ne sont pas là et sont là en même temps. Une dualité s'installe que le face à face du Prince et du Génie va renforcer et aggraver ». (Pierre Brunel, *Éclats de violence*, *op. cit.*, p. 115).

[3] Sergio Sacchi suggère que le prince « semble détenir un pouvoir religieux qui transforme, dirait-on, tous ses agissements en rites : et donc, tout le monde s'empresse, par exemple, de le suivre [..] ». (*op.cit.*, p. 93)

[4] Pierre Brunel évoque un « désir inavouable » (*ibid.*, p. 112), presque « insupportable » (*ibid.*, p. 113). Il y a donc une tension dans l'expression entre une répulsion attendue et une attirance partiellement honteuse.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

et une nuits porte la marque de l'anathème divin, de leur désobéissance à Salomon et donc à Dieu.[1]

À la suite de sa rencontre avec le Génie, le Prince décède. Il avait auparavant assassiné, tué, détruit et conclu sur l'anéantissement de son propre être, au côté du Génie. Mais une nouvelle fois, il s'agit, ici, d'un acte manqué puisqu'il « décéda, dans son palais, à un âge ordinaire ». Ainsi lui échappe le temps et le lieu de sa mort, ultime autorité de l'homme sur lui-même. Dès lors, si l'on dresse les comptes[2], notre Prince n'a jamais rien commandé, jamais rien possédé et n'a jamais été maître ou eu autorité sur rien. C'est ce que le conteur – *compteur* – n'a cessé de nous répéter tout au long du texte. Pourtant après sa rencontre avec le Génie, il n'est plus question de destruction ou de meurtres. Ce Prince qui s'éteint dans son palais est un Prince changé, modifié, qui a fusionné[3] avec ce Génie.[4] Une nouvelle fois, cette analyse se veut en adéquation avec ce qui constitue la caractéristique primordiale et principale du Génie des *Illuminations* : l'affection. [5]

Quant à l'ultime phrase du texte, elle se veut ouvertement une énigme : « La musique savante manque à notre désir. » En premier lieu parce qu'elle ne nous indique pas le locuteur : est-ce un « notre » qui implique le conteur et son lectorat, ou un « notre » ultime parole du Prince et de ce Génie qu'il possède.[6] Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur est interpellé et s'interroge : comment, dans cette fin absolue – la mort –, peut naître un « désir » nouveau ?[7] Le texte, cependant, n'a cessé de nous démontrer qu'aucun anéantissement, aucune fin n'était irrémédiable et, finalement, peut-être que notre Prince, une nouvelle fois, n'est pas mort. En tous les cas, le discours évoqué est bien celui de

---

[1] Pierre Brunel propose une lecture faustienne de « Conte », dans laquelle le Génie serait un avatar de Méphistophélès (*ibid.*, p. 114*)*. Lecture satanique du Génie, qui peut également trouver son écho dans la tradition orientale.

[2] Jeu de mots possible avec le titre du poème.

[3] André Guyaux prend ses distances à l'égard de cette notion de fusion des deux êtres : « le rapport des deux phrases serait absolument tautologique si, au-delà du sens, la dualité ne résistait, en quelque sorte, à la fusion en un seul des deux personnages. » (*Illuminations*, *op.cit.*, p. 100).

[4] Pierre Brunel évoque un Génie et un Prince, qui ne se répondraient pas en tant que doubles, mais en tant qu'êtres complémentaires. (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, pp. 115-116).

[5] Une nouvelle fois, nous renvoyons le lecteur à notre analyse du poème « Génie ».

[6] « "Notre", il est vrai, n'implique sans doute pas dans la dernière phrase cette participation collective. » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 116). Difficile de savoir si le lecteur est finalement intégré ou définitivement rejeté, dans le doute nous considérons les deux hypothèses.

[7] Pierre Brunel souligne qu'elle « semble renouveler l'insatisfaction initiale du Prince, et cette insatisfaction peut-être qui demeure si l'accomplissement se confond avec l'anéantissement ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 117).

ce « Conte », dont la simplicité du langage détonne avec la profondeur de la pensée. Finalement, après avoir expérimenté toute cette existence, muée par un seul objectif, le *désir* de nouveauté, il ne manque à notre texte qu'une théorisation, une « musique savante », pour donner rythme et forme à ce qui, jusqu'alors, n'est, et ne sera considéré – malheureusement –, que comme un « Conte ».

Une nouvelle fois pour Rimbaud, l'Orient est synonyme d'une sagesse naturelle, innée, qui n'a pas même besoin d'être formalisée. Elle se lit dans ces contes les plus communs, car n'oublions pas que les *Mille et une nuits* sont avant tout des écrits populaires, oraux. La religion n'est pas nécessaire à une certaine forme de sagesse universelle que l'Orient, même musulman, semble lui offrir dans ce schéma narratif reconnaissable.[1]

Chapitre VI : L'ombre du Voyant

1. « À une Raison » : critique et subjectivité de l'esprit

Ce poème court, d'une musicalité exceptionnelle, se veut dédié à la Raison, c'est-à-dire à l'intellect de l'homme, à ses capacités de réflexion et à ce qu'il a, peut-être, de plus précieux et personnel : sa pensée rationnelle. Néanmoins, cette raison implique également une très grande subjectivité comme le suppose l'expression « avoir raison » et inclut une forme de despotisme intellectuel[2]. Nous nous éloignons de la vision critique qui voudrait voir dans ce poème une célébration de cette Raison[3], pour y lire, bien au contraire sa condamnation.[4]

---

[1] Notamment dans ce que Pierre Brunel nomme « l'usage de l'indéfini et l'alliance des contraires » (*ibid.*, p. 115). Le conte est pour Rimbaud une opportunité narrative dans laquelle tout engagement ou idéologie ne se veut pas une confrontation avec le lecteur, mais est simplement suggéré, dans cette distance du narrateur-conteur avec son propre récit.

[2] Ce que Pierre Brunel nomme « le choc des raisons contradictoires ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 218).

[3] Pour Etiemble et Y.Gauclère : « La "Raison" ici célébrée, qui dépasse la simple "promesse" de *Matinée d'ivresse*, n'a rien de commun avec celle du rationalisme [..] ». (*Rimbaud*, *op. cit.*, p. 29). Nous nous efforcerons au contraire de démontrer que c'est bel et bien le rationalisme, dans toute son instabilité, qui est ici critiqué par Rimbaud.

[4] Pierre Brunel évoque plutôt une « subversion de cette raison ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 218).

Le poème débute par une « nouvelle harmonie » qu'on a voulu lire comme un élément positif. Le terme – et sa déclinaison adjectivale – revient par ailleurs à plusieurs reprises dans l'ensemble du corpus des *Illuminations* : « À une Raison », « Matinée d'ivresse », « Veillées », « Solde », « Jeunesse », « Soir historique », « Mouvement ». Nous avions déjà évoqué dans notre analyse de « Solde » le fait qu'il existe chez Rimbaud une certaine défiance à l'égard de cette harmonie, considérée comme artificielle et instrumentalisée, tel un chef d'orchestre, pour des besoins politiques. Il nous semble qu'une nouvelle fois, ici, le terme doive être lu et analysé sous cette optique négative, presque pessimiste. En effet, c'est un *tambour*, rappelant en cela une musique militaire, qui suite à un *coup*, *décharge* tous ces *sons*, naissance de la *nouvelle harmonie* ; le vocabulaire militaire amène à concevoir cette naissance sous le coup d'une violence, loin d'être en adéquation avec l'aspect premier d'une raison, qui suppose une force non violente liée à l'intellect. Il est cependant trop tôt pour annoncer une critique de cette dernière, la violence n'étant pas obligatoirement un élément négatif dans la pensée rimbaldienne.

Le deuxième paragraphe se concentre sur cette puissance de la raison, capable de faire se soulever une masse d'hommes. Une nouvelle fois, l'image militaire est présente. On constate que la gestuelle de cette raison est minime comparée à l'amplification qui en découle dans son environnement. D'un coup naît une *harmonie*, d'un pas une *levée* d'hommes. D'une admiration de sa force, le lecteur bascule vers une certaine crainte à son égard, liée justement à cette première impression que le troisième paragraphe va accentuer : « Ta tête se détourne : le nouvel amour ! Ta tête se retourne, – le nouvel amour ! » Ainsi qu'elle objecte ou qu'elle affirme, elle ne laisse pas indifférent, puisqu'avoir la raison de son côté signifie ne pas avoir tort : elle est nécessaire à toute visée politique et à tout mouvement de masse, par la force qu'elle exerce, et qui fut présentée dans les deux premiers paragraphes. Si elle s'oppose – « se détourne » –, elle donne autorité à l'adversaire, si elle confirme – « se retourne » –, elle donne suprématie à son possesseur. L'amour serait ici le reflet de la communion, de l'union humaine, voire populaire, cimentée par ce sentiment commun d'avoir raison, de posséder la raison, c'est-à-dire, selon la pensée commune, une force objective malgré la présentation toute en subjectivité que propose le poème.

Dès lors, la raison se voit divinisée,[1] tant la croyance est forte chez cette dernière en ceux qui pensent la posséder : « “Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps”, te chantent ces enfants. “Élève n’importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux” on t’en prie. » La raison se doit de transcender le temps, à croire que ces possesseurs sont conscients de son instabilité. Ils la souhaitent immuable et pensent qu’elle est à même de les sauver de leur sort. Elle, si puissante, devient, paradoxalement, après avoir soulevé les foules, source d’une certaine apathie chez ses possesseurs : la garantie de sa présence les amène à la concevoir comme l’unique solution, avoir raison devient suffisant et ce qui se devait d’être un outil dans leur combat se transforme en simple objet de culte, statue idolâtrée et dès lors inutile pour ne pas dire morte.

La dernière affirmation du texte place alors cette raison dans toute sa vulnérabilité, son ineffabilité et son évanescence : la raison n’existe que dans le mouvement, elle est ce qui ne peut être possédé, car elle n’a en réalité aucune forme figée et fixe.[2] Ainsi devient-elle l’« arrivée de toujours, qui t’en iras partout » : sa naissance[3] est constante, à chaque instant une nouvelle raison naît, mais elle est également celle que tous convoitent et recherchent, invitée de tous à travers le monde.

Tout comme nous l’étudierons dans « Matinée d’ivresse », il y a dans le Rimbaud des *Illuminations* une certaine appréhension, pour ne pas dire un certain mépris, à l’égard de ces mouvements de foule soudains, qu’il considère à présent comme particulièrement instrumentalisés. « À une Raison » n’échappe pas à cette méfiance, d’un poète qui ne semble plus croire naïvement que toute révolution se veut populaire et magique. La démagogie de la raison est ici dénoncée avec une poésie qui laisse penser à une admiration, mais le poète n’est pas dupe de cette instrumentalisation, aussi belle soit-elle.[4] Il n’est pas question

---

[1] « L’image est celle d’une divinité toute-puissante. On obéit à son moindre signal [..] à son moindre mouvement [..]. Des enfants (de chœur) prient vers elle [..]. Le poète l’invoque. Il lui attribue un pouvoir de commencement absolu, de rassemblement pour une mission, d’annonce d’un évangile du “nouvel amour”, d’éternité [..]. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 222).

[2] Ce qui pour la critique se veut un élément positif puisque marqueur de sa liberté. Nous y voyons au contraire la dénonciation de son caractère fantaisiste et instable. Éléments qui auraient pu être positif si elle n’était pas tant vénérée et utilisée à des fins personnelles.

[3] *Arrivée* est à prendre dans son acception de naissance au monde (TLFI).

[4] « Cette Raison-là ne peut être qu’*une* Raison, car elle est attachée, comme le Génie antique, à chaque individu. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 223). Or par cette

de savoir si cette raison est fondée et rationnelle, simplement de sa mort programmée dans une masse qui ne comprend pas que ce qu'il loue n'est plus qu'une image de ce qu'il possédait peut-être réellement. C'est accéder dans une certaine mesure au « Suprême Savant » de la lettre du 13 mai 1871, à un savoir qui dépasse la simple raison intellectuelle et peut à la fois la juger et la dénoncer.[1]

2. « Matinée d'ivresse » : quête et sacrifice

« Matinée d'ivresse » est un poème profondément marqué par son affirmation finale, autour de laquelle s'échafaude toute sa thématique : « Voici le temps des *Assassins*. » Nous avons déjà souligné dans « Barbare » que l'assassinat rimbaldien est politique, idéologique et correspond à un acte engagé et non à un simple appel au crime et au sang. Il indique une volonté de changement, de fin d'une période et d'une autorité correspondante. On remarque qu'à l'image de la secte le narrateur s'efface au profit de la notion de groupe, de l'entité plurielle à laquelle il s'identifie désormais : l'unique occurrence du pronom singulier « je trébuche », et celle du possessif « mon » sont remplacées par les « nous », « notre » et « nos » qui ponctuent l'intégralité du texte jusqu'à son achèvement. On peut même affirmer sans grand risque que le basculement se fait à l'instant de l'ingestion de ce « poison » : l'individualité s'efface dans la mission du groupe.

Néanmoins, le texte ne débute pas par cette absorption du « poison »,[2] mais par la raison de cette destinée, par les causes d'un tel choix qui ne débouche pas seulement sur la prise de décision de l'assassinat, mais sur le meurtre de tout individualisme. Le « Bien » et le « Beau », intériorisés, personnalisés – « mon » –, vus comme une « fanfare atroce », sont les causes pour le narrateur d'une souffrance, d'une torture paradoxale[3] : « chevalet féerique »[1]. Ce Bien et

---

particularisation, elle nous semble être rejetée par le poète qui préfère la voir partir sans la retenir, ne voyant qu'un énième mirage dont il ne veut plus être la victime.

[1] « Le bilan de l'aventure du Voyant nous présente en 1873 une manière de "critique de la raison poétique". » (*ibid.*, p. 220).

[2] Élément qui avec le « Bien et le Beau » permet un rapprochement avec *Une saison en enfer*. (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 229).

[3] Pierre Brunel évoque « un supplice bénéfique » (*ibid.*, p. 231).

ce Beau sont donc des possessions personnelles, qui induisent à la fois un plaisir des sens et une douleur vue comme nécessaire, ils sont causes de tourments et rappellent en cela l'« ineffable torture » de la seconde lettre dite du Voyant. Il y a évidemment un certain masochisme chez notre narrateur qui n'hésite pas à se sacrifier dans cette recherche de l'*inouï* et du *merveilleux*, le rendant ainsi supérieur ; or, pour prolonger cet instant[2] – car cette « première fois » est vouée à disparaître –, il lui faudra employer un moyen artificiel pour le maintenir : le poison. La substance, elle, *restera* « dans toutes nos veines même quand la fanfare tournant, nous serons rendu à l'ancienne inharmonie » : le poison, à la différence des souffrances évoquées, transforme durablement, pour ne pas dire définitivement, qui l'absorbe. Elle devient le moyen de maintenir cet état second, mais également de le sublimer : « Ô maintenant nous si digne de ces tortures ! » Ainsi, le breuvage devient instrument d'un rite d'initiation permettant d'entrer dans cette société secrète assassine : l'individu, qui était jusqu'alors seul dans sa quête, devient membre d'un groupe d'une entité pluriel qui ritualise et sacralise ce qui aurait pu s'achever par un simple suicide dénué de sens.

Ainsi, le narrateur évoque « une promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés », qu'il va même jusqu'à qualifier de « démence ». Le terme apparaît également dans « Parade » : l'esprit (mens) s'altère progressivement et irrémédiablement, impliquant un retour en arrière impossible. Mais également une dualité à laquelle Rimbaud refuse de se soustraire : il n'est pas question d'opposer corps et âme, comme le suppose la théologie religieuse traditionnelle, mais d'opposer ces deux entités à l'esprit, c'est-à-dire la raison, scientifique ou philosophique – *mens* signifiant également intelligence. [3] Dès lors, si notre narrateur parle de *corps* et *d'âme créés*, rappelons que les Haschischins[4] se voulaient une secte religieuse chiite, évoquer cette création c'est donc se remémorer le rôle divin, central à leur visée politique. Mais c'est également

---

[1] Instrument de torture avant d'être l'instrument artistique selon Pierre Brunel (*ibid.)*. et Jean-Luc Steinmetz (Rimbaud : *Poésies*, *op. cit.*, p. 371).

[2] Représenté par un élément mobile et donc passager : la fanfare.

[3] Certes, la théologie s'est également appliquée à différencier l'âme de l'esprit. Il ne serait cependant pas question de dualité, c'est-à-dire d'éléments incompatibles ou d'éléments difficilement conciliables comme le serait, dans une certaine mesure, la foi et la raison.

[4] Nous faisons le choix de l'orthographe telle que proposée par Gautier dans son ouvrage *Le club des Haschischins*, et qui avec les *Paradis artificiels* de Baudelaire, constitue l'intertexte privilégié par les commentateurs à l'étude du poème.

présenter *l'esprit-intelligence* comme création humaine, en opposition aux créations divines que sont le *corps* et l'*âme*. La *promesse* devient un pacte fait entre l'homme et sa divinité, et donc *surhumaine*.[1] Elle se trouve scellée dans cette boisson, ce poison[2] : on frôle ici le martyr.

À la suite de cet accord sont présentés les trois ennemis, la trinité honnie : « L'élégance, la science, la violence ! » c'est-à-dire le beau[3], la connaissance et la contrainte physique. Les trois éléments s'apparentent dans une certaine intangibilité, voire subjectivité, car il faut savoir que chez Rimbaud, la science n'a jamais eu valeur de vérité.[4] Ils se ressemblent dans la force, la pression qu'ils exercent en tant que principes objectifs et se cristallisent dans cet asservissement invisible mais présent, qui est le leur sur quiconque tente de se détacher de leurs postulats. Cette volonté de se détacher d'un certain point de vue, de remettre en question ce qui ne devrait pas l'être, selon le crédo populaire, amène naturellement à une interrogation primaire, sinon fondamentale, qui est celle du bien et du mal : « On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal[5], de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous menions notre très pur amour ». C'est une promesse non respectée, un pacte humain brisé qui amène notre narrateur à un pacte divin,[6] à replacer sa confiance ailleurs que dans l'humain.[7] Il est question d'abrogation de lois primitives, celle du bien et du mal, d'une destruction du monde tel qu'il est connu et s'est construit jusqu'à présent ; de l'abandon ou plutôt de l'exil[8] des lois sociales – « les honnêtetés tyranniques » – considérées comme gênantes et

---

[1] Elle « dépasse la coalition humaine » (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 233).

[2] Pierre Brunel souligne que, contre toute attente, ses effets ne sont pas passagers, mais durables (*ibid.*, p. 232).

[3] Le TLFI définit l'élégance comme *domaine de l'esthétique en tant que science du beau.*

[4] C'est ce qui nous amène à considérer, en opposition avec Pierre Brunel (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 233), ces trois éléments comme négatifs et non positifs. Malgré tout, il faut reconnaître que Rimbaud laisse une ambiguïté, son positionnement n'est pas clairement établi à l'égard de ces trois éléments et se veut à la charge du jugement du lecteur.

[5] Perte de la majuscule qui marque visiblement la déchéance de ces valeurs aux yeux du poète (*ibid., p.* 234).

[66] Loin de tout Dieu chrétien, nous utilisons le terme divin dans son acception d'être supérieur à l'homme et métaphysiquement différent. En réalité comme l'indique Pierre Brunel, celui qui établit cette promesse n'est pas clairement défini (*ibid.*).

[7] Pierre Brunel y reconnaît une référence détournée à la Genèse et à l'arbre de la vie biblique, il s'agirait de « recréer un monde » selon de nouvelles règles (*ibid.,* p. 233).

[8] Rimbaud utilise le terme de « déporter » probablement en écho aux déportations communardes. Il insinue également que ces « honnêtetés tyranniques » si elles ne peuvent être détruites, peuvent être déplacées dans d'autres contrées pour assouvir ce besoin de puissance de ceux qui mettent en pratique. De fait, les détruire serait revenir dans une logique binaire et duelle, d'un bien et d'un mal. Libre à ces gens de poursuivre leur autorité, mais dans d'autres lieux.

incompatibles avec ce « très pur amour » non défini et énigmatique. Puis notre narrateur s'écroule, retombe et conclut cette expérience exagérée d'une façon bien prosaïque : « Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, — ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité, — cela finit par une débandade de parfums. » C'est un échec, l'*éternité* a été aperçue dans cet *amour,* mais reste insaisissable. Même les tortures du début sont finalement réduites à « quelques dégoûts », qui n'auront permis qu'un plaisir momentané des sens, ou, pour être plus précis, d'un sens : celui de l'odorat, sens passablement vil tant il tend à rappeler une possible animalité..

Mais l'échec n'amène pas à l'abandon, notre narrateur en appelle à l'« horreur des figures et des objets d'ici » ; s'il ne peut accéder à un autre monde, du moins peut-il refuser celui qui se présente sous ses yeux, peuplé du « rire des enfants » de la « discrétion des esclaves » et de l'« austérité des vierges ». Si ces trois habitants l'insupportent, c'est pour trois raisons différentes : le « rire des enfants », qui selon lui annonce commencement et fin, ne se veut pas rassurant, mais inquiétant. Comme nous l'avons souligné dans notre analyse du « Cœur supplicié », il y a dans ce groupe de jeunes individus une cruauté qui inquiète et qui dépasse toute raison, mais également une moquerie qui blesse et qui frappe l'esprit de stigmates bien plus profonds que ceux uniquement physiques : *le rire des enfants* est ici représentation du rire du diable, qui s'amuse du fiasco que représente l'humanité à ses yeux, rire ironique et puissant. La « discrétion des esclaves » indique un double asservissement, si le second est physique, le premier est au contraire mental, voulu par l'individu lui-même qui s'enferme dans un double esclavage intérieur et extérieur, le narrateur lui reproche de se complaire dans cette position de subordination et d'aller jusqu'à l'amplifier volontairement. Enfin vient cette « austérité des vierges », à la manière de l'esclave précédemment cité, la redondance de cette attitude soumise, intérieure et extérieure, invisible et visible, apparaît haïssable au narrateur qui y voit une double contrainte sociale et personnelle, celle-là même qu'il tente d'abroger. À noter que ce parallélisme esclave et femme amène à retrouver cette thématique d'une soumission marchande (esclave) et sociale (femme) qui fut celle de Rimbaud dès ses *Premières poésies*. Néanmoins, le poète reconnaît également un changement, une évolution dans sa propre perception de sa mission ; il y a une esthétisation, une inversion, de cette

destruction – « cela finit par des anges de flamme et de glace » –, non uniquement due au poison, et qui tranche avec la « rustrerie » du début. Le poète poursuit donc un chemin qui lui permet d'apaiser *son Bien* et *son Beau*, d'y trouver une certaine pacification, notamment dans ces « anges » qui s'établissent en dehors du paradis[1].

Ainsi peut enfin s'achever le poème, le poète comprend et affirme, dans une logique presque stéréotypée, la prépondérance du chemin – « méthode » – sur la finalité. Il n'est plus question de mourir, mais de vivre selon cette nouvelle croyance : « Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. ». L'ingestion du breuvage a permis de sanctifier non seulement l'existence présente, mais également future – « chacun de nos âges » – et de placer l'individu non plus dans une logique présente et instantanée, mais dans une perspective plus longue de temps, s'inscrivant dans la durée. Le *poison* n'est plus un moyen, mais une *foi*, il transcende le simple objet pour devenir dépôt de la confiance et de la croyance du poète et rappelle en cela l'hostie et la transsubstantiation. Théorie qui se retrouve confirmée dans ce serment quasi monastique : « Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours. » C'est consciemment que le poète qui abhorrait toute soumission accepte de s'enchaîner pour l'éternité au service de ce poison et de sacrifier ainsi son existence dans son intégralité. La conclusion est assénée au lecteur comme un couperet : « Voici le temps des Assassins ». On comprend dès lors que ces *Assassins* sont loin de nos « anciens assassins » de « Barbare », le premier assassinat qu'ils commettent, avant d'être politique, est un assassinat contre leur propre existence, contre leur vie.

Dès lors, le poème apparaît comme hybride, tout comme il dénonce ce manichéisme primaire entre Bien et Mal, il laisse libre au lecteur de condamner ou d'approuver ce choix final du narrateur.[2] En vue de desseins plus hauts et plus grands, le sacrifice est-il nécessaire ? Questionnement qui fait écho aux « horribles travailleurs » de la lettre du 15 mai 1871, le poète n'étant qu'un maillon d'une chaîne temporelle, d'une mission qui dépassera immanquablement la durée de son existence. Mais s'interroger sur la secte des

[1] Mais également de l'enfer. Illustrant cet au-delà du Bien et du Mal (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 239).

[2] « Illustration de la décision en littérature » (Patrick Werli cité par Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 245).

Assassins c'est également s'interroger, de manière intemporelle, sur l'acceptable au nom d'une croyance ou d'une idéologie. Peu importe finalement qu'une drogue doive être absorbée pour cela, puisque son adoption et son ingestion résultent obligatoirement d'une foi en cette dernière. Nouvel écho à la lettre du 15 mai 1871, puisque Rimbaud présente le poète comme ayant besoin « de toute la foi » s'il souhaite réussir cette mission poétique : il s'agit d'une foi absolue sans doute et sans hésitation, qui semble répondre au fanatisme des Assassins. Le poème apparaît donc comme une véritable réflexion philosophique, poétique et humaine à laquelle nous ne donnerons pas de réponse définitive tant elle ne saurait être que personnelle.

3. Du mouvement et de ces illusions dans « Départ », « Vagabonds » et « Mouvement »

Le mouvement est un élément prépondérant aux *Illuminations*, à tel point que la notion prête son nom à un des poèmes du corpus. Cette idée de changement, d'instabilité, de déplacement volontaire ou involontaire est au centre de la problématique des trois poèmes que nous analyserons : « Départ », « Vagabonds » et « Mouvement ». Trois mouvements dans trois directions aux conséquences différentes sur le poète et le lecteur.

3.1. « Départ » : de la nécessité du renouveau

« Départ » est un poème court des *Illuminations* basé sur un rythme ternaire avec la répétition en début de chacune des trois premières phrases du terme : « Assez ». L'adverbe marque une lassitude du poète à l'égard de trois éléments qui ne sont pas ouvertement identifiables, mais qui conserve tous une unité autour de deux notions fortes : l'ouïe et la vue. Ainsi en va-t-il dans la première phrase de la « vision » et des « airs », dans le second des « rumeurs » et de ce paysage urbain le « soir » mêlé au « soleil », enfin dans la troisième phrase de ces « rumeurs » et « visions ». Le texte se cristallise autour de ces

deux sens complémentaires et excessivement artistiques. La vision et l'ouïe sont au cœur de toute création poétique : elles sont image et musique.[1]

Or ce sont ces deux sens qui induisent également un attentisme de la part de leur récepteur, ce que le texte nomme « les arrêts de la vie ». Voir ou entendre implique de recevoir des informations au travers des organes correspondants, sans être maître d'un quelconque choix : peut-on décider de ce que l'on voit ou entend ? – à la différence notamment du goût ou du toucher. Le poète se place donc, ici, en position de victime de ses propres sens, tout en choisissant de mettre fin à une telle situation : « Assez ».

À noter que ces images et ces sons sont liés une nouvelle fois à un paysage urbain – « villes ». On observe que le poète s'amuse de sa relation à cette ville au travers de trois verbes au participe passé, qui laissent sous-entendre la connaissance d'un être physique réel et palpable, plutôt qu'une entité architecturale complexe : « vu », « eu », « connu ». On reconnaît là le triptyque latin – « veni, vidi, vici » [2] – détourné et impliquant une logique de possession presque sexuelle à l'égard de cette ville dans l'utilisation du verbe *avoir*[3]. Quant à la lassitude évoquée, elle se voit soulignée par le verbe *connaître*, qui implique l'absence de toute surprise à venir et donc la naissance d'un univers banal et ennuyeux. Ce qui hante le texte, et ce qui effraie le poète, c'est la création d'un possible cercle vicieux l'emprisonnant dans cette habitude.

Dès lors, le poème s'achève sur une rupture de ce rythme ternaire, écho à la fois, de la rupture souhaitée par le poète dans son existence, et de la rupture de sa relation entretenue avec la ville : « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! »[4] Par le départ, il se sépare de ce monde qui l'oppresse et lui pèse.[5] S'il est question d'« affection », il faut y reconnaître le synonyme de modification.

---

[1] Dans le feuillet 9 du recueil, « Départ » succède à « Royauté » : on peut s'amuse à penser que les deux textes observent une même logique d'un récit où l'image est omniprésente et cherche à stimuler l'imagination du lecteur. (Sur l'étude comparée des deux poèmes : Jean-François Laurent, « Un sous-groupe dans les Illuminations : "Départ" et "Royauté" », *Parade sauvage* n°4, 1986, pp. 22-29).

[2] Matthieu Letourneux évoque un rapprochement avec le « *Veni, vidi, vici* » (cité par Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 193).

[3] Pierre Brunel évoque une « brutale possession » (*ibid.*, p. 196). Quant à la référence au « soir » dans la même phrase, implique un monde de la nuit urbain bien souvent sexualisé.

[4] Pierre Brunel note que « le prétendu thème importe moins ici que le drame (nécessité du départ) et l'exigence (le neuf, qui devient tonalité du départ même). » (*Éclats de la violence, op. cit.*, p. 198).

[5] Albert Py souligne un « poète qui part vers de nouveaux horizons » et un « atroce scepticisme [..] balayé par un dynamisme optimiste. » (*Illuminations*, Libraririe Droz, Genève, 1969, pp. 110-111).

Ainsi, l'*affection* remplace la *vision*, cette dernière l'empêche d'illustrer par l'image ce qui se meut grâce à son départ : l'objet n'est pas figé, les formes restent floues et en constant changement. Les *bruits* remplacent quant à eux les *sons*, dans une même logique d'incertitude, ce qui parvient à son ouïe n'est plus reconnaissable et explicable puisque nouveau.

« Départ » n'est donc pas simplement un poème abouti dans sa forme, mais également dans son fond. Il marque la nécessité d'une quête poétique à jamais renouvelée, d'un poète constamment en mouvement dont l'immobilisme marquerait la chute et sa fin. « Départ » représenterait l'« Adieu » des *Illuminations* : à la différence près qu'il n'est pas question d'échec, mais d'une période qui doit se clore pour le bien-être du poète, et d'un recommencement ailleurs souhaitable et nécessaire, mais qui reste indistinct.[1]

3.2. « Vagabonds » : deux routes divergentes

« Vagabonds » est un poème dont le caractère autobiographique a été longuement analysé par Pierre Petitfils, pour qui le couple évoqué est bien celui de Rimbaud et Verlaine, compagnons de route et d'infortune.[2] Si le poète fait peut-être état de cette incompréhension entre les deux protagonistes,[3] il fait également mention d'une errance perçue différemment par ces deux « vagabonds », à savoir ces deux individus en constant déplacement.[4] Le terme, qui se veut péjoratif, implique une absence de but dans ces pérégrinations – « je ne me saisissais pas fervemment de cette entreprise » –, conduisant à cette perdition non seulement géographique, mais également humaine : « nous retournions en exil, en esclavage ! »

En effet, paradoxalement, ce vagabondage n'est pas perçu comme une libération, mais comme un nouvel asservissement voire un châtiment dont est non seulement victime le narrateur, mais également son compagnon. Ainsi, le

---

[1] Reprenant les propos de Bouillane de Lacoste (« le laconisme de "Départ"), Pierre Brunel évoque « l'expression d'une idée de départ, vive sans être précise, forte tout en restant fugitive ». (*Éclats de la violence, op. cit.*, p. 198).

[2] Pierre Petitfils, cité par Pierre Brunel, *ibid.*, pp. 347-348.

[3] « Le récit rend compte d'un état précaire, transitoire, vécu différemment par l'un et l'autre des compagnons. » (*ibid.*, p. 355).

[4] « L'aventure aurait dû réunir deux frères en esprit, ayant les mêmes aspirations et le même idéal » (*ibid.*, p. 349).

poème, dans son vocabulaire, se présente comme une longue liste de souffrances, de difficultés d'existence, amenant à la compassion du lecteur, sans néanmoins jamais révéler la faute commise : « Pitoyable », « atroces », « infirmité », « exil », « esclavage », « la bouche pourrie », « les yeux arrachés », « chagrin ». Cette dernière est cependant suggérée à plusieurs reprises : « je lui dus », « par ma faute », « ricanant à ce satanique docteur ». On comprend dès lors que comme le vagabond voire le mendiant, nos deux êtres proposent au regard du lecteur leur situation présente,[1] malheureuse et implore sa pitié comme une aumône, sans dévoiler leur passé et les raisons de leur déchéance.

Cependant, pouvons-nous réellement leur faire confiance ? Le narrateur prétend vouloir sauver ce frère d'infortune, en le rendant à « l'état primitif de fils du soleil ». Or le fils d'Hélios, Phaéton périt en souhaitant diriger le char de son père.[2] Dès lors, ne tente-t-il pas de *se débarrasser* d'un compagnon qui devient encombrant dans la quête qui est la sienne ? Lui, si « pressé de trouver le lieu et la formule », ne souhaite plus errer sans but. À noter que ce lieu et cette formule se veulent probablement une référence au conte des *Mille et une nuits*, *Ali Baba et les quarante voleurs* : le lieu est la caverne[3], et la formule un simple *Sésame*[4] *ouvre-toi*. Nos deux compères seraient donc voleurs[5], et rappellent en cela la lettre du Voyant et cette volonté rimbaldienne de devenir « voleur de feu ».

3.3. « Mouvement » : De la tempête au déluge

Unique poème en vers libres du recueil avec « Marine », les deux poèmes ont, comme nous l'évoquions en début de partie, posé le problème de leur place

[1] Écho des deux temporalités du texte : le « déroulement chronologique *immédiat* » et le « déroulement *latent* » (*ibid., p.* 348).

[2] « Les "fils du Soleil", dans l'histoire des religions, ce sont les héros en quête d'immortalité qui se parent d'une ascendance divine. » (*ibid., p.* 352).

[3] Les « cavernes » sont par ailleurs évoquées précédemment dans le texte, comme lieux de vins.

[4] Le terme devenu un nom commun indique cette clef, ce passe-droit si cher à Rimbaud dans les *Illuminations*.

[5] Ce qui expliquerait que le texte fait état d'un cheminement commun, mais d'une certaine méfiance réciproque voire d'une lassitude partagée : le butin ne saurait être divisé, et la cohabitation semble plus subie que désirée.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

dans ce recueil en prose.[1] Cependant, dans cette logique d'une lecture idéologique, engagée, des textes, ce poème semble pouvoir être considéré comme l'instant d'une dénonciation : celle d'une société qui se pense en *mouvement,* mais qui est peut-être plus proche de la tempête et du naufrage. D'une description d'un vaisseau en pleine tempête dans la première strophe, la seconde se concentre sur ces passagers, avant de s'engager dans la troisième vers un aparté critique du poète et de conclure dans la dernière strophe sur un ton énigmatique si cher aux *Illuminations.* [2]

En réalité, s'il existe un mouvement dans le poème, c'est uniquement celui de la tempête, on pourrait presque parler d'illusion du mouvement et d'une réelle inertie du vaisseau, qui lui permet, justement, de se laisser transporter et balancer par la mer : « L'énorme passade du courant [...] Les voyageurs entourés des trombes du val / Et du strom. » Une mobilité maritime qui laisse croire aux occupants du vaisseau qu'ils « sont les conquérants du monde » alors qu'en réalité « le sport et le comfort voyagent avec eux », les deux termes – « sport » et « comfort » – créant une dichotomie ironique de ce qui ne saurait, naturellement, cohabiter au même instant. On reconnaît une allusion au *tourisme de masse* qui se démocratise de manière exponentielle en cette fin de XIXe, que cela soit au travers de la Société des wagons-lits et de l'Orient-Express ou encore de la création de l'agence de voyages Thomas Cook en 1841. Ces derniers, visant une clientèle bourgeoise et aisée, mettent en avant le *confort*, la tranquillité et la sécurité du voyage proposé, loin des expéditions aventurières rêvées par Rimbaud. [3]

Néanmoins, d'autres pensées motivent également ces voyageurs. L'appât du gain et les visées idéologiques (colonialistes et paternalistes) font également partie des motifs qui poussent à ce départ et qui sont condamnés par le poète : « Cherchant la fortune chimique personnelle /[...]/ Ils emmènent l'éducation / Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau. » Dès lors, apparaît dans le poème un second mouvement tempétueux, qui n'est toujours pas physique,

[1] « Pour en finir avec cette question d'école – mais qui est plus que cela –, on pourrait dire : "Marine" est le premier poème en prose prenant l'apparence de vers ; "Mouvement" est le dernier poème en vers intégré à un ensemble de poèmes en prose. » (Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 712).

[2] Nous reprenons le schéma distributionnel en quatre parties évoqué par André Guyaux. (*Illuminations*, *op.cit.*, p. 712).

[3] Rimbaud reprend ici l'ironie à l'égard de cette société des loisirs qui se développe et qu'il avait illustrée dans « Promontoire ».

mais mental, celui de ces voyageurs plongés dans leurs projets et leurs profits futurs, cherchant à calculer l'avenir :

> *Car de la causerie parmi les appareils, — le sang, les fleurs, le feu, les bijoux —*
> *Des comptes agités à ce bord fuyard,*
> *— On voit, roulant comme une digue au-delà de la route hydraulique motrice,*
> *Monstrueux, s'éclairant sans fin, — leur stock d'études ; —*
> *Eux chassés dans l'extase harmonique,*
> *Et l'héroïsme de la découverte.*

Rappelons que l'utilisation du terme *harmonie* ne se veut pas constamment positive dans les *Illuminations*. Il s'agit plutôt de dénoncer, une nouvelle fois, cette volonté d'orchestration du monde, que ces passagers souhaitent à la hauteur de leurs projets, sans mauvaise surprise. Ils s'imaginent déjà couverts d'argent – « des comptes agités », « leur stock d'études[1] » – et de gloire – « l'héroïsme de la découverte » –, sans avoir encore abordé les côtes d'aucun pays étranger. C'est ici l'esprit conquérant que dénonce Rimbaud, celui d'un être sûr de sa réussite, dont l'absence de doutes et d'hésitations – c'est-à-dire d'une véritable réflexion, d'un mouvement de pensées et non d'un simple tourbillon de projets et de certitudes – rend désagréable au lecteur et au poète.

Après cette double tempête qu'illustrent les trois premières strophes : la tempête réelle, maritime, et la tempête sous un crâne[2]. Rimbaud conclut par une ultime strophe énigmatique et dont le ton se veut plus calme, en marge de ces tempêtes décrites – « accidents atmosphériques ». Il introduit ce couple isolé, qui revient au vaisseau biblique, à l'« arche », par une telle attitude ils animalisent les autres occupants du navire, puisque l'Arche de Noé se veut avant tout lieu de salvation des animaux durant le déluge. La question posée serait alors leur propre interrogation face à cette humanité – « Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne ? » –, l'absence de déterminant devant « ancienne » soulignant une certaine archaïsation du langage. Ces deux êtres quasi angéliques *chantent*, ce que Pierre Brunel voit comme une référence à Orphée à

[1] « Études » se voudrait plus, dans le cas présent, une référence aux minutes des notaires et des avoués, plutôt qu'à une quelconque connaissance académique.
[2] L'allusion au chapitre des *Misérables* de Victor Hugo mérite d'être notée, tant il semble qu'on en lit, ici, une illustration ironique.

la proue du navire *Argo*.[1] Néanmoins, ce serait ignorer le choix d'un couple et non d'un individu solitaire. Si l'homme dans le texte est suggéré comme étant une entité animale, et si le Déluge a été envoyé par Dieu pour punir l'homme de ses méfaits et de ses turpitudes, alors ce couple à part serait les deux éléments choisis par Dieu pour que se perpétue l'humanité.[2] Dès lors, ces deux êtres, dans une logique où Bien et Mal s'annulent, chanteraient pour célébrer cette destruction future.

Je suis caché et je ne le suis pas

Comme nous l'évoquions dans notre introduction consacrée aux *Illuminations*, il y a dans ce recueil une impossible unité, qu'on ne saurait – devrait-on dire pourrait – ignorer. Les textes se veulent avant tout l'illustration d'une créativité constante, d'un renouvellement ininterrompu, non pas seulement de la création poétique, mais du monde du poète. Il s'agit de proposer à la lecture des superpositions de sens, écho des immenses structures qui peuplent le recueil.

Rimbaud ne se limite à rien, évoque tout, dans un même instant, et illustre parfaitement l'entreprise de démiurge sur laquelle Pierre Brunel insiste dans son étude des *Illuminations*. S'il avait jusqu'à présent rejeté, il lui faut, à présent, créer, proposer au lecteur une alternative à ce monde qui l'obsède, mais lui déplaît.

Ainsi s'il existe une théorisation proposée par les *Illuminations*, elle est celle du tout, d'une volonté d'embrasser l'unité, comme l'Hermaphrodite évoqué par André Guyaux, de se réinsérer dans l'humanité tout en lui étant étrangère. L'hermétisme de l'œuvre lui permet cette double approche : en dedans et en dehors du monde.

---

[1] Pierre Brunel, Rimbaud : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 922.

[2] Ce qui amène Pierre Brunel a souligné que « le récit biblique, lui aussi, est en *mouvement* ». (*Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 715).

Conclusion

« Nous sommes pour la religion contre les religions »
Victor Hugo
Les Misérables[1]

Nous évoquions en introduction l'importance du « sens », selon Jean Grondin, dans toute approche religieuse. Or, Rimbaud, dans sa lettre du 15 mai 1871, évoque son objectif d'un « dérèglement de tous les sens », qu'on interprète le plus souvent soit comme la métaphore d'une synesthésie recherchée et décuplée chez le poète-voyant, soit comme la réflection d'une pluralité des signifiants, source de l'hermétisme rimbaldien. À ces dernières, et à l'issue de notre analyse, nous souhaiterions ajouter cette multiplicité des préoccupations d'existence dans l'œuvre rimbaldienne et qui semble faire écho aux multiplicités directionnelles proposées par ces « sens ».

Même dans son observation de la société, le regard du poète, le mouvement de sa poésie tend constamment vers une préoccupation personnelle, vers une pensée de l'intime et de l'introspection : vers cet « inconnu » à explorer, l'âme du poète. Ainsi, lorsque nous soumettions, en introduction, la difficulté et l'instabilité du « je » rimbaldien, nous étions peut-être en deçà de la réalité. Si, pour Kafka, l'entrée en littérature s'est faite par la substitution du « il » au « je »[2], chez Rimbaud, le « je » s'affirme dans son aliénation à l'égard du poète, il est un « il » qui s'ignore et refuse de rompre le contact avec son créateur, ce « je » premier. C'est cette symbiose duale qui crée cette capacité rimbaldienne à évoquer à la fois ce qui l'entoure et ce qui le constitue, à se faire l'écho du Moi et de son monde.

Dans cette tension s'épanouit la religion rimbaldienne à proprement parler, celle d'une forme ritualisée du mouvement vers l'avenir, vers ce qui va advenir, vers ce qui viendra après. Car en mettant en évidence cette constance du glissement et du cercle, et en structurant l'ensemble de sa poésie autour de

[1] Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, Paris, 2008, p.668.
[2] Cité par Geoffrey Obin, *L'autre Jabès : une lecture de l'altérité dans* Le Livre des questions, Presses universitaires de Franche-Comté, 2002, p. 60.

cet élément, Rimbaud l'affirme en tant que système, en tant que cœur de sa croyance. Toute pensée, toute idée, toute action, toute métaphore tend vers ce qui la suivra temporellement. À l'exception des *Illuminations*, vers lesquelles semble se diriger l'intégralité du corpus, chaque recueil (réel ou factice), en même temps qu'il s'écrit, évoque déjà le suivant : les *Premières poésies* en direction des *Derniers vers*, les *Derniers vers* en direction des *Proses en marge de l'Évangile* et de la *Saison*. Rimbaud démontre d'une œuvre pensée, mais suggère également une possible simultanéité de l'ensemble du corpus : aux *Premières poésies*, observation de l'autre, du monde, répondent les *Derniers vers* dissection de l'être observateur, du poète ; à la passivité et à la suspension temporelle des *Derniers vers*, répond l'accélération temporelle, le dynamisme de la *Saison*. Tout se fond et se répond comme l'illustre « Alchimie du verbe ».

Quant aux *Illuminations*, elles s'affirment dans leur microcosme puisqu'elles contiennent en leur sein à la fois la dualité du « je » et du « il », l'observation du Moi et l'observation du monde, le jeu temporel (suspension/accélération) et enfin un retour sur les lettres dites du Voyant. Dans une certaine mesure, par leur condensation de l'œuvre principale, elle s'affirme comme le véritable testament de l'artiste et amène, à juste titre, cette lecture herméneutique nécessaire à sa compréhension. Dès lors, les *Illuminations* ne tendent pas vers un autre recueil, mais vers elles-mêmes, dans une lecture en vase clos, et s'affirment dans leur achèvement malgré leur fragmentation apparente.

Jean Grondin note que la religion est avant tout constituée de symboles, qui expriment une fusion entre *ce qui est donné et ce qu'il signifie*.[1] Or Rimbaud est un poète symboliste, et cette appartenance à ce courant sacralise irrémédiablement sa poésie : en plaçant le symbole au-delà de tout sens immédiat, le symbolisme s'affilie au monde de la religion. C'est un élément qui nous paraît primordial à la compréhension de la religion de Rimbaud, et que nous choisissons de souligner une dernière fois dans notre thèse : Rimbaud connaît les mécanismes d'une écriture religieuse. Il les maîtrise et s'en aide pour élever son œuvre, comme en témoigne sa lecture annotée des *Proses en marge de l'Évangile*. S'il veut sacraliser sa parole poétique, il lui est nécessaire que le

[1] Jean Grondin, *Philosophie de la religion*, *op. cit.*, p. 34.

Hammoudi,Rafika. La religion de Rimbaud - 2014

lecteur, habitué à la lecture de la Bible et d'autres ouvrages religieux, la reconnaisse comme parole sacrée.

Ainsi, au-delà de la simple question de la religion de Rimbaud, se pose la question d'un Rimbaud instigateur d'une nouvelle religion. Ne nous offre-t-il pas trop facilement, tous les éléments, permettant à cette lecture religieuse de son œuvre, mais également à l'avènement d'un nouveau *credo* littéraire ? Dès lors si le mythe s'est tant épanoui, notamment chez les auteurs et poètes lui succédant, n'est-ce pas justement parce que lui-même en avait semé son œuvre ? Tout au long de notre analyse, et malgré notre volonté d'en faire l'impasse, s'est constamment posée la question de savoir ce que Rimbaud suggérait volontairement, et ce que nous lui faisions suggérer. Cette dernière interrogation pose le problème de l'analyse d'un texte si disputé, où toutes les opinions semblent plausibles et admissibles, mais c'est également admettre que la quête rimbaldienne a abouti : la multiplicité des sens, des directions prises par chaque critique ou par chaque lecteur, revient en réalité à pratiquer la religion de Rimbaud.

Bibliographie

➢ Éditions critiques d'Arthur Rimbaud :

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. Albert Py, Genève, Droz, 1969, xxxiv+242 p.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, éd. André Éditeur scientifique Guyaux,Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, 304 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard, Paris, Garnier, 1960, lxx+569; 24 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1989, 316+246+221 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, éds. Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Garnier, 2000, xciv+636; 24 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1972, lii+1249 p., (« Pléiade »).

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, 1992, cxxxiv+607 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éds. André Éditeur scientifique Guyaux et Aurelia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, xlix+1101 p., (« Pléiade »).

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes : Fac Similés*, vol. 4, éd. Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, 2002, 694 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes : Oeuvres diverses et lettres*, vol. 2, éd. Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, 2007, 592 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes: poésie, prose et correspondance*, éd. Pierre Brunel, Paris, La librairie générale française, 1999, 1039 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes : Poésies*, vol. 1, éd. Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, 1999, 940 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres poétiques...*, éd. Cecil Arthur Hackett, Paris, Imprimerie nationale, 1986, 424 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvre-vie, édition du centenaire*, éd. Alain Borer, Paris, Arléa, 1991, lxxxiv+1338 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies...*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1989, 316 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1999, 342 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, éd. Daniel Leuwers, Paris, La librairie générale française, 1984, 285 p., (« Le livre de poche »).

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, éd. Pierre Brunel, Paris, José Corti, 1987, 358 p.

RIMBAUD, Arthur, LAUTRÉAMONT, CROS, Charles[et al.], *Oeuvres poétiques complètes : Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont*, éds. Alain Blottière, Pascal Pia, Michel Dansel et Jérôme Bancilhon, Paris, Robert Laffont, 1989, xv+952 p.

➢ Biographies :

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961, 188 p.

BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud: 1854-1891*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 123 p.

DELAHAYE, Ernest, *Delahaye témoin de Rimbaud: textes réunis et commentés, avec des inédits*, éds. Frédéric S. Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, 382 p.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, 1242; 96 p.

MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, 119 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Arthur Rimbaud: une question de présence*, Paris, Tallandier, 2009, 486 p.

➢ Sur l'Œuvre :

AROUIMI, Michel, *Vivre Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, 2009, 368 p.

BERGER, Anne-Emmanuelle, *Le banquet de Rimbaud : recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, 280 p.

BERNADET, Arnaud (dir.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï: « Poésies »,« Une saison en enfer » (1869-1873)*, Vanves-Paris, CNED-Presses universitaires de France, 2009, 209 p.

BERTOLINO, Nikola, *Rimbaud ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2005, 339 p.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud : le meurtre d'Orphée crise de verbe & chimie des vers ou la Commune dans le poëme*, Paris, Honoré Champion, 2004, 333 p.

BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, 453 p.

BORER, Alain (dir.), *Rimbaud*, éd. Borer Alain, Roma, Lucarini, 1981, 224 p.

BORER, Alain (dir.), *Oeuvre-vie*, Paris, Arléa, 1991, lxxxiv+1338 p.

BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud ou L'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, 236 p.

BRUNEL, Pierre, *Ce sans-coeur de Rimbaud: essai de biographie intérieure*, Paris, l'Herne, 1999, 204 p.

BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence: pour une lecture comparatiste des « Illuminations » d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, 766 p.

BRUNEL, Pierre, *Rimbaud : projets et réalisations*, Paris, Honoré Champion, 1983, 330 p.

CHAMBON, Jean-Pierre, *Rimbaud, la tentation du soleil*, Saussines, Cadex, 1997, 41 p.

CLAISSE, Bruno, *Rimbaud: ou le « dégagement rêvé »,* Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1990, 139 p.

COMBE, Dominique, *Poésies*, Paris, Gallimard, 2004, 242 p.

CORNILLE, Jean-Louis, *Rimbaud, nègre de Dieu*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1989, 132 p.

CORNULIER, Benoît de, *De la métrique à l'interprétation: essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 560 p.

ÉTIEMBLE, René, *Le mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952, 504; 7 p.

ÉTIEMBLE, René, *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 159 p.

ÉTIEMBLE, René et GAUCLÈRE, Yassu, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1950, 263 p.

EIGELDINGER, Marc (dir.), *Etudes sur les poésies de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1979, 157 p.

EIGELDINGER, Marc , *La voyance avant Rimbaud*, Genève, Droz, 1975, 195 p.

FONGARO, Antoine, *De la lettre à l'esprit : pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004, 446 p.

FONGARO, Antoine, *« Fraguemants » rimbaldiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1990, 199 p.

FONGARO, Antoine, *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, 101 p.

FONGARO, Antoine, *Rimbaud: texte, sens et interprétations*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, 132 p.

FUMET, Stanislas et BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*, Paris, Le Félin, 2005, 200 p.

GENGOUX, Jacques, *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, A. G. Nizet, 1950, 673 p.

GENGOUX, Jacques, *La symbolique de Rimbaud: le système, ses sources*, Paris, La Colombe : Éd. du Vieux-Colombier, 1947, 219 p.

GIUSTO, Jean-Pierre, *Rimbaud créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 380 p.

GUYAUX, André, *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 1991, 252 p.

GUYAUX , André (dir.), *Lectures de Rimbaud,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, 269 p.

GUYAUX, André (dir.), *Rimbaud: des « Poésies » à la « Saison »,* Paris, Classiques Garnier, 2009, 338 p.

KLINKERT, Thomas et WETZEL, Hubert, Hermann (dir.), *Traduction = interprétation, interprétation = traduction: l'exemple Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 1998, 158 p.

LAPEYRE, Paule, *Le vertige de Rimbaud: clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1981, 502 p.

LEUWERS, Daniel, *Les lettres du voyant, Rimbaud*, Paris, France, Ellipses, 2000, 127 p.

MATUCCI, Mario, Les deux visages de Rimbaud, Neuchâtel, À la Baconnière, 211 p.

MATUCCI, Mario et MURPHY, Steve (dir.), Vies et poétiques de Rimbaud : Parade sauvage, colloque n°5, Musée-Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières, 2005, 600 p.

MURAT, Michel, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, 492 p.

MURPHY, Steve (dir.), *Lectures des « Poésies » et d'« Une saison en enfer » de Rimbaud*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 344 p.

MURPHY, Steve, *Rimbaud et la Commune: microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 916 p.

MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2009, 627 p.

MURPHY, Steve et KLIEBENSTEIN, Georges, *Rimbaud: « Poésies », « Une saison en enfer »,* Neuilly, Atlande, 2009, 255 p.

REBOUL, Yves, *Rimbaud dans le texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, 276 p.

REBOUL, Yves, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 440 p.

RICHTER, Mario, *Les deux « cimes » de Rimbaud, « Dévotion » et « Rêve »,* Genève, Slatkine, 1986, 98 p.

RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud: dossier 1905-1925*, éd. Roger Lefèvre, Paris, Gallimard, 1977, 225 p.

ROLLAND DE RENÉVILLE, André et HABREKORN, Daniel, *Rimbaud le voyant*, Vanves, Thot, 1985, 205 p.

RUFF, Marcel Albert, *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968, 288 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Les femmes de Rimbaud*, Cadeilhan, France, Zulma, 2000, 138 p.

THISSE, André, *Rimbaud devant Dieu*, Paris, José Corti, 1975, 318 p.

UNDERWOOD, Vernon Philip, *Rimbaud et l'Angleterre*, Paris, A. G. Nizet, 1976, 482 p.

- Sur les *Premières poésies* et les *Derniers vers* :

BONNEFOY, Yves et EIGELDINGER, Marc, *Études sur les « Poésies » de Rimbaud*, Bâle, À la Baconnière, 1979, 170 p.

ÉTIEMBLE, René, *Le sonnet des voyelles: de l'audition colorée à la vision érotique*, Paris, Gallimard, 1968, 249 p.

FONGARO, Antoine, *Le soleil et la chair : Lecture de quelques poésies de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 240 p.

MEYER, Bernard, *Sur les derniers vers: douze lectures de Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, 1996, 299 p.

MURPHY, Steve, *Le premier Rimbaud ou L'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 343 p.

MURPHY, Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 246; 62 p.

- Sur *Une saison en enfer* :

BANDELIER, Danielle, *Se dire et se taire: l'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1988, 266 p.

DAVIES, Margaret, *Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Paris, Lettres Modernes, 1975, 136 p.

FRÉMY, Yann (dir.), *Énigmes d'une saison en enfer*, Revue des sciences humaines, n°313, Lille, Septentrion, 2014, 202 p.

FRÉMY, Yann (dir.), *« Je m'évade ! Je m'explique » : résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 206 p.

FRÉMY, Yann, *« Te voilà, c'est la force » : essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009, 501 p.

GUYAUX , André (dir.), *Dix études sur Une saison en enfer : actes de la journée du Colloque du centenaire, Marseille, 9 novembre 1991*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, 152 p.

NAKAJI, Yoshikazu, *Combat spirituel ou Immense dérision ? : essai d'analyse textuelle d'« Une saison en enfer »,* Paris, José Corti, 1987, 237 p.

- Sur les *Illuminations* :

BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949, 268; 15 p.

CLAES, Paul, *La clef des « Illuminations »,* Amsterdam, Rodopi, 2008, 359 p.

CLAISSE, Bruno, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 287 p.

GUYAUX, André, *Poétique du fragment: essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, 299 p.

PREMUDA PEROSA, Maria Luisa, *Une écriture de l'énigme: « H » de Rimbaud*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, 190 p.

RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'« Illuminations »,* Paris, Seuil, 1989, 218 p.

SACCHI, Sergio, *Etudes sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, 266 p.

➢ Sur la religion :

AMALRIC, Jean-Luc, *Paul Ricoeur, l'imagination vive : Une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination*, Paris, Editions Hermann, 2013, 686 p.

BARRAYCOA, Javier et DUMONT, Jeanne, *La mort du temps: tribalisme, civilisation et néotribalisme dans la construction culturelle du temps*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2009, 189 p.

BATAILLE, Georges, *Oeuvres complètes, tome 7 : L'économie à la mesure de l'univers, La part maudite, La limite de l'utile*, Paris, Gallimard, 1976, 618 p.

BESSON, Anne et JACQUELIN, Évelyne, *Le merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois presses université, 2010, 316 p.

CHALLONER, Richard et VIGNONET, *Méditations sur les vérités et les devoirs du christianisme pour chaque jour de l'année*, Paris, Bray, 1855, 504 p.

CHOLVY, Gérard, *Le XIXe siècle: « Grand siècle » des religieuses francaises*, Perpignan, Artège, 2012, 134 p.

DIERKENS, Alain et BEYER DE RYKE, Benoît, *Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, 244 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988, 250 p.

ELIADE, Mircea, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, éd. Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1979, 238 p.

ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes: naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1996, 282 p.

ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines: méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971, 311 p.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Nouv. éd. rev. et augm, Paris, Gallimard, 1989, 187 p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.

ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1995, 311 p.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989, 279 p.

FABRE-SERRIS, Jacqueline, *Mythe et poésie dans « Les métamorphoses » d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, 425 p.

FEUILLET, Michel, *Vocabulaire du christianisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 127 p., (« Que sais-je ? »).

FRANKE, Damon, *Modernist heresies: British literary history, 1883-1924*, Columbus, The Ohio State University Press, 2008, 258 p.

GIBBONS, B. J., *Gender in mystical and occult thought: Behmenism and its development in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 247 p.

GRONDEUX, Jérôme, *La religion des intellectuels français au XIXe siècle*, Toulouse, Privat, 2002, 189 p.

GRONDIN, Jean, *La philosophie de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 127 p., (« Que sais-je ? »).

GRONDIN, Jean, *L'herméneutique*, Édition : 3, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 128 p., (« Que sais-je ? »).

GRONDIN, Jean, *Paul Ricœur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 127 p., (« Que sais-je ? »).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecons sur la philosophie de la religion*, trad. Pierre Garniron, éd. Walter Jaeschke, Paris, Presses universitaires de France, 1996, cxx+518 p.

HUTIN, Serge, *L'alchimie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 126 p., (« Que sais-je ? »).

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et religion*, trad. Marthe Bernson et Gilbert Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 1958, 218 p.

KAHN, Didier, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance: 1567-1625*, Genève, Droz, 2007, x+806 p.

Société des études euro-asiatiques (dir.), *La forge et le forgeron : pratiques et croyances*, vol. 1, éd., Paris, France, L'Harmattan, 2002, 252 p.

LAGRÉE, Jacqueline, *La religion: analyse de la notion, étude de textes*, Paris, Armand Colin, 2006, 187 p.

LEMAISTRE DE SACY, *La sainte Bible*, Bruxelles, Au dépôt de la société biblique britannique et étrangère, 1855, 1040 p.

LENORMANT, Charles, *De la divinité du christianisme dans ses rapports avec l'histoire : Lecons professées à la Sorbonne*, éd. François Lenormant, Paris, A. Lévy, 1869, xv+300 p.

MORIN, André-Saturnin, *Examen du Christianisme*, vol. 2, Paris, Degorge-Cadot, 1865, 368 p.

NARBONNE, Jean-Marc et POIRIER, Paul-Hubert, *Gnose et philosophie: études en hommage à Pierre Hadot*, Québec-Paris, les Presses de l'Université Laval - J. Vrin, 2009, 224 p.

PETERSON, Michael, HASKER, William, REICHENBACH, Bruce[et al.], *Reason & Religious Belief : An Introduction to the Philosophy of Religion*, 5 edition, New York, Oxford University Press, 2012, 416 p.

PIERRE-QUINT, Léon et CASSOU, Jean, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, Fasquelles, 1967, 180 p.

RENAN, Ernest, *Histoire des origines du christianisme*, Paris, Michel Lévy, 1863, lix+462 p.

ROUX, Jean-Paul, *Le sang : mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988, 407 p.

SOREL, Reynal, *Orphée et l'orphisme*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1995, 127 p.

TAROT, Camille, *Le symbolique et le sacré: théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, 910 p.

VIANO, Cristina, *L'alchimie et ses racines philosophiques : la tradition grecque et la tradition arabe*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, 244 p.

VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du romantisme: Illuminisme--théosophie, 1770-1820*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, 1969, 331+332 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 127 p., (« Que sais-je ? »).

- Lectures complémentaires :

ACHARD, Amédée, *Paris guide, par les principaux écrivains et ar…*, vol. 2, Paris, Librairie Internationale, 1867, 1386 p.

ADAM, Alexander et LAUBESPIN, Emmanuel Traduction, *Antiquités romaines, ou Tableau des moeurs, usages et institutions des Romains: ouvrage principalement destiné à faciliter l'intelligence des auteurs classiques latins*, Paris, Verdière, 1818, xvi+408+viii+570 p.

ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Larousse, 2001, 207 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Flammarion, 2013, 233 p.

AROUIMI, Michel, *Les apocalypses secrètes: Shakespeare, Eichendorff, Rimbaud, Conrad, Claudel, Tchékhov, Ramuz, Bosco, Carlo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2007, 332 p.

ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION DE LA RECHERCHE LITTÉRAIRE, *Travaux de littérature: Offerts en hommage à Noémi Hepp*, Paris, Les Belles lettres, 1990, 473 p.

AVLAMI, Chryssanthi, *Antiquité grecque au dix-neuvième siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 361 p.

BALTARD, Victor, *Monographie des Halles centrales de Paris*, Paris, A. Morel et Cie, 1863, 46 p.

BANVILLE, Théodore de, *Petit traité de poésie française ([Reprod.]) / par Théodore de Banville*, Paris, A. Le Clère, 1872, 244 p.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1991, 187 p.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, 157 p., (« Points »).

BEAUFILS, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918) : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1993, 514 p.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Édition : First Edition, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 376 p.

BONNECASE, Denis et TATHAM, Anne-Marie (dir.), *La métamorphose: définitions, formes, thèmes*, Saint Pierre de Salerne, G. Monfort, 2009, 300 p.

BOUCHERON, Patrick, KERHERVÉ, Jean, MORNET, Elisabeth[et al.], *Histoire médiévale: XIe-XVe siècle*, éd. Michel Auteur Kaplan, Rosny, Bréal, 1994, 397 p.

BOUILLARD, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie. T. II.*, Paris, Panckoucke, 1788, 722 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, (« Points »).

BRISSON, Jean-Paul, *Rome et l'âge d'or: De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, La Découverte, 2010, 207 p.

BROSSARD, Jean-Baptiste, *Les Boutons d'or et le pissenlit*, Vienne, impr. de Savigné, 1872, 8 p.

BRUNEL, Pierre, *L'imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998, 260 p.

CAILLÉ, Alain (dir.)*, Histoire raisonnée de la philosophie morale et politique: le bonheur et l'utile*, Paris, La Découverte, 2001, 755 p.

CHOL, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité: de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, 512 p.

COLLECTIF, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, trads. Corinne Atlan et Zéno Bianu, Paris, Gallimard, 2002, 239 p.

COLLECTIF*, Les Mille et une nuits I*, trads. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 2006, xxxiv+1065 p.

COLLECTIF , *Les Mille et une nuits II*, trads. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 2005, lx+1250 p.

COLLECTIF*, Les Mille et une nuits III*, trads. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, 2006, xiii+1067 p.

CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social*, Paris, Flammarion, 2008, 429 p.

CORBIN, Alain, *Les filles de noce: misère sexuelle et prostitution (XIXe siècle)*, Paris, Flammarion, 2010, 494 p.

CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur: essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 244 p.

CORBIN, Alain, *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2010, 407 p.

CORNILLE, Jean-Louis, *Plagiat et créativité: treize enquêtes sur l'auteur et son autre*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 217 p.

DELATTRE, Simone, *Les Douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2000, 674 p.

DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, xxiv+375 p.

DUFFY, Larry, *Les lieux interdits : transgression and French literature*, Hull, University of Hull Press, 1998, 323 p.

DUMAS, Alexandre, *La Dame aux camélias*, éd. Antoine Livio, Paris, La librairie générale française, 1994, 286 p.

EIGELDINGER, Marc, *Poésie et métamorphoses*, Nauchâtel, À la Baconnière, 1973, 296 p.

EL GAMMAL, Jean, *Politique et poids du passé dans la France « fin de siècle »,* Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999, 789 p.

ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1993, 263 p.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 2002, 89 p.

FONTAINE, Jean de LA, *Fables, Livre I à VI*, vol. 1, Paris-Genève, Slatkine, 1995, 316 p.

FONTAINE, Jean de LA, *Fables, Livre VII à XII*, vol. 2, Paris-Genève, Slatkine, 1995, 380 p.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Paris, La librairie générale française, 1999, 316 p.

GAGNEUX, Yves, *Reliques et reliquaires à Paris: XIX-XXe siècle*, Paris, Ed. du Cerf, 2007, 324; 16 p.

GALLAND, Antoine, *Les mille et une nuits: contes arabes*, éd. Jean Gaulmier, Paris, France, Garnier-Flammarion, 1965, 442+503+433 p.

GAUDIN, Philippe, *La religion de Nietzsche*, Ivry-sur-Seine, les Éditions de l'Atelier, 2008, 142 p.

GEORGE, Philippe, *Reliques & arts précieux en pays mosan: du haut Moyen-Âge à l'époque contemporaine*, Liège, Editions du CEFAL, 2003, 266 p.

ǦIBRĀN, Halīl et DAHDAH, Jean-Pierre, *L' essentiel de Khalil Gibran: ses plus beaux textes*, trad. Cécile Brunet-Mansour et Rania Mansour, Paris, J'ai lu, 2009, 632 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Divan Occidental-Oriental*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, 492 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. Blaise Briod, éd. Bernard Préface Lortholary, Paris, Gallimard, 1999, 789 p.

GRENOUILLET, Corinne et REVERZY, Éléonore (dir.),*Les Voix du peuple dans la littérature des XIXe et XXe siècles : Actes du colloque de Strasbourg 12, 13 et 14 mai 2005*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 399 p.

GROS, Frédéric, *Création et folie: une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 217 p.

GABRIEL-ANDRÉ PÉROUSE, *Doubles et dédoublement en littérature*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1995, 252 p.

ḤĀFIẒ-I ŠĪRĀZĪ, *Le Divân: oeuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIVe siècle*, trad. Charles Henri de Éditeur scientifique Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006, 1273 p.

HARROW, Susan, *The Material, the Real, and the Fractured Self : Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 288 p.

HARVEY, Paul et HESELTINE, Janet E., *The Oxford Companion to French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1959, 786 p.

HUDDE, Hinrich et KUON, Peter, *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986*, Tübinger, Gunter Narr Verlag, 1988, 185 p.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, vol. 1, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, 2008, 955 p.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, vol. 2, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1999, 960 p.

HUGO, Victor, *Oeuvres complètes*, éds. Jacques Seebacher, Guy Rosa et Groupe Hugo, Paris, Robert Laffont, 1985, vii+1118; v+1112; 1524 p.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, Paris, La librairie générale française, 2004, 348; viii p.

JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double: un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 251 p.

KHAWAM, René R., *La poésie arabe*, Paris, Phébus, 2000, 491 p.

KHAYYAM, Omar, *Les quatrains de Khèyam*, trad. Jean-Baptiste Nicolas, Paris, Imprimerie impériale, 1867, 264 p.

LALLIER, François et BONNEFOY, Yves, *La voix antérieure: Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, la Lettre volée, 2007, 156 p.

LEMOINE, Bertrand, *L'architecture du fer*, Paris, Editions Champ Vallon, 1993, 322 p.

MAALOUF, Amin, *Les Croisades vues par les Arabes*, Édition : 1re, Paris, J'ai lu, 1999, 317 p.

MAGISTEL, Gabriel et DEMONVILLE, Antoine-Louis Guénard, *Mémoire sur l'hydrophobie*, éd. Compère, Paris, Compère jeune, 1824, 66 p.

MAGNAT, Casimir, *Traité du langage symbolique, emblématique et religieux des fleurs*, Paris, A. Touzet, 1855, 566 p.

MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, 600 p.

MAUPASSANT, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Pocket, 2009, 470 p.

MICHELET, Jules, *La femme*, Paris, Flammarion, 1981, 364 p.

MICHELET, Jules, *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966, 314 p.

MILNER, Max, *Le diable dans la littérature francaise: de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 2007, 960 p.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, CASABIANCA, Denis de et

VOLPILHAC-AUGER, Catherine, *De l'esprit des lois: Anthologie*, Paris, Flammarion, 2013, 395 p.

MOREL, Guillaume, *Les préraphaélites: de Rossetti à Burne-Jones*, Paris, Place des Victoires, 2013, 279 p.

MOUNIC, Anne, *Poésie et mythe : je, tu, il/elle aux horizons du merveillleux*, Paris, L'Harmattan, 2001, 226 p.

MURPHY, Steve, *Lectures de Baudelaire : Les fleurs du mal*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, 356 p.

MUSSET, Alfred de, *Œuvres complètes en prose*, éds. Paul-Courant et Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1960, xiv+1326 p., (« Pléiade »).

MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1933, 732 p., (« Pléiade »).

MUSSET, Alfred de, *Théâtre complet*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1962, xxii+1685 p., (« Pléiade »).

NÉMETH, Andor, *La Commune de Paris !*, trad. Georges Kassai et Gilles Bellamy, Orléans, L'Écarlate, 2011, 254 p.

NOURRISSON, Didier, *Le buveur du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1990, 8 p.

OBIN, Geoffrey, *L'autre Jabès : une lecture de l'altérité dans « le livre des questions »,* Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2002, 152 p.

PALOU, Jean, *La sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 127 p., (« Que sais-je ? »).

PÉLADAN, Adrien, *La France littéraire, artistique, scientifique (Revue)*, vol. n°9, Lyon, La France littéraire, 1864, 812 p.

PLATON, *Le banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998, 261 p.

POE, Edgar Allan, *The poetical works of Edgar Allan Poe*, London, Ward, Lock & Co, 18XX, cxi+254 p.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Œuvres complètes de P.-J. Proudhon*, Paris, Librairie Internationale, 1868, 330 p.

QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 127 p., (« Que sais-je ? »).

REVENIN, Regis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2005, 228 p.

RHEIMS, Maurice, *L'Enfer de la curiosité: de Marat au bain au petit pan de mur jaune*, Paris, A. Michel, 1979, 485 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976, 250 p.

RICHTER, Mario, *La crise du logos et la quête du mythe: Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire...*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, 157 p.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, 424 p.

ROLLAND DE RENÉVILLE, André, *Sciences maudites & poètes maudits*, éd. Patrick Krémer, L'Isle-sur-la-Sorgue, le Bois d'Orion, 1997, 292 p.

RÜTTEN, Raimund, JUNG, Ruth, SCHNEIDER, Gerhard[et al.], *La caricature entre République et censure: l'imagerie satirique en France de 1830 à 1880, un discours de résistance ? [actes du Kolloquium über den satirischen Bildjournalismus im 19. Jahrhundert, Francfirt, 24-27 mai 1988]*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, 448 p.

SCHEEL, Charles-W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 258 p.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. André Lorant, Paris, Aubier, 1988, 429 p.

SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, trad. Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, éds. Harley Granville-Barker et F. N. Lees, Paris, France, Flammarion, 1992, 275 p.

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION DE 1848 ET DES RÉVOLUTIONS DU XIXe SIÈCLE, *Le XIXe siècle et la Révolution française*, Créaphis, 1992, 436 p.

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION DE 1848 ET DES RÉVOLUTIONS DU XIXe SIÈCLE, *Répression et prison politiques en France et en Europe au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1990, 327 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Le Champ d'écoute : essais critiques : Nodier, Gautier, Borel, Rimbaud, Mallamé, Zola, Verne*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, 295 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Les réseaux poétiques: essais critiques*, Paris, José Corti, 2001, 305 p.

SUE, Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, Arthème Fayard, 1950, 319+316 p.

THOUARD, Denis, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, 394 p.

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*, Paris, France, Gallimard, 1991, 247 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Imprimerie de Cosse et Gaultier-Laguionie, 1838, 968 p.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, 1 edition, Londres, Penguin, 2006, 275 p.

WILD, Nicole et CHARLTON, David, *Théâtre de l'Opér a-Comique Paris: répertoire 1762-1972*, Bruxelles, Editions Mardaga, 2005, 564 p.

YEATS, W. B., *The Major Works*, éd. Edward Larrissy, Oxford, Oxford University Press, 2008, 608 p.

➢ Articles de revues :

AQUIEN, Michèle, « Une forme paradoxale : le verset claudélien dans Tête d'Or », *Études littéraires*, n°1, p. 83-92.

ASCIONE, Marc, « Deux (et même trois) homonymes dans “La Rivière de Cassis” », *Rimbaud vivant*, n°25, 1986, p. 10-13.

ASCIONE, Marc, « « Dévotion » ou : pour être dévot je n’en suis pas moins homme », *Parade sauvage*, n°4, 1986, p. 78-89.

ASCIONE, Marc, « Le Forgeon ou “dans la langue d’Esope” », *Parade sauvage*, n°2, 1985, p. 14-15.

BACOPOULOS-VIAU, Alexandra, BRICE, Catherine et PÉCOUT, Gilles, « La danse des corps figés. Catalepsie et imaginaire médical au XIXe siècle », *Revue d’histoire du XIXe siècle. Société d’histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°44, 2012, p. 164-184.

BATAILLÉ, Christophe, « Les Corbeaux, chef-d’oeuvre anticlérical », *Parade sauvage*, colloque 5, 2005, p. 170-180.

BATAILLÉ, Christophe, « Pour un animisme poétique : "Tête de faune », *Parade sauvage*, n°17-18, 2001, p. 106-109.

BECK, Robert, BENSIMON, Fabrice et LYON-CAEN, Judith, « Apogée et déclin de la Saint Lundi dans la France du XIXe siècle », *Revue d’histoire du XIXe siècle. Société d’histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°29, 2004, p. 153-171.

BERGH, Carla Van DEN, « Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840 en France : pertes et profits », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 25-41.

BERLIÈRE, Jean-Marc, « Images de la police : deux siècles de fantasmes ? », *Criminocorpus. Revue d’Histoire de la justice, des crimes et des peines (en ligne)*, 2009, [En ligne : http://criminocorpus.revues.org/206].

BERNARD, Henri, « Alcoolisme et antialcoolisme en France au XIXe siècle : autour de Magnus Huss », *Histoire, économie et société*, n°4, 1984, p. 609-628.

BLANCKAERT, Claude, « Fondements disciplinaires de l’anthropologie française au XIXe siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, n°29, 1995, p. 31-54.

BLANCQUART, Marie-Claire, « Une lecture des Ville(s) d’Illuminations », *Revue des Lettres modernes*, n°4, 1980, p. 25-34.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Les Insipides, ou comment Rimbaud n’a jamais appris (qu’) à réécrire », *Modèles linguistiques*, n°60, 2009, p. 93-114.

BONENFANT, Luc, « Modernité générique et usages formels du verset dans Les atmosphères de Jean-Aubert Loranger », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 69-81.

BORIONI, Gianfrancesco, LALOUETTE, Jacqueline et RIOT-SARCEY, Michèle, « Le patriotisme nomade : les exilés des États pontificaux de 1820 à 1838 », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°28, p. 15-29.

BOSCHIAN, Catherine, « L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 151-166.

BOUDRIOT, Pierre-Denis, « Les égouts de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les humeurs de la ville préindustrielle », *Histoire, économie et société*, n°2, 1990, p. 197-211.

BOULNOIS, Olivier, « Les Pères de l'Église, d'Origène (v. 185-253) à Augustin (354-430) », *Hors collection Sciences Humaines*, 2001, p. 137-151.

BOURGEAULT, Jean-François, « Défaillances du verset. Réflexions à partir de Jean Grosjean », *Études littéraires*, n°1, p. 57-67.

BOUTRY, Philippe, « Papauté et culture au XIXe siècle. Magistère, orthodoxie, tradition », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°28, 2004, p. 31-58.

BUVIK, Per, « Les villes de Rimbaud. Poésies et thématique des descriptions urbaines dans les Illuminations », *Parade sauvage*, n° 5, 1988, p. 76-87.

CABANÈS, Jean-Louis, « L'anti-kantisme dans les morales fin de siècle », *Romantisme*, n°4, décembre 2008, p. 53-69.

CARADEC, François, « Rimbaud lecteur de Boquillon », *Parade sauvage*, n°1, 1984, p. 16-20.

CARADEC, François, « Rimbaud lecteur de Boquillon (suite) », *Parade sauvage*, n°6, 1989, p. 67-73.

CARROZZA, Maria Luiza, « Paysage urbain : matérialité et représentation », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, n°17, octobre 1996, [En ligne : http://ccrh.revues.org/2600].

CAZENAVE, Michel, « L'éther, le cinquième élément », *Le monde des Religions*, n°13, 2009, p. p.55-60.

CHAMBON, Jean-Pierre, « Matériaux pour l'exégèse des Premières Communions », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 43-49.

CHAREST, Nelson, « L'ouverture du verset », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 125-139.

CHARPY, Manuel, « La bourgeoisie en portrait . Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 147-163.

CHARPY, Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°34, 2007, p. 105-128.

CHOCHEYRAS, Jacques, « « A propos du cœur supplicié » », *Parade sauvage*, vol. 3, 1986, p. 33-35.

CLAISSE, Bruno, « Ouvriers et la fonction du poète », *Parade sauvage*, colloque 3, 1991, p. 194-209.

COLLMER, Robert G., « Afterword : the symbiosis of religion and literature », *Studies in the Literary Imagination*, n°1, 1985, p. 101-104.

CONORT, Benoît, « Si verset il y a... », *Études littéraires*, n°1, p. 141-147.

CORDONNIER, Noël, « Ouverture du Buffet », *Parade sauvage*, n°7, 1991, p. 8-15.

CORNULIER, Benoît DE, « L'ange urine », *Parade sauvage*, n°5, 1988, p. 50-53.

CORNULIER, Benoît DE, « Ô saison, ô châteaux : ou l'Alchimiste et le Pot au lait », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 16-23.

CORSETTI, Jean-Paul, « Victor Hugo et Arthur Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 18-25.

DAUMARD, Adeline, « Le peuple dans la société française à l'époque romantique », *Romantisme*, n°9, 1975, p. 21-28.

DEQUIDT, Marie-Agnès, CHARPY, Manuel et JARRIGE, François, « Comment mesurer l'intériorisation du temps ? (Paris, début XIXe siècle) », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°45, 2012, p. 69-81.

DOIZY, Guillaume, « De la caricature anticléricale à la farce biblique », *Archives de sciences sociales des religions*, n°134, 2006, p. 63-91.

EIGELDINGER, Marc, « L'anomie dans une saison en enfer », *Romantisme*, n°27, 1980, p. 3-13.

ÉTIEMBLE, René, « Autour de "Ville(s)" et de "Génie" », *Revue des Lettres modernes*, n°4, 1980, p. 67-84.

ETIEMBLE, René, « Sur quelques traductions de Génie », *Revue des Lettres modernes*, n°4, 1980, p. 67-83.

FABRE, Nicole, « Étrange double, double étranger », *Imaginaire & Inconscient*, n° 2, 2004, p. 15-22.

FAUQUET, Jean-Noël, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose? », *Romantisme*, n°128, 2005, p. 35-50.

FEDI, Laurent, « Pitié pour les animaux : une leçon de morale laïque et ses antécédents philosophiques », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 25-40.

FONGARO, Antoine, « Obscène Rimbaud 3 ou l'âme en couronne », *Parade sauvage*, n°3, 1984, p. 40-42.

FORESTIER, Louis, « La mort dans les « poésies » de Rimbaud », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n°1, 1984, p. 205-222.

GADY, Eric, « Les égyptologues français au xixe siècle : quelques savants très influents », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°32, 2006, p. 41-62.

GAGNEUX, Yves, « À propos des reliquaires, questions de méthode », *In Situ. Revue des patrimoines* , n°11, 2012, [En ligne : http://insitu.revues.org/9909].

GODINEAU, Laure, « Le retour d'exil, un nouvel exil ? Le cas des communards », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°67, 2002, p. 11-16.

GOUBERT, Jean-Pierrre, « L'eau et l'expertise sanitaire dans la France du XIXe siècle : le rôle de l'Académie de médecine et des congrès internationaux d'hygiène », *Sciences sociales et santé*, n°2, 1985, p. 75-102.

GOUVARD, Jean-Michel, « La Chanson de la plus haute tour est-elle un chanson ? Etude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, n°10, 1994, p. 45-63.

GRANJEAN, Valérie, « Les imagiers fin-de-siècle », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 167-185.

HAMMOUDI, Rafika, « Yeats et le symbolisme français : essai sur les causes d'une relation ambiguë », *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n°5, 2012, p. 67-74.

HIR, Marie-Pierre LE, « Le sentiment d'appartenance nationale dans l'oeuvre de George Sand », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 93-93.

HIROYUKI, Hirai, « Un mémoire sur la Mémoire de Rimbaud », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 91-99.

JOSSUA, Jean-Pierre, « Pourquoi tant de sermons dans les romans des XIXe et XXe siècles ? », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n°4, 2011, p. 691-717.

JOST, François, « La Tradition Du Bildungsroman », *Comparative Literature*, n°2, 1969, p. 97-115.

JOUANNA, Jacques, « Hippocrate de Cos et le Sacré », *Journal des savants*, n°1, 1989, p. 3-22.

KALIFA, Dominique, « L'ère de la culture-marchandise », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°19, 1999, p. 7-14.

KUCHARSKI, Paul, « La « méthode d'Hippocrate» dans le ~~Phèdre~~. », *Revue des Études Grecques*, n°245, 1939, p. 301-357.

LABOURET, Guilhem, « Aux sources du verset moderne : le verset chez Lamennais, entre exégèse et invention », n°1, 2007, p. 13-24.

LACOSTE, Jean, « Les généalogies de la morale », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 3-8.

LACOSTE, Jean, CABANÈS, Jean-Louis et MILLET, Claude, « La question morale au XIXe siècle en France », *Romantisme*, n°4, 2008, p.87-91.

LAURENT, Jean-François, « « Repartie en pointillés. D'un manuscrit à l'autre ou les implications d'un pluriel » », *Parade sauvage*, n°3, 1986, p. 26-32.

LEICHTER-FLACK, Frédérique, « Encore un mal que le roman nous fait ? Morale du dilemme, de Hugo à Dostoïevski », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 71-81.

LEMAIRE, Jean-Pierre, « Sagesse et imagination en poésie », *Études*, n°11, 2007, p. 510-521.

LETERRIER, Sophie-Anne, « Prison et pénitence au XIXe siècle », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 41-52.

LICORNE, L. VAN, REBOUDIN, R. et CORNULIER, Benoît DE, « Morts de Quatre-vingt douze et la Marseillaise », *Parade sauvage*, n°5, 1988, p. 109-110.

MARTIN, Paul, « « Les Sœurs de charité : origine d'un poncif » », *Parade sauvage*, n°9, 1994, p. 4-6.

MCNEIL, Lynda D., « Rimbaud: The Dialectical Play of Presence and Absence », *boundary 2*, n°1, 1983, p. 187.

MEYER, Bernard, « Chanson de la plus haute tour », *Parade sauvage*, n°9, 1994, p. 32-58.

MEYER, Bernard, « Michel et Christine », *Rimbaud vivant*, n°38, 1999, p. 4-32.

MILLET, Claude, « Commençons donc par l'immense pitié (Victor Hugo) », *Romantisme*, n°4, 2008, p. 9-9.

MOREAU, Thérèse, « Michelet et le sang féminin », *Romantisme*, n°31, 1981, p. 151-166.

MURPHY, « Mauvaise pensée du matin », *Rimbaud vivant*, n°45, 2006, p. 115-132.

MURPHY, Steve, « Chantier d'une révolution poétique. Les manuscrits rimbaldiens de la collection Berès », *Histoires littéraires*, n°27, 2006, p. 38-80.

MURPHY, Steve, « Contextes du « cœur rimbaldien », *Parade sauvage*, n°1, 1985, p. 31-37.

MURPHY, Steve, « Détours et détournement : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, colloque 4, 2004, p. 77-126.

MURPHY, Steve, « L'orgie versaillaise ou Paris se dépeuple », *Parade Sauvage*, n° 2, 1985, p. 28-41.

NAKAJI, Yoshikazu, « Barbare » : une lecture », *Parade Sauvage*, n°8, 1991, p. 117-125.

NAOUR, Jean-Yves LE, VALENTI, Catherine, LEDUC, Claudine[et al.], « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°14, 2001, p. 207-229.

NÉE, Patrick, « De Nerval à Gautier, l'empiègement romantique du trajet de l'âme », *Romantisme*, n° 4, 2008, p. 107-123.

NÉE, Patrick, « L'Ailleurs maritime chez Rimbaud », *Littérature*, n°3, 2007, p. 3-20.

PASTORELLO, Thierry, « La stigmatisation particulière du pédéraste passif dans les enquêtes de médecine légale dans la premiere partie du xixe siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, n° 3, 2009, [En ligne : http://acrh.revues.org/1850].

PENEZ, Jérôme et TOULIER, Bernard, « Les réseaux d'investissement dans le thermalisme au XIXe siècle en France », *In Situ. Revue des patrimoines*, n°4, 2004, [En ligne : http://insitu.revues.org/1665].

PÉQUIGNOT, Bruno, « Karl Marx : l'utopie, la raison et la sience », *Quaderni*, n°1, 1999, p. 97-111.

PESCHEL, Enid Rhodes, « Themes of Rebellion in William Blake and Arthur Rimbaud », *The French Review*, n°4, 1973, p. 750-761.

RATCLIFFE, Barrie M., BAYON, Nathalie et BENSIMON, Fabrice, « Lieux en images – lieux imaginés à Paris au milieu du XIXe siècle : déconstruction de photographies anciennes de la Montagne Sainte-Geneviève ; reconstruction d'espaces vécus », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°26-27, 2003, p. 17-64.

REBOUL, Yves, « Lecture de Michel et Christine », *Parade sauvage*, Colloque 2, 1987, p. 52-59.

REBOUL, Yves, « Sur la chronologie des Déserts de l'amour », *Parade sauvage*, n°8, 1991, p. 46-52.

REVENIN, Régis, « Paris gay », *Mémoires/Histoire*, n° 1, 2007, p. 21-41.

RICHTER, Mario, « Échos baudelairiens dans le " prologue " d'Une saison en enfer », *Parade sauvage*, n°15, 1998, p. 86-90.

RODRIGUEZ, Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 109-124.

SAINT-AMAND, Denis, « François Coppée ou les inimitiés électives », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* , 2009, [En ligne : http://contextes.revues.org/4328?lang=en].

SCOTT, David, « Rimbaud and Boucher : « Fêtes d'hiver » », *Journal of European Studies*, n°9, 1979, p. 185-195.

SÉCARDIN, Olivier et SECARDIN, Olivier, « La poésie impie ou le sacre du poète: Sur quelques modernes », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n°23, 2003, p. 212.

SEIGNAN, Gérard, HINCKER, Louis et JARRIGE, François, « L'hygiène sociale au XIXe siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n°40, 2015, p. 113-130.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Ici, maintenant, les~~ Illuminations~~ », *Littérature*, n°3, 1973, p. 22-45.

SZILAGYI, Ildikó, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 93-107.

TUCKER, Georges Hugo, « Liturgie, Stryx et Cariatide dans L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple », *Parade sauvage*, n°2, 1985, p. 21-27.

VAILLANT, Alain, « ~~Verba hermetica~~, Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, n°95, 1997, p. 81-97.

VAILLANT, Alain, « Principes d'herméneutique rimbaldienne : gloses en marge de Chant de guerre parisien », *Parade sauvage*, hors-série hommage à Steve Muprhy,2008, p. 137-154.

VAISSERMANN, Romain, « Le verset et la tentation des alexandrins. L'écriture poétique de Péguy à un moment charnière : 1911 », *Études littéraires*, n°1, 2007, p. 43-56.

WILLIOT, J.-P., « Naissance d'un réseau gazier à Paris au XIXe siècle : distribution gazière et éclairage », *Histoire, économie et société*, n°4, 1989, p. 569-591.

WING, Nathaniel, « Rimbaud's "Les Ponts," "Parade," "Scènes": The Poem as Performance », *The French Review*, n°3, 1973, p. 506-521.

ZISSMANN, C., « Le secret du second art poétique de Rimbaud », *bulletin Parade sauvage*, n°4, 1988, p. 44-55.

ZISSMANN, Claude, « Histoire de deux manuscrits », *Parade sauvage*, n°2, 1985, p. 40-41.

ZISSMANN, Claude, « L'enjeu de Guerre », *Parade sauvage*, n°4, 1986, p. 60-68.

ZISSMANN, Claude, « Le secret du premier art poétique de Rimbaud », *Cahiers du Centre Arthur Rimbaud*, n°10, 1986, p. 36-38.

➢ Ressources Internet :

« Algirdas Julien Greimas : Le modèle actantiel / Signo - Théories sémiotiques appliquées »
[En ligne : http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Arrêtons de falsifier Rimbaud & l'Histoire »
[En ligne : http://www.homme-moderne.org/journal/2007/0211-2.html].
Consulté le2 9 juin 2014.

« Arthur Rimbaud le poète »
[En ligne : http://abardel.free.fr/].
Consulté le 9 octobre 2014.

« BNF - Le livre de chasse de Gaston Phebus »
[En ligne : http://classes.bnf.fr/phebus/reperes/index5.htm].
Consulté le 28 septembre 2014.

« BOTTA, Paul-Émile »
[En ligne : http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/botta-paul-emile.html?article2209].
Consulté le 29 juin 2014.

« Brève histoire des prisons de Paris, de la prise de la Bastille à l'ouverture de Fresnes | Criminocorpus »
[En ligne : https://criminocorpus.org/expositions/139/].
Consulté le 29 juin 2014.

« Brève histoire des prisons de Paris, de la prise de la Bastille à l'ouverture de Fresnes | Criminocorpus »
[En ligne : https://criminocorpus.org/musee/139/].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Catéchisme de l'Église Catholique - IntraText »
[En ligne : http://www.vatican.va/archive/FRA0013/__P2J.HTM].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Célébrations nationales 2005 »
[En ligne :
http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2005/expo.htm].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Congrégation des Sacrés-Coeurs de Jésus et de Marie - Province de France - Picpus »
[En ligne :
http://www.ssccpicpus.fr/article.asp?contenu_ssrub=Martyrs+de+Picpus+(1871)&contenu_rub=FIGURES+PICPUCIENNES].
Consulté le 27 juin 2014.

« Encyclopædia Universalis »
[En ligne : http://www.universalis.fr/].
Consulté le 28 juin 2014.

« George Sand 1804 - 1876 »
[En ligne : http://www.georgesand.culture.fr/].
Consulté le 27 juin 2014.

« Grandes périodes - Moulin Rouge (Site Officiel) - Moulin Rouge (Site Officiel) »
[En ligne : http://www.moulinrouge.fr/histoire/grandes-periodes].
Consulté le 29 juin 2014.

« Gustave Flaubert - biographie - Chronologie générale »
[En ligne : http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php].
Consulté le 2 juillet 2014.

« Histoire de l'eau - Paris.fr »
[En ligne : http://www.paris.fr/pratique/eau/histoire-de-l-eau/p1315].
Consulté le 28 juin 2014.

« Jean-Baptiste Camille COROT - L'Impressionnisme »
[En ligne : http://www.impressionniste.net/corot.htm].
Consulté le 27 juin 2014.

« L'Âge d'Or et le paradis (Exposition BNF) »
[En ligne : http://expositions.bnf.fr/utopie/arret/d1/1.htm].
Consulté le 28 juin 2014.

« La Samarie »
[En ligne : http://site.biblique.net/index.php?post/2012/07/19/La-Samarie#.Uoj6geKbmZE].
Consulté le 29 juin 2014.

« Le Code noir de 1685 »
[En ligne : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1685.htm].
Consulté le 2 juillet 2014.

« Le modèle actantiel de Greimas »
[En ligne : http://www.thenarrativ.com/thenarrativ/fr/les-theories/le-modele-actantiel-de-greimas/].
Consulté le 2 juillet 2014.

« Les clubs sous la Commune - Association des Amies et Amis de la Commune de Paris 1871 »
[En ligne : http://www.commune1871.org/?Les-clubs-sous-la-Commune].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les défenses de Paris 1840-1940 »
[En ligne : http://www.musee-du-genie-angers.fr/doc-fiche-11.pdf].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les défenses de Paris 1840-1940 »
[En ligne : http://www.musee-du-genie-angers.fr/doc-fiche-11.pdf].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les Folies bergères du 19ème au 21ème siècle... »
[En ligne : http://www.foliesbergere.com/Du-19eme-au-21eme-siecle--fid36.aspx].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les Halles de Paris à travers l'histoire - L'Histoire par l'image - »
[En ligne : http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=749].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les "Illuminations" manuscrites par Steve Murphy »
[En ligne : http://histoires-litteraires.fr/les-illuminations-manuscrites/].
Consulté le 28 juin 2014.

« Les Muses »
En ligne : http://www.antiquite.ac-versailles.fr/muses/muses.htm].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Les objets eucharistiques »
[En ligne : http://toulouse.catholique.fr/Les-objets-eucharistiques].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Les plaisirs de la plage au XIXe siècle -L'Histoire par l'image- »
[En ligne : http://www.histoire-image.org/analyse.php?i=296].
Consulté le 29 juin 2014.

« Les Religions du XIXe siècle -Actes du colloque- »
[En ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions.html].
Consulté le 1 janvier 2014.

« Les uniformes de police, du guet royal aux hirondelles »
[En ligne : http://www.sfhp.fr/index.php?post/2011/09/16/Les-uniformes-de-police-de-si%C3%A8cle-en-si%C3%A8cle].
Consulté le 15 août 2014.

« Le Trésor de la Langue Française Informatisé »
[En ligne : http://atilf.atilf.fr/].
Consulté le 27 décembre 2013.

« Musée d'Orsay: Thomas Abel Prior Queen Victoria opening the 1851 Exhibition »
[En ligne : http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/koenigin-viktoria-eroeffnet-die-weltausstellung-1851-10646.html?no_cache=1&tx_commentaire_pi1%5Bsword%5D=manet&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509%2C842%2C846%2C847%2C848%2C850&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=851&cHash=550abb9c9e].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Paris guide, par les principaux écrivains et ar... »
[En ligne : https://archive.org/stream/parisguideparle00unkngoog#page/n404/mode/2up].
Consulté le 28 septembre 2014.

« Poisons et Venins »
[En ligne : http://www.cermav.cnrs.fr/sites/default/files/etat_art/poisons-venins.pdf].
Consulté le 25 mars 2014.

« Célébrations nationales 2005 - Sceinces et techniques - L'Exposition nationale de 1855 - »
[En ligne : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2005/expo.htm].
Consulté le 29 juin 2014.

« Présentation générale du Missel Roman »
[En ligne : http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_fr.html#IV_-_LES_V%C3%8ATEMENTS_LITURGIQUES].
Consulté le 28 juin 2014.

PRIOR, Thomas Abel, « Musée d'Orsay : "Queen Victoria opening the 1851 Universal Exhibition at the Crystal Palace in London 1851" »
[En ligne : http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=107212].
Consulté le 29 juin 2014.

RIDPATH, Ian, « Star Tales – Musca Borealis »,
[En ligne : http://www.ianridpath.com/startales/muscaborealis.htm].
Consulté le 29 juin 2014.

« The History of Madame Tussauds »
[En ligne :
http://www.madametussauds.com/london/about/history/default.aspx].
Consulté le 29 juin 2014.

« The History Project : Cartoon: "Welcome to All!" 1880 »
[En ligne : http://historyproject.ucdavis.edu/].
Consulté le 29 juin 2014.

« Tilleuls à danser : arbres à danser l'amour et la vie »
[En ligne : http://www.tilleuls-a-danser.eu/pdf/histoSymbo.pdf].
Consulté le 29 juin 2014.

« Victorian London - Buildings, Monuments and Museums - Crystal Palace »
[En ligne : http://www.victorianlondon.org/buildings/crystalpalace.htm].
Consulté le 29 juin 2014.

« Wallpaper design reform - Victoria and Albert Museum » [En ligne :
http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/wallpaper-design-reform/].
Consulté le 29 juin 2014.

- Audio / Vidéo :

FOESSEL, Michaël, « Paul Ricoeur (4/4) : phénoménologie et herméneutique - Idées - France Culture »
[En ligne : http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-paul-ricoeur-44-phenomenologie-et-hermeneutique-201].

GUILLEMIN, Henri, « La Commune de Paris », 1971. 13 vol.
[En ligne : http://www.rts.ch/archives/dossiers/henri-guillemin/3477764-la-commune-de-paris.html].

TOBELEM, Gérard, « Histoire du sang », *France Culture*, 2013,
[En ligne : http://www.franceculture.fr/emission-revolutions-medicales-histoire-du-sang-2013-11-26].

Rafika Hammoudi

La religion de Rimbaud

Résumé : Si la religion de Rimbaud implique obligatoirement l'analyse de son anticléricalisme assumé et de sa relation tumultueuse avec le christianisme de son enfance, notamment dans les *Premières poésies* et *Une saison en enfer* ; elle implique également, comme nous souhaitons le proposer, en parallèle, dans notre étude, une ouverture de la notion, dans son acception philosophique, permettant de l'élargir à l'ensemble du corpus rimbaldien : *Derniers vers* et *Illuminations*. Il s'agit de s'intéresser au sens de l'existence, tel que conçu par Rimbaud à travers son œuvre poétique, et plus particulièrement aux notions de Temps, de Mémoire et d'Espace : du poète dans son *cosmos*. Ainsi se dessine une mise en évidence de la manière dont Rimbaud suggère sa vision du monde, simultanément négative et positive : dans son opposition au Christianisme et à son pendant social Bourgeois, ou dans son affirmation d'une réalité différente dans l'Idylle voire l'urbanisme. À cela s'ajoute la question d'une religion dont le mécanisme cyclique pourrait permettre à l'œuvre d'exister en tant qu'ensemble lié malgré son apparence disjointe.

Mots-clefs : Rimbaud, littérature et religion, christianisme, XIXème siècle, philosophie de la religion, poésie, figure du poète, temporalité

The Religion of Rimbaud

Summary : Writing about the Religion of Rimbaud, implies, by necessity, an analysis of his anticlericalism and his tumultuous relationship with the religion of his youth : Christianity. However if these notions structure our study of *Premières poésies* and *Une saison en enfer*, they could not perform in the case of *Derniers vers* and *Illuminations*. Making us realize the necessity of opening the religious notion to its philosophical aspect. Then through its poetical work, Rimbaud suggests an interrogation on the sense of the existence and especially on Time, Memory and Space ; that is to say on the Poet and its *cosmos*. Appears at that moment, simultaneously positive and negative, his vision of the world : his opposition to Christianism and to its social conservative equivalent (Bourgeoisie) but also his affirmation of another reality in Idyll or urbanism. Moreover this religion could link his poetical work as a whole despite its heterogeneous apparence.

Keywords : Rimbaud, literature and religion, christianity, XIXth century, philosophy of religion, poetry, figure of the poet, temporality