

Université de Montréal

Rimbaud, lecteur de Baudelaire : une poétique de l'ironie

par

Charles-Étienne Tremblay

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en études françaises

Janvier, deux mille six

Copyright, Charles-Étienne Tremblay, 2006



PQ

35

U54

2006

V.014

C

○

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Rimbaud, lecteur de Baudelaire :
une poétique de l'ironie

présenté par :

Charles-Étienne Tremblay

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

PIERSSENS, MICHEL

président-rapporteur

LAROSE, JEAN

directeur de recherche

MAURIKAKIS, CATHERINE

membre du jury

Remerciements

Merci à mon directeur, M. Jean Larose, pour m'avoir accompagné dans mon odyssee.

Merci également à MM. Michel Pierssens, Jean-François Audet, Filippo Palumbo et Sylvain David, qui m'ont bien conseillé, alors que je n'en étais qu'à mes premières ébauches.

Résumé

Lecteur de Baudelaire est pour nous synonyme de *sujet baudelairien*, car, dans la lettre du 15 mai 1871, Rimbaud reconnaît en Baudelaire un précurseur de sa méthode de la voyance poétique.

Pour Rimbaud, lire Baudelaire, c'est rendre actuelle la pensée de Baudelaire en pensant avec le poète romantique qui, contrairement à ses contemporains romantiques et parnassiens, est parvenu à juger le romantisme tout en se faisant critique dans le but de maintenir une position subjective *intenable*. C'est donc aussi critiquer, penser avec *et* contre, garder jusqu'au bout, la « tournure d'esprit satanique » de l'écrivain baudelairien.

Soutenir jusqu'au bout une telle « tournure d'esprit » exige une ouverture inconditionnelle à la logique, à la structure de l'œuvre. Cette ouverture est celle du lecteur ou du sujet qui doit passer par un « pacte épistémique infernal ». Ce pacte est infernal, car il oblige le lecteur à *ironiser* son objet, à le mimer pour mieux s'en distancier. Un Rimbaud lecteur de Baudelaire est donc inséparable d'une poétique de l'ironie.

Mots clés : Rimbaud, Baudelaire, poésie, prose, ironie, Satan, Romantisme français

Abstract

This master (*Rimbaud reader of Baudelaire: a poetics of irony*) starts from a paradox: Baudelaire appears once only in Rimbaud's texts (in the letter to Demeny dated from the 15th of May 1871), but he is the main gate of Rimbaud's works.

Rimbaud leads Baudelaire's romanticism to its very end by playing the role of French romanticism judge after the manner of Baudelaire – with a "tournure d'esprit satanique".

This satanic turn of mind institutes a pact between the object (the target) and the reader (the subject, the ironist), and stages an irony that can be called baudelairean – that's why "Rimbaud reader of Baudelaire" is inseparable of a "poetics of irony".

Keywords: Rimbaud, Baudelaire, poetry, prose, irony, Satan, French romanticism

Table des matières

Remerciements	i
<i>Résumé et mots clés</i>	ii
<i>Abstract and keywords</i>	iii
Introduction	1
<i>De Hugo à Baudelaire</i>	1
<i>De l'importance de l'intertexte baudelairien</i>	6
Chapitre I :	
De la tournure d'esprit satanique du sujet baudelairien (Une position subjective intenable)	14
<i>Vers la vraie signification du Moi : vaporisation et centralisation</i>	15
<i>Satan contre le Progrès</i>	20
<i>De la tournure d'esprit satanique pour être absolument lyrique</i>	30
Chapitre II :	
Un lecteur absolument moderne (Variations sur un pacte infernal)	41

<i>Banville, ou la doxa des Assis, et le Poète farceur.....</i>	42
<i>L'ironie et la fantaisie à l'origine d'un pacte épistémique infernal.....</i>	49
<i>Se sortir de la bonne ornière.....</i>	53

Chapitre III :

La structure de l'ironie.....	71
<i>Ce qui est et ce qui n'est pas de l'ironie chez Rimbaud.....</i>	72
<i>Le Prince, le Génie, le bouffon. Le narrateur philosophe et le désir.....</i>	76
<i>Du texte au paratexte.....</i>	95

Conclusion :

Décrire ce cheval, l'ironie du lecteur rimbaldien.....	104
---	-----

Bibliographie.....	113
---------------------------	-----

Introduction

Rimbaud fleur hâtive et absolue
sans avant ni après [...] le *seul*
isomère de Baudelaire

LAFORGUE, note citée dans Jean-
Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*,
Paris, Fayard, 2001, p. 962, note
91 (c'est Laforgue qui souligne)

De Hugo à Baudelaire

Arthur Rimbaud a la réputation d'être l'inventeur de la théorie du poète voyant, alors qu'il est en vérité l'inventeur de la méthode de la voyance¹. Cette méthode, que l'on retrouve exposée dans les lettres « du Voyant » (13 et 15 mai 1871), repose sur l'« encrapulement » et le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Mais Rimbaud, lorsqu'il a élaboré sa méthode, n'avait que seize ans. Il a sûrement eu des « initiateurs ».

Ces initiateurs sont la *Bible* et le romantisme français. Les deux romantiques français qui ont selon nous le plus influencé Rimbaud furent Victor Hugo et Charles Baudelaire.

¹ Comme l'a souligné Françoise Dragacci-Paulsen, la théorie rimbaldienne du poète voyant tient son originalité de ce que Rimbaud a fait de la métaphore, déjà très usée, du poète-voyant une « méthode » : « en fait, affirme Dragacci-Paulsen, comme l'a montré Marc Eigeldinger, [le] terme [voyant] se trouve déjà dans l'Ancien Testament et a été repris maintes fois à travers les âges. Au XIXe siècle, on le trouve, pour ne citer que quelques noms, chez Gautier, Balzac, Nerval, ou encore Hugo. Rimbaud cependant les dépasse tous parce qu'il est le seul à mettre au point une méthode, refusant de ne voir dans la Voyance qu'un « don ou une faculté innée » [...]. » (« Ironie et subversion dans *Mauvais Sang* ou le rêve rimbaldien d'expansion du Moi », *Parade Sauvage*, vol. 10, 1994, p. 79.)

Hugo fut important pour le Rimbaud de 1870 : c'est Hugo que Rimbaud a d'abord connu grâce à son professeur de rhétorique Georges Izambard. Ce dernier avait parlé maintes fois à ses élèves de ses « opinions républicaines » proches de celles du poète². Hugo le républicain est inséparable de Hugo le prophète de la voyance; c'est le Hugo que Rimbaud a lu : celui des *Châtiments*, des *Contemplations*, de *La Légende des siècles*, de *L'Homme qui rit*, des *Travailleurs de la mer* et de *Quatre-vingt-treize* en particulier³.

Rimbaud dépassera vite Hugo. Dès 1871, celui qui dit « travailler » à se « rendre voyant »⁴ désacralisera la théorie hugolienne de la voyance – on ne parlera plus alors d'« ascèse », comme on le verra dans notre deuxième chapitre – pour la situer dans « la relation immanente entre le *Je* et l'*autre* », et en faire « une méthode rigoureuse par laquelle on devient poète, créateur absolument conscient d'une entreprise, accomplie aux frontières périlleuses de l'*inconnu* et du *nouveau* »⁵.

En effet, si, pour Rimbaud, Hugo « a bien du vu dans les derniers volumes », si « les *Misérables* sont un vrai poème » (c'est Rimbaud qui souligne), l'auteur des *Misérables* est toutefois « trop cabochard », et ne fait que reproduire de « vieilles

² Jean-Jacques Lefrère, *op.cit.*, p. 117.

³ Marc Eigeldinger, « La voyance avant Rimbaud », in *Lettres du voyant*, Gérard Schaeffer (éd. et comm.), Genève, Droz et Minard, 1975, p. 60-61. Eigeldinger s'appuie sur les témoignages de Bourguignon et Houin, d'Izambard et de Delahaye.

⁴ « Ainsi, je travaille à me rendre voyant », écrit Rimbaud, à la fin de son « littératuricide » duquel ne ressort vivant que Baudelaire (*Ibid.*, p. 143).

⁵ *Ibid.*, p. 78-79 et 82.

énormités crevées »⁶. Associé à Lamennais, un prêtre catholique devenu socialiste, et (ce qui est plus étrange, car, bien qu'ayant fait l'objet d'une sincère admiration de la part des Parnassiens, il n'a jamais été parnassien) au poète Belmontet⁷, Hugo devient pour Rimbaud⁸ l'incarnation de ce à quoi le poète qui « travaille » à se « rendre *voyant* » se refuse : le romantisme et le Parnasse. Car Rimbaud n'est ni un romantique ni un Parnassien. En fait, Rimbaud, comme Baudelaire, que l'on peut qualifier de « catholique irrégulier », n'adhère à aucun parti. Peut-être est-ce en raison de cette irrégularité, inséparable d'un refus de se limiter à la contemplation de l'infini et de Dieu comme Hugo, que Baudelaire est nommé par Rimbaud « roi des poètes » et « le premier voyant », et que, deux ans plus tard, Rimbaud tournera en dérision, au profit d'un « Je » qui se fait sans cesse « autre », la pose du poète des *Contemplations* : un poète « absorculé tout entier » par « la contemplostate de la Nature »⁹.

Selon Jean-Jacques Lefrère, Baudelaire « était déjà, en 1871, l'objet d'un culte de la part de la génération née dans les

⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁷ Dans son poème « Hypotyposes saturniennes, ex Belmontet » écrit lors de sa « phase zutiste » (septembre 1871-mars (?) 1872), Rimbaud qualifia Belmontet d'« archétype Parnassien ». Pia affirme, dans son édition de l'*Album zutique* (Paris, Pauvert, 1962, p. 194), que Rimbaud « se gausse des « hypotyposes » de Belmontet, mais [qu'] en qualifiant ce rimeur ridicule d'archétype parnassien il se moque aussi du *Parnasse contemporain* [...] ».

⁸ Ce fut le cas également pour Baudelaire et Verlaine. Jean-Jacques Lefrère fait remarquer (*op. cit.*, p. 303) que « tous trois ont commencé par admirer Hugo, puis cette admiration s'est muée en animosité ».

⁹ « Je n'ai rien de plus à te dire, la contemplostate de la Nature m'absorculant tout entier. Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère! » (Lettre à Ernest Delahaye de mai 1873; *Rimbaud/Œuvres complètes*, Antoine Adam (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 267.) L'expression « ô Nature, ô ma mère! » est celle qu'employait Rousseau dans ses *Confessions*.

années 1840 »¹⁰. Pourtant, selon Marc Eigeldinger, la méthode de Rimbaud n'aurait rien à voir avec l'expérience poétique baudelairienne :

Dans sa lettre à Toussenel du 21 janvier 1856, où il définit l'imagination poétique par son aptitude à saisir « l'analogie universelle », [Baudelaire] déclare de Maistre, « le grand génie de notre temps, - un voyant », appellation qu'il se refuse à lui-même, peut-être en raison de son exigence d'une lucidité dévorante. Baudelaire se rapproche du voyant dans la mesure où il part en quête de « l'Inconnu pour trouver du *nouveau* », mais cette quête n'est pas essentiellement gouvernée par le sens prophétique et le génie visionnaire, comme chez Victor Hugo. La clairvoyance impitoyable et « la vorace Ironie » ne peuvent que freiner l'aventure de la voyance, dans ce qu'elle a d'éperdu, d'inconditionnel, d'irréductible aux critères de l'intelligence. Le véritable initiateur de Rimbaud à la voyance doit être à coup sûr Victor Hugo, tant par son génie apocalyptique et visionnaire que par son expérience spécifique de la création poétique¹¹.

Contrairement à Eigeldinger, nous croyons que l'œuvre de Rimbaud n'est point « freinée » par « la vorace Ironie » de Baudelaire, et que, bien au contraire, Rimbaud pratiquera une ironie proche de cette « vorace Ironie ». Dans le dernier chapitre de ce mémoire, on verra d'ailleurs que l'esthétique de Rimbaud est plus proche de celle de Baudelaire que de celle de Hugo.

Car, après tout, c'est à Baudelaire que Rimbaud décerne, le 15 mai 1871, la capacité d'« inspecter l'invisible » et d'« entendre l'inouï »; mais c'est aussi en rappelant cette « vorace

¹⁰ Arthur Rimbaud, *op.cit.*, p. 273. De cette génération, font partie le professeur de rhétorique Georges Izambard, les poètes Paul Demeny et Paul Verlaine, et Ernest Delahaye, qui fut l'un des premiers biographes de Rimbaud.

¹¹ Marc Eigeldinger, « La voyance avant Rimbaud », in *Lettres du voyant*, *op.cit.*, p. 60.

Ironie » qui dérègle la « voix » du poète et qui rend ce dernier « vampire » de son propre « cœur »¹², que Rimbaud ambitionnera de dépasser l'intelligence humaine : l'image du « comprachico » « s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage »¹³ évoque cette auto-vampirisation, cette auto-ironie vorace de l'Héautontimorouménos baudelairien. Certes, l'image du *comprachico*, sans oublier le thème de la puissance surhumaine de la femme, est peut-être l'une des dernières traces de voyance hugolienne chez Rimbaud¹⁴ : le *comprachico* et la femme de la lettre « du Voyant » seraient alors les répliques des deux personnages de *L'Homme qui rit*, Gwynplaine, personnage prométhéen¹⁵ victime d'un *comprachico*, et Dea, aveugle qui peut « voir l'invisible¹⁶ ». Or, dès juillet 1871, dans le poème intitulé *L'Homme juste* (l'homme juste ressemble à Victor Hugo¹⁷), Rimbaud se met à dénigrer les « charités crasseuses et progrès »,

¹² « Ne suis je pas un faux accord / [...] Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord? / Elle est dans ma voix, la criarde! [...] Je suis de mon cœur le vampire [...] » (*L'Héautontimorouménos; Baudelaire/Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (réimp. 2001), t. I, p. 78-79).

¹³ *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 137.

¹⁴ Selon Eigeldinger, « la *Lettre du voyant* [...], par l'allusion qu'elle contient aux *comprachicos*, révèle que Rimbaud connaissait *L'Homme qui rit*. » (*Ibid.*, p. 61.) Le 15 mai 1871, ce sera le seul endroit où Rimbaud parlera de la femme en ces termes, il écrit (*Ibid.*, p. 141) : « 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. » Notons qu'à propos de la femme voyante, l'influence de Michelet peut, selon certains, supplanter l'influence hugolienne; *Ibid.*, p. 40-41 surtout.

¹⁵ Comme le poète voyant de Rimbaud : « Donc le poète est vraiment voleur de feu », écrit Rimbaud, le 15 mai 71 (*Ibid.*, p. 140).

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ Rimbaud le décrit ainsi : « Ô Vieillard? Pèlerin sacré! Barde d'Armor! / Pleureur des Oliviers! Main que la pitié gante! [...] / « C'est toi le Juste, enfin, le Juste! [...] / C'est vrai que ta tendresse et ta raison sereines / Reniflent dans la nuit comme des cétacés! / Que tu te fais proscrire, et dégoises des thrènes / Sur d'effroyables becs de canne fracassés! » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 54; v. 14-15, et 26 à 30.) À propos de ce poème et de l'événement qu'il rappelle, lire Lefrère, *op.cit.*, p. 302-303.

bref, rejette la poétique hugolienne, pour donner libre cours à l'ironie du futur « Maudit » de la *Saison en enfer*. Cette ironie – la « grande ironie » de Satan, celle que Hugo, bien que l'invoquant parfois, avait refoulée dans ses *Fragments de Dieu* au profit de la « sagesse » de Socrate, une sagesse de « lâche » pour Rimbaud¹⁸ -, ce sera celle de Baudelaire, mais sans son côté allégorique (Rimbaud écrit toujours « ironie » sans majuscule).

De l'importance de l'intertexte baudelairien

Nous sommes malgré tout conscient de la difficulté qui mine notre sujet à la base. Comment peut-on affirmer que Rimbaud tient sa poétique – une poétique ironique, une poétique de l'ironie et *construite par l'ironie* – de Baudelaire, si la thèse de la filiation baudelairienne repose uniquement sur un extrait de la lettre du 15 mai 1871, alors que la thèse de l'influence hugolienne paraît beaucoup plus documentée¹⁹? Lisons l'extrait en question : « Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant

¹⁸ « Sois un dur négateur, fatal, affreux, suprême, / [...] Soit [*sic*] l'immense Satan, sois la grande ironie, [...] », écrivait celui qui appelait la conciliation entre Communards et Ruraux, et que Rimbaud vilipendera ainsi dans *L'Homme juste* : « Et c'est toi l'œil de Dieu! le lâche! Quand les plantes / Froides des pieds divins passeraient sur mon cou, / Tu es lâche! Ô ton front qui fourmille de lentes! / Socrates et Jésus, Saints et Justes, dégoût! / Respectez le Maudit suprême aux nuits sanglantes! » (*Chantiers/Victor Hugo*, présentation de René Journet, Paris, Robert Laffont, 1990, fragment n° 135, p. 463; *Rimbaud/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 54.) L'imaginaire hugolien que l'on retrouve déployé dans *L'Homme juste* nous laisse croire, malgré l'avis d'Eigeldinger (*op.cit.*, p. 103), que Rimbaud aurait peut-être aussi lu des œuvres moins connues de Hugo – par exemple, *Dieu*. Cette œuvre était aussi disponible sous forme de fragments; Rimbaud, qui lisait souvent des revues, y aurait peut-être eu accès...

¹⁹ Eigeldinger (*Ibid.*) mentionne que seuls Hugo et Laprade ont « élaboré » « une doctrine cohérente » du poète « voyant ».

autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu reclament des formes nouvelles²⁰. » Rappelons que Baudelaire n'est nommé par Rimbaud nulle part ailleurs que dans cette lettre. Toute lecture rimbaldienne de Baudelaire ne peut donc être appuyée que par une recherche des tensions que le texte de Baudelaire semble créer dans l'œuvre rimbaldienne. Une telle lecture ne peut se faire par un simple repérage d'indices textuels explicites.

Steve Murphy a fait état, en 2004, de la découverte d'une variante autographe de l'un des poèmes rimbaldiens les plus complexes, *Mémoire*. Cette variante, qui serait vraisemblablement antérieure à *Mémoire*, s'intitule *Famille maudite*; elle est coiffée du surtitre : « d'Edgar Poe ».

Murphy précise que « d'Edgar Poe » n'est pas un titre, mais bien un surtitre, car il constitue soit la trace d'une « tradition » que Rimbaud aurait répétée au-delà de son séjour avec le Cercle zutique²¹, soit une « traduction imaginaire » d'un ou de plusieurs poèmes de Poe, cette traduction étant

²⁰ *Ibid.*, p. 142-143.

²¹ « Nous pensons en effet que « d'Edgar Poe » n'est pas un titre, mais un « surtitre », comparable à certains égards à la disposition de deux titres dans l'*Album zutique*, *L'idole / Sonnet du Trou du Cul* et *Les lèvres closes / Vu à Rome*. Pour les deux poèmes zutiques, et surtout pour *Vu à Rome*, on a pu penser que le titre était l'indication supérieure dans le manuscrit alors qu'il s'agit simplement de surtitres désignant les recueils parodiés, dont ces poèmes feraient partie selon une fiction parodique affichée. » (Steve Murphy, « Enquête préliminaire sur une *Famille maudite* », in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 383.)

possiblement le produit d'une « hallucination sincère »²². L'idée d'une traduction imaginaire est séduisante; tellement que Murphy va jusqu'à dire que ce ne sont pas que les poèmes *Mémoire* et *Famille maudite* qui suggèrent des « analogies » avec « l'œuvre, la vie et le Mythe » de Poe, mais bien « le texte rimbaldien »²³.

Selon l'hypothèse de Murphy, plusieurs poèmes de Rimbaud « porte[nt] les traces » « des théories littéraires de Poe et plus spécifiquement de « La Genèse d'un poème » »²⁴. Il est possible aussi (c'est notre hypothèse) que la dernière conclusion de « La Genèse d'un poème » - celle selon laquelle « [...] C'est l'excès dans l'expression du *sens* qui ne doit être qu'*insinué*, c'est la manie de faire, du courant souterrain d'une œuvre, le courant visible et supérieur, qui change en prose, en prose de la plus plate espèce, la prétendue poésie des soi-disant transcendentalistes²⁵. » - soit à l'origine de la méthode du « dérèglement raisonné des sens ». Ce qui est sûr en tout cas, nous y reviendrons dans notre premier chapitre, c'est que la notion de « courant souterrain » fait partie de la théorie baudelairienne de l'ironie ébauchée à la fin de l'article intitulé « *Madame Bovary* de Gustave Flaubert ».

²² *Ibid.*, p. 385-389.

²³ *Ibid.*, p. 388.

²⁴ *Ibid.*, p. 390.

²⁵ Edgar Allan Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. Claude Richard, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1014, cité dans : *Ibid.*, p. 390-391.

Bien qu'il soit possible que Rimbaud n'ait pas voulu conserver, pour son poème *Mémoire*, l'allusion à Poe²⁶, cette référence demeure selon nous l'indice certain d'une influence baudelairienne dont on n'a pas fini de mesurer l'ampleur²⁷.

En nous sensibilisant aux liens qui unissent Poe, Baudelaire et Rimbaud, Murphy²⁸ confirme l'existence d'une influence baudelairienne plus ou moins consciente chez Rimbaud. C'est ce travail souterrain de ce qui ne peut être repéré précisément, de ce qui fait travailler les limites (textuelles, historiques, collectives et individuelles), qui nous intéresse; car, comme l'écrit Baudelaire lui-même dans *Mon cœur mis à nu* : « On ne peut pas marquer exactement où finit une influence – mais cette influence

²⁶ Par exemple, comme le relève Murphy (*Ibid.*, p. 381), la présence du titre *Mémoire*, et non *Famille maudite*, qui apparaît dans les brouillons d'*Une saison en enfer* « laisse penser que *Mémoire* était le dernier titre envisagé par Rimbaud, même si, bien sûr, le poète a pu revenir à un titre antérieur, par exemple pour gommer dans le nouveau contexte d'*Alchimie du verbe* ce qui pouvait apparaître comme une référence autobiographique (d'autant que l'on n'imagine pas, dans ce nouveau cadre, que Rimbaud ait envisagé de conserver l'allusion ostensible à Poe). »

²⁷ Nous partageons l'avis de Murphy, lorsqu'il écrit que « Rimbaud a dû s'intéresser à Poe bien avant de rencontrer Verlaine : il n'avait pu fréquenter aussi assidûment les écrits du « vrai Dieu » sans se rendre compte de l'importance de Poe. Ce dernier était en effet l'un des principaux points de référence dans les débats contemporains portant sur la nature, les objectifs et les techniques de production de la poésie lyrique, voire dans ce que certains poètes, comme Leconte de Lisle et ses acolytes, tenaient pour l'autopsie de la poésie romantique. Tous les poètes de ce qu'on a pu appeler « l'École Baudelaire » étaient de ce fait même des thuriféraires plus ou moins lucides de Poe. » (*Ibid.*, p. 384-385.) Notons que l'expression « École Baudelaire » est une invention de Baudelaire lui-même (voir lettre à Mme Aupick du 5 mars 1866, in *Baudelaire/Correspondance*, Claude Pichois (éd.) et de Jean Ziegler (coll.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 625).

²⁸ Après Jean-Paul Corsetti (« Lector in fabula : Rimbaud sans dessus dessous », in *Les Illuminations : un autre lecteur?* Études rassemblées et présentées par Pierre Piret, *Les Lettres romanes*, hors série, 1993, p. 25-32) et Jean-Jacques Lefrère (*op.cit.*, p. 222), qui avait exposé, en 2001, un point de vue semblable, sans toutefois mentionner le nom de Poe : « [En 1871], Rimbaud se dégage peu à peu de l'influence des poètes qu'il a pris pour maîtres et dont il a souvent imité la manière dans ses pièces précédentes, sauf peut-être de celle, prépondérante, de Baudelaire. »

subsistera dans toute la génération qui l'a subie dans sa jeunesse²⁹. »

Rimbaud n'étant pas très loquace à propos de ses « sources » (pour cette raison, nous ferons appel aux anecdotes de l'ami Ernest Delahaye), nous devons donc ouvrir notre analyse à l'intertexte baudelairien. Nous ferons allusion à Joseph de Maistre et à celui dont nous venons de parler, Edgar Poe, au Diderot du *Paradoxe sur le comédien* et au Rousseau des *Confessions*, ainsi qu'à la lecture qu'a fait de l'ironie de Socrate le philosophe danois Sören Kierkegaard. Voyons rapidement en quoi ces hommes ont eu ou ont pu avoir une influence sur Baudelaire.

Baudelaire affirme, dans l'un de ses « journaux intimes » intitulé *Hygiène*, que Maistre et Poe sont les deux auteurs qui lui ont appris à raisonner. Il nous sera donc nécessaire de parler de ces deux hommes dès le premier chapitre de ce mémoire.

Quant au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot et aux *Confessions* de Rousseau, ils ont selon nous inspiré tant Baudelaire que Rimbaud. Parlant de *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrivait à sa mère, un 1^{er} avril 1861 : « Ah! si jamais [ce livre] voit le jour, les *Confessions* de J[ean]-J[acques] paraîtront pâles [...]»³⁰. Si Diderot n'est jamais nommé dans les « journaux intimes » de Baudelaire, ce dernier a toujours été fasciné par les comédiens; pour cette raison, nous croyons qu'il a

²⁹ Baudelaire/*Œuvres complètes*, op.cit., t. I, p. 699.

³⁰ *Ibid.*, p. 1467.

sûrement fait connaissance avec le *Paradoxe sur le comédien*³¹. Ceci est moins sûr de Rimbaud : on ne retrouve, dans les lettres où le jeune poète fait un inventaire de ses lectures³², aucune allusion au philosophe. Si Diderot semble absent de la réflexion de Rimbaud, dont le but, nous le verrons dès le premier chapitre de ce mémoire, est pourtant d'arriver, comme Baudelaire et comme le comédien du *Paradoxe*, à sentir *comme un autre*, nous verrons, dans notre troisième chapitre, qu'en revanche, le concept rousseauiste de « dangereux supplément » apparaît avec beaucoup plus d'évidence dans la poétique rimbaldienne.

La lecture que font *Les Fleurs du mal* et le *Spleen de Paris* du *Paradoxe sur le comédien* nous apparaît inséparable de la lecture kierkegaardienne de Socrate, qui, elle, nous servira à la fois de perspective générale et d'arrière-plan pour notre « poétique [rimbaldienne] de l'ironie ». L'ironie dont nous parlerons est une ironie *romantique*. Cette ironie est « une présence qui se dessine dans l'absence »³³ au moyen d'une dialectique entre le réel et l'idéal. Cette dialectique, qui est en

³¹ Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit (*Ibid.*, p. 702-703) : « Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. [...] À propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de comédien, et sa situation dans le monde. » Nous effectuerons une comparaison entre Baudelaire, Rimbaud et Diderot dès notre premier chapitre. Notons par ailleurs que, dans sa nouvelle *La Fanfarlo* (*Ibid.*, pp. 568, 1423 et 572), Baudelaire cite la trente-deuxième des *Pensées philosophiques* de Diderot, et fait de son personnage principal, Samuel Cramer, un comédien : « Samuel s'arrêta avec respect, - ou feignit de s'arrêter avec respect; car, avec ce diable d'homme, le grand problème est toujours de savoir où le comédien commence. »

³² On en a trois à notre disposition : celles du 25 août et du 12 novembre 1870, et celle du 12 juillet 1871.

³³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points/Essais-Inédits », 2001, p. 210 et p. 263.

fait celle que Kierkegaard avait établie entre le phénomène (ce qui est dit) et l'essence (ce qui est pensé)³⁴, constitue selon nous la base théorique idéale pour comprendre le « Je est un autre » de Rimbaud. Cette formule doit être comprise, car elle définit, à elle seule, « l'ironie rimbaldienne ».

L'intertexte baudelairien occupera le premier chapitre de ce mémoire. Nous devons, afin d'être fidèle au titre que nous avons donné à ce mémoire, poser les jalons d'une influence baudelairienne dans les textes et la pensée de Rimbaud. C'est ce que nous ferons dans les deuxième et troisième chapitres, en nous attardant à la manière dont Rimbaud – dès la lettre du 15 mai 1871, et même avant – a intégré, pour mieux la dépasser, la tournure d'esprit satanique du sujet baudelairien et ainsi gagner, comme son « vrai Dieu », une position subjective *intenable*. Cette position repose sur une dialectique qui vise à unir des contraires inconciliables. Nous verrons qu'avec Rimbaud, encore plus qu'avec le poète qui ose « être absolument lyrique », cette position de poète ironiste – ou de poète philosophe – n'est possible que si le poète se fait non plus « moderne » comme ses contemporains, mais « absolument moderne », à l'intérieur de ce que nous définirons comme un « pacte épistémique infernal ». Après avoir montré en quoi Rimbaud est lecteur de Baudelaire, nous établirons, dans notre troisième et dernier chapitre, la

³⁴ Cf. Candace D. Lang, « Baudelaire: Lequel Est le Vrai? », p. 111, in *Irony/Humor: Critical Paradigms*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.

« structure » commune aux ironies baudelairienne et rimbaldienne, et montrerons ainsi que Rimbaud est bien, comme l'a noté le poète symboliste Jules Laforgue cité en exergue de cette introduction, un « *isomère* » de Baudelaire³⁵.

Connaître la structure commune aux ironies baudelairienne et rimbaldienne nous permettra de définir, en guise de conclusion, l'ironie rimbaldienne.

³⁵ Un isomère est un « composé » « ayant la même formule brute » mais des « propriétés différentes » par rapport au composé auquel on le compare. (Définition du *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*, sous la dir. d'Alain Rey, 2000, t. II, p. 1888.)

Chapitre I

De la tournure d'esprit satanique du sujet baudelairien

(Une position subjective intenable)

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique.

BAUDELAIRE, *Fusées*

La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière.

Id., *Mon cœur mis à nu*

Lecteur de Baudelaire est pour nous synonyme de *sujet baudelairien*, car, dans la lettre du 15 mai 1871, Rimbaud reconnaît en Baudelaire un précurseur de sa méthode de la voyance : « Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*³⁶. »

Pour Rimbaud, lire Baudelaire, c'est rendre actuelle la pensée de Baudelaire en pensant avec le poète romantique qui, contrairement à ses contemporains romantiques et parnassiens, est parvenu à juger le romantisme tout en se faisant critique dans le but de maintenir une position subjective *intenable*. C'est

³⁶ *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 143.

donc aussi critiquer, penser avec et contre, garder jusqu'au bout, la « tournure d'esprit satanique » de l'écrivain baudelairien.

Soutenir jusqu'au bout une telle « tournure d'esprit » exige une ouverture inconditionnelle à la logique de l'œuvre, à sa rhétorique. Cette ouverture est celle du lecteur ou du sujet qui, pour être auteur, doit passer par ce que nous appellerons *l'ironisation* de son objet. Un Rimbaud lecteur de Baudelaire est donc inséparable d'une poétique de l'ironie.

Vers la vraie signification du Moi : vaporisation et centralisation

Pour Rimbaud, Baudelaire est « le premier voyant » parce qu'il a compris que, pour se mériter le titre d'« auteur », de « créateur » ou de « poète », bref, de « Moi » romantique, il faut risquer de « perdre l'intelligence de ses visions », aller jusqu'à « inspecter l'invisible » et « entendre l'inouï ». Pour prendre ce risque, le sujet romantique ne peut plus se contenter d'« accumuler » « les produits de [son] intelligence borgnesse », ni de « reprendre l'esprit des choses mortes » comme l'ont fait « les vieux imbéciles », qui n'ont « trouvé du Moi que la signification fausse »³⁷ - ce serait confondre le romantisme avec un vulgaire lyrisme élevé en vérité. Comme l'a écrit Baudelaire dans son *Salon de 1846* : « Le romantisme n'est précisément ni dans le

³⁷ *Ibid.*, p. 136, 137 et 143.

choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir³⁸. »

Rimbaud a compris, après Baudelaire, que, pour aller au-delà des romantiques, pour arriver à la « vraie signification » du Moi, le sujet doit apprendre à *sentir comme un autre*, et que, par conséquent, la vraie signification du Moi ne peut être trouvée qu'au bout d'un « long, immense et raisonné » travail de « dérèglement des sens »³⁹. Cette idée d'un dérèglement des sens « raisonné », opération nécessaire pour tout poète qui veut apprendre à *sentir comme un autre*, n'est pas sans évoquer la formule placée en tête de *Mon cœur mis à nu*, qui est comme la clef de la poétique baudelairienne tout entière : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là⁴⁰. »

Vaporisation et centralisation sont en fait les deux mouvements d'un sujet qui se définit à la fois comme lyrique (le lyrisme ou la lyre étant un état surnaturel où l'âme du poète chante⁴¹) et comme ironique : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie », écrit Baudelaire dans *Fusées*⁴². Double en son identité même, le sujet baudelairien doit trouver une position particulière - une position que nous pouvons qualifier avec le lecteur « sérieux » d'*intenable* et que Baudelaire

³⁸ Baudelaire/*Œuvres complètes*, op.cit., II, 1976 (réimp. 1999), p. 420.

³⁹ *Lettres du voyant*, op.cit., pp. 113 et 137.

⁴⁰ Baudelaire/*Œuvres complètes*, op.cit., I, p. 676.

⁴¹ « La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. » (*Sur mes contemporains : Théodore de Banville; Ibid.*, II, p. 164.)

⁴² *Ibid.*, I, p. 658.

résume ainsi, dans *Mon cœur mis à nu* : « La gloire, c'est rester un, et se prostituer d'une manière particulière⁴³. » Cette position ne peut être acquise que par un jeu⁴⁴ avec le mouvement naturel de l'amour : « L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant⁴⁵. » Ce mouvement, on le retrouve illustré avec brio dans l'extrait suivant du célèbre poème *L'Héautontimorouménos* :

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!⁴⁶

Un tel mouvement tend à confondre les limites de l'amour avec celles de l'ironie pour les dépasser. Ce dépassement ne prend toutefois jamais le caractère de l'*Aufhebung* hégélienne : ce qui est dépassé n'est pas *supprimé*, mais *conservé*. Baudelaire est, rappelons-nous, un poète lyrique et ironique, un poète qui se qualifiera lui-même, dans un article sur Théodore de Banville, d'ⓧ « absolument lyrique », car la « bouffonnerie » d'un tel poète « conserve » toujours « quelque chose d'hyperbolique »⁴⁷. En conservant ce qu'il dépasse, le poète baudelairien n'est plus

⁴³ *Ibid.*, p. 700.

⁴⁴ « La vie n'a qu'un charme vrai; c'est le charme du *Jeu*. Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre? » (*Fusées; Ibid.*, p. 654.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 650. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire reformule son propos (*Ibid.*, p. 692) : « Qu'est-ce que l'amour? Le besoin de sortir de soi. L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution. »

⁴⁶ *Les Fleurs du mal; Ibid.*, p. 79.

⁴⁷ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville; Ibid.*, II, p. 166-167.

victime ou bourreau, fou ou sage; il est à la fois le fou (l'enivré) et le sage (le témoin qui ne s'est pas enivré); il *contient* ce que nous pouvons appeler le théâtre ou la scène primitive de l'ironie, telle que Baudelaire l'a décrite dans *Le Poème du haschich* :

Les rôles sont intervertis. [Le] sang-froid [du témoin qui ne s'est pas enivré] vous pousse aux dernières limites de l'ironie. N'est-ce pas une situation mystérieusement comique que celle d'un homme qui jouit d'une gaieté incompréhensible pour qui ne s'est pas placé dans le même milieu que lui? Le fou prend le sage en pitié, et dès lors l'idée de sa supériorité commence à poindre à l'horizon de son intellect. Bientôt elle grandira, grossira et éclatera comme un météore.⁴⁸

Dépassant la simple inversion des rôles, le poète baudelairien atteint la position – intenable – d'un dialecticien ironiste qui cherche à atteindre un état où il pourrait se multiplier tout en restant lui-même, où il serait à la fois le fou et le sage, le sujet et l'objet.

Un tel état, qui permet de contenir le mouvement dialectique d'un sujet qui tantôt se vaporise, tantôt se centralise, seul quelqu'un de raisonné comme le philosophe peut l'atteindre, selon Baudelaire⁴⁹ ; car seul le philosophe a « acquis, par

⁴⁸ « Le Théâtre de Séraphin »; *Les Paradis artificiels* (1860); *Ibid.*, I, p. 412.

⁴⁹ Dans son article « Du vin et du haschich, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », qui fut écrit en 1851, Baudelaire accordait cette qualité aux grands poètes et aux prophètes aussi : « Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule. » (*Les Paradis artificiels*; *Ibid.*, p. 398.) Il l'accordera aussi aux artistes romantiques (par opposition aux artistes dits philosophiques) dans son article « L'Art philosophique », qui fut écrit entre 1858 et 1860 : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive *contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.* » (*Ibid.*, II, p. 598. Nous soulignons.)

habitude, la force de se dédoubler rapidement » pour « assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* »⁵⁰. Pour se dédoubler en spectateur et « assister » aux « phénomènes de son *moi* », Baudelaire a d'abord dû, pour prendre une expression rimbaldienne, « cultiver » son « âme »⁵¹ : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur, affirme Baudelaire dans *Hygiène*. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécillité*⁵². » Ce n'est que par cette culture de l'âme que le poète acquiert la force de se dédoubler en philosophe. Le poète philosophe de Baudelaire ressemble ainsi, d'une part, au «juge du romantisme» qu'évoquera Rimbaud⁵³, et, d'autre part, au «grand comédien» de Diderot : le poète philosophe sait que, pour être complet, il doit se servir de son double - celui qui a cultivé son âme, « l'homme sensible » - comme d'un modèle⁵⁴. Ayant voulu, enfant, être comédien, Baudelaire sait aussi que, pour être grand

⁵⁰ *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855); *Ibid.*, p. 532.

⁵¹ « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver [...] » (Lettre du 15 mai 1871, in *Lettres du voyant*, *op. cit.*, p. 136).

⁵² *Baudelaire/Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, p. 668. C'est Baudelaire qui souligne.

⁵³ « On n'a jamais bien jugé le romantisme; qui l'aurait jugé? Les critiques !! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est à dire la pensée chantée et comprise du chanteur? » (*Lettres du voyant*, *op. cit.*, p. 135.)

⁵⁴ « L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur; au moment où il tempère ou force ce cri, ce n'est plus lui, c'est un comédien qui joue. Le grand comédien observe les phénomènes; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux. » (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, présentation par Sabine Chaouche, Paris, GF Flammarion, 2000 (1778; 1^{re} impression : 1830), p. 75.)

comédien, c'est-à-dire à la fois spectateur et acteur, le poète doit faire une différence entre « être sensible » et « sentir »⁵⁵. Baudelaire sait aussi, comme Diderot, que ce n'est qu'en étant insensible, qu'en se faisant simple chambre d'écho, que le poète peut accueillir toutes les formes de sensibilité pour les rejouer toutes, et ainsi réaliser l'intenable dialectique de l'ironie : vaporisation et centralisation du « *Moi* ».

Cette dialectique est en fait la maïeutique d'un ironiste romantique qui s'est fait héritier de Socrate en voulant saisir en un seul regard, voir en un seul *coup d'œil*, l'infini et le fini, l'invisible et le visible, tout en restant caché derrière le masque négateur de Satan. En témoigne l'extrait suivant de *Fusées* : « Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique⁵⁶. »

Afin de mieux comprendre cette maïeutique, voyons comment Baudelaire fait jouer dans sa poétique cet agent mystérieux qu'est Satan.

Satan contre le Progrès

Ne trouvant sa « vraie signification » que dans un double mouvement de vaporisation et de centralisation, le moi

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁶ *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 658. Cette formule est placée tout juste en dessous de l'aphorisme suivant, que nous avons déjà cité (p. 17) : « Deux qualités littéraires fondamentales : sumaturalisme et ironie. »

baudelairien est donc un moi divisé, plongé dans un état de contradiction permanent, un paradoxe vivant, toujours pris entre « deux sentiments contradictoires » : « Tout enfant, écrit Baudelaire, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie⁵⁷. »

Pour Baudelaire, horreur et extase s'opposent dans le cœur de l'homme comme Satan et Dieu : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre⁵⁸. » Satan fait partie de l'homme au même titre que Dieu, car l'homme est, selon Baudelaire, « naturellement dépravé » : « L'homme, c'est-à-dire chacun, est si naturellement dépravé qu'il souffre moins de l'abaissement universel que de l'établissement d'une hiérarchie raisonnable.⁵⁹ »

En fait, Satan est plus qu'un simple adversaire de Dieu; il est la trace indélébile de la chute originelle sans laquelle l'homme et Dieu seraient incomplets : « Qu'est-ce que la chute? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres

⁵⁷ *Mon cœur mis à nu; Ibid.*, p. 703. Baudelaire parle ainsi du premier des deux « sentiments contradictoires » dans ses *Maximes consolantes sur l'amour* : « Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. » (*Ibid.*, p. 548-549.)

⁵⁸ *Mon cœur mis à nu; Ibid.*, p. 682-683.

⁵⁹ *Fusées; Ibid.*, p. 665.

termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu?⁶⁰ »
 Implanté dans le cœur de l'homme comme le « Serpent jaune »
 (l'ouroboros) du poème *L'Avertisseur*⁶¹, il prend les attributs d'un
 agent invisible destructeur; « inspecter l'invisible », comme dirait
 Rimbaud, devient alors inspecter le « Démon » qui s'agite autour
 de soi :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
 Il nage autour de moi comme un air impalpable;
 Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
 Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois, il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
 La forme la plus séduisante des femmes, [...].⁶²

Lui-même invisible, Satan est *le maître de l'invisible* – un
 « savant chimiste » capable de « vaporiser » la « volonté » de
 l'homme, « de toutes les facultés la plus précieuse »⁶³; il est la
 force qui « tient les fils qui nous remuent », « nous », lecteurs,
 qui sommes ses marionnettes :

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,
 Et le riche métal de notre volonté
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

⁶⁰ *Mon cœur mis à nu; Ibid.*, p. 688-689.

⁶¹ « Tout homme digne de ce nom / A dans le cœur un Serpent jaune, / Installé comme sur
 un trône, / Qui, s'il dit : « Je veux! » répond : « Non! » » (*Les Fleurs du mal; Poèmes
 apportés par l'édition de 1868; Ibid.*, p. 140.)

⁶² *La Destruction; Les Fleurs du mal; Ibid.*, p. 111. Dans le poème intitulé *Les litanies de
 Satan*, Satan est même reconnu comme étant le « grand roi des choses souterraines ». (*Ibid.*,
 p. 124.)

⁶³ *Le Poème du haschich; Les Paradis artificiels; Ibid.*, p. 438.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!⁶⁴

Cette image n'est pas sans évoquer celle du grand comédien de Diderot, ce « pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre »⁶⁵.

Comme le poète de Diderot, le Satan de Baudelaire est une force sournoise qui, tout en l'endormant, tout en le « berçant », s'attaque directement à l'« esprit », au moi du lecteur : il brise l'état de « centralisation » du moi – l'état où le poète n'est qu'un « homme sensible », dirait Diderot – pour le faire accéder, par la « vaporisation », à l'autre monde, celui de l'invisible. Sans cet autre monde, pas de poésie ni d'ironie; car, pour Baudelaire (c'est lui qui souligne), la « Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*⁶⁶», et l'ironie est, comme chez Hoffmann, « le signe de la découverte d'un autre monde situé derrière le rideau ou derrière le miroir »⁶⁷. Cet autre monde, qui témoigne de « l'existence d'une dualité permanente » chez l'être humain, une dualité que l'artiste, en parfait comédien, doit connaître⁶⁸, n'est accessible, comme nous le révèle l'« Épigraphe pour un livre condamné », qu'au moyen de la « rhétorique » de Satan, le « rusé doyen » :

⁶⁴ Prologue « Au lecteur »; *Les Fleurs du mal*; *Ibid.*, p. 5. On sait que Baudelaire condamne le haschich parce qu'il affaiblit la volonté.

⁶⁵ *Paradoxe sur le comédien*, *op.cit.*, p. 88.

⁶⁶ *Puisque réalisme il y a*; *Baudelaire/Œuvres complètes*, *op.cit.*, II, p. 59.

⁶⁷ René Bourgeois, *L'Ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 81.

⁶⁸ *De l'essence du rire...*; *Baudelaire/Œuvres complètes*, *op.cit.*, II, p. 536-543.

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique,
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette! tu n'y comprendrais rien
Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer;

Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi!... Sinon, je te maudis!⁶⁹

La rhétorique de Satan est en réalité une contre-rhétorique : elle s'oppose à la rhétorique dite « profonde » du lecteur « paisible et bucolique » qui valorise la morale et l'utile et qui montre tout⁷⁰.

La meilleure lecture est pour Baudelaire une lecture *satanique*, car, tenir compte de la force satanique qui irrigue un texte, c'est une façon d'accéder à l'envers du décor, à un troisième *univers*, celui de la « Poésie », à ce que nous pourrions appeler la *vraie* rhétorique « profonde » - la rhétorique du « gouffre »; une rhétorique qui amène l'« œil » du lecteur à dépasser la dialectique entre l'univers de l'Idéal et celui du Réel,

⁶⁹ *Les Fleurs du mal* (1868); *Ibid.*, I, p. 137.

⁷⁰ « Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité, pour moi comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre, quels ont été mon but et mes moyens, mon dessein et ma méthode. Un tel travail de critique aurait sans doute quelques chances d'amuser les esprits amoureux de la rhétorique profonde. Pour ceux-là, peut-être l'écrirai-je plus tard et le ferai-je tirer à une dizaine d'exemplaires. » (*Projets de préfaces* [IV]; *Ibid.*, p. 185.)

pour ainsi accéder au monde invisible, imaginaire, de la «Poésie» (tel nous semble avoir été le but de l'auteur du *Spleen de Paris*, qui avait auparavant intitulé son recueil *L'Idéal et le Réel*). L'«œil» du lecteur n'aurait accès à la rhétorique de Satan qu'une fois qu'il aurait dépassé l'état de centralisation de « l'homme sensible » pour sentir, pour écouter (et juger) la force satanique qui travaille la forme; comme le dit Baudelaire dans l'un de ses projets de préfaces pour ses *Fleurs du mal* de 1861 :

Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne? Montre-t-on au public affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs? Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre? Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art?⁷¹

Pour accéder à l'envers du décor, le lecteur doit porter son attention, son « œil », sur « la logique de l'œuvre »⁷², sur ce que Baudelaire critique de Flaubert appelle « cette faculté souffrante, souterraine et révoltée [...], ce filon ténébreux qui illumine, - ce que les Anglais appellent le *subcurrent*, - et qui sert de guide⁷³ ». Cette faculté, étant « souffrante, souterraine et révoltée », tient assurément d'une rhétorique satanique.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² « La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion. » (« *Madame Bovary* de Gustave Flaubert »; *Ibid.*, II, p. 81-82.)

⁷³ *Ibid.*, p. 86.

La rhétorique de Satan est donc pour Baudelaire un préalable à toute lecture poétique, et il n'y aurait de lecture poétique que dans un rapport d'identité entre le poète et son lecteur; autrement dit, il n'y aurait de lecture poétique que s'il y a un lecteur qui « souffre » avec l'auteur et qui « cherche son paradis » : « Âme curieuse qui souffres / Et vas cherchant ton paradis, / Plains-moi!... Sinon, je te maudis! », écrit Baudelaire pour conclure son « Épigraphe ». La partialité à laquelle nous faisons allusion est celle du lecteur de surface devenu lecteur des profondeurs, du *poète devenu critique*, du poète qui a compris que « pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionné, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue qui ouvre le plus d'horizons⁷⁴ ». Le lecteur « paisible et bucolique » est celui qui ne descend pas au niveau de la critique, qui « se laisse charmer » : il ne « sait » pas « plonger » son « œil » « dans les gouffres »; par conséquent, il ne peut avoir accès ni aux visions du lecteur qui souffre et qui, par le fait même, a « fait » sa « rhétorique » chez « le rusé doyen », ni à la partialité du poète-critique. Car on n'est pas *d'abord* lecteur : pouvant être « charmé », on doit *former* son esprit, on ne peut donc que *devenir* lecteur, *se faire* lecteur – peut-être comme on « se fait *voyant* » chez Rimbaud. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Baudelaire s'adresse, dès le tout

⁷⁴ « À quoi bon la critique? »; *Salon de 1846*; *Ibid.*, p. 418.

début de son épigraphe, à un lecteur « paisible » : un tel lecteur, qui croit, comme Candide, que tout est bien dans le meilleur des mondes, ne peut que s'en remettre à la morale; son chemin est tracé d'avance par le Bien; il n'a donc plus rien à faire : l'idée du Progrès, nourrie d'« une foi naïve dans la toute-puissance de l'industrie », triomphera du Diable; elle « finira par manger le Diable » et refouler l'un des droits de l'homme que refuse la société : le droit de se contredire⁷⁵, essentiel à Satan. On connaît la rage de Baudelaire contre le Progrès :

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage. Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation? Que l'homme enlace sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait?⁷⁶

Le Progrès est « absurde », parce que l'homme est toujours resté à « l'état sauvage »; il ne peut donc pas progresser. Pour qu'il puisse exister une quelconque « loi du progrès », il faudrait que l'homme *s'applique* à progresser, qu'il

⁷⁵ Voir « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *Ibid.*, p. 299, et p. 306 : « Parmi l'énumération nombreuse des *droits de l'homme* que la sagesse du XIXe siècle recommande si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de *s'en aller*. Mais la *Société* regarde celui qui s'en va comme un insolent [...]. » Rimbaud, ce fervent lecteur de Poe et de Baudelaire, écrira à son (ancien) professeur de rhétorique Georges Izambard, le 13 mai 1871 : « Vous revoilà professeur. On se doit à la Société, m'avez-vous dit [...] Je me dois à la Société, c'est juste, - et j'ai raison. – Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui. » (*Lettres du voyant, op.cit.*, p. 112.)

⁷⁶ *Fusées; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 663.

utilise d'une certaine manière sa liberté pour donner une direction à l'histoire :

Pour que la loi du progrès existât, il faudrait que chacun voulût la créer; c'est-à-dire que quand tous les individus s'appliqueraient à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès.

Cette hypothèse peut servir à expliquer l'identité de deux idées contradictoires, liberté et fatalité. – Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est *l'histoire*, histoire des nations et des individus.⁷⁷

Tout progrès ne peut qu'être un éternel retour, une éternelle chute dans le temps historique : on ne peut donc pas *effacer* le Diable. Comme le remarque pertinemment Claude Pichois, qui fait un lien entre la pensée baudelairienne et la pensée maistrienne du progrès :

L'histoire, c'est le temps humain inauguré par la Chute. Quant au *progrès*, dans ce cas, ce n'est pas avance, conquête, mais retour : « Ce besoin, cette faim de science qui agite l'homme n'est que la tendance naturelle de son être qui le porte vers son état primitif et l'avertit de ce qu'il est » (deuxième entretien des *Soirées*). Le seul progrès possible consiste donc à vouloir regagner l'Unité perdue : dans ce progrès la liberté humaine s'accorde avec le dessein de la Providence.⁷⁸

La « vraie civilisation » n'est donc pas dans l'idée du Progrès : « Elle n'est ni dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du

⁷⁷ *Mon cœur mis à nu; Ibid.*, p. 707.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1511-1512.

péché originel⁷⁹. » Dans sa lettre du 21 janvier 1856, Baudelaire écrit à Alphonse Toussenel que la nature même « participe » du péché originel⁸⁰. Par conséquent, on ne pourra jamais, selon Baudelaire, « manger le Diable » comme le voudraient les partisans du Progrès. Dans l'un de ses projets de préface de 1861 pour les *Fleurs du mal*, parlant du Diable, Baudelaire affirme qu'en réalité, « Tout le monde le sert et personne n'y croit »⁸¹.

Il faut donc en venir à l'évidence : la bonté naturelle n'existe pas; il faut tenir compte de la force satanique qui nous travaille, cette « force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte » que Baudelaire appelle « la grande vérité oubliée, - la perversité primordiale de l'homme »⁸², et qu'il illustre dans le poème *L'Héautontimorouménos*. Ayant été oubliée, refoulée, cette vérité, cette « doctrine » naturelle, fait l'objet d'un retour vers « l'Unité perdue », comme l'entendait Joseph de Maistre dans ses *Soirées de Saint-Petersbourg*. « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu⁸³ », écrit d'ailleurs Baudelaire dans un article qui

⁷⁹ *Mon cœur mis à nu*; *Ibid.*, p. 697.

⁸⁰ « [...] à propos de *péché originel*, et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme. – Aussi la *nature* participe du péché originel. » (*Baudelaire/Correspondance*, *op.cit.*, II, p. 336-337.)

⁸¹ « Il est plus difficile d'aimer Dieu que de croire en lui. Au contraire, il est plus difficile pour les gens de ce siècle de croire au Diable que de l'aimer. Tout le monde le sert et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable. » (*Baudelaire/Œuvres complètes*, *op.cit.*, I, p. 182-183.)

⁸² « Notes nouvelles sur Edgar Poe »; *Ibid.*, II, p. 322-323.

⁸³ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville* (1861); *Ibid.*, p. 165.

constitue pour nous un pont nécessaire pour comprendre ce que nous entendons par « Rimbaud, lecteur de Baudelaire ».

De la tournure d'esprit satanique pour être absolument lyrique

Pour ne pas se condamner à un éternel retour vers « l'Unité perdue », le poète lyrique doit adopter la position intenable - celle, comme on l'a déjà dit, d'un homme qui veut « rester *un* » tout en se prostituant d'une « manière » particulière (*Mon cœur mis à nu*). Se prostituer d'une manière particulière signifie en fait pour Baudelaire que le poète lyrique doit chanter d'une manière autre : « il faut être absolument lyrique »⁸⁴ peut être considéré comme le mot d'ordre baudelairien par excellence.

Chanter d'une manière autre, ou sentir comme un autre, et « être absolument lyrique » sont deux expressions qui veulent dire la même chose, car, si lyrisme et romantisme sont deux synonymes pour Baudelaire et Rimbaud (même si, pour eux, le romantisme ne peut pas être, n'a pas le droit d'être, un vulgaire lyrisme élevé en vérité⁸⁵), l'idée d'être lyrique *absolument* signifie être une chose et son contraire, moi et non-moi.

Être « absolument lyrique », c'est en fait, pour Baudelaire, être lyrique *et* moderne (car « le mot moderne s'applique à la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁵ Voir page 15 du présent mémoire.

manière et non au temps », écrit Baudelaire dans *Quelques caricaturistes français*⁸⁶); c'est cultiver une esthétique de la surprise, de l'inattendu : « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; - d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté⁸⁷. » Cette esthétique se caractérise par l'union de deux sentiments contraires et *inconciliables*, tels que la mélancolie ou « une amertume refluyente », ou encore, le mystère ou le regret, avec « un désir de vivre »; dans cet amalgame « vague » qui tente, en un regard, de saisir le fini et l'infini, la « Joie », bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'un rejet catégorique, ne constitue qu'« un des ornements les plus vulgaires » d'une « Beauté » essentiellement satanique dont le « plus parfait type » est le Satan de Milton⁸⁸.

Cette esthétique satanique - moins radicale que celle d'un Goethe, pour qui le diable, Méphistophélès, est « l'esprit qui toujours nie »⁸⁹ - est en fait la réponse de Baudelaire à un problème *métaphysique* : le cœur de l'homme étant habité autant par Satan que par Dieu, deux êtres immortels comme toute forme et toute idée⁹⁰, le sujet lyrique doit, selon Baudelaire,

⁸⁶ Baudelaire/*Œuvres complètes*, *op. cit.*, II, p. 545.

⁸⁷ *Fusées*; *Ibid.*, I, p. 656.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 657-658.

⁸⁹ Nous tenons cette information de René Bourgeois (*op. cit.*, p. 230).

⁹⁰ Baudelaire écrit, dans *Mon cœur mis à nu* : « Toute idée est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne. Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme. » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, p. 705.)

tenir compte de cette « tendance démoniaque », issue d'un dualisme qui grossit de jour en jour en se nourrissant des vices de l'homme, mais aussi, ne pas oublier que cette « tendance démoniaque » s'étend aussi à « l'art moderne » :

Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le Diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.⁹¹

Le poète « absolument lyrique » sait que parfois le Diable « prend [...] [l]a forme [de] la plus séduisante des femmes »⁹², de Vénus, par exemple⁹³, et que c'est pour cette raison que l'Idéal et le Réel, comme le lyrisme et l'ironie, peuvent coexister dans un « éternel » « moderne », un troisième univers (celui de la « Poésie ») situé hors du temps et qui ne fait pas obstacle aux « convictions lyriques » :

Même dans la poésie idéale, la Muse peut, sans déroger, frayer avec les vivants. Elle saura ramasser partout une nouvelle parure. Un oripeau moderne peut ajouter une grâce exquise, un mordant nouveau (un piquant, comme on disait autrefois) à sa beauté de déesse. [...] Vénus, qui est immortelle, peut bien, quand elle veut visiter Paris, faire descendre son char dans les bosquets du Luxembourg. D'où tirez-vous le soupçon que cet *anachronisme* est une infraction aux règles que le poète s'est imposées, à ce que nous pouvons appeler ses *convictions*

⁹¹ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville; Ibid.*, II, p. 168.

⁹² *La Destruction; Fleurs du mal; Ibid.*, I, p. 111 (voir p. 22 du présent mémoire).

⁹³ « L'éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable.» (*Mon cœur mis à nu; Ibid.*, p. 693.)

lyriques? Car peut-on commettre un anachronisme dans l'éternel?⁹⁴

Or, dans les œuvres de Banville, écrit Baudelaire, « vous n'entendrez pas les dissonances, les discordances des musiques du sabbat, non plus que les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu⁹⁵ ». Refusant l'ironie, refoulant l'« autre » langage qui travaille comme une « part infernale » le « Je » (tantôt victime, tantôt bourreau, comme dans *L'Héautontimorouménos*), Banville refuse d'être *moderne*. Pour Baudelaire, Banville est donc « un parfait *classique* » : « En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait *classique*. Je veux que ce mot soit entendu ici dans le sens le plus noble, dans le sens vraiment historique⁹⁶. » En s'accrochant à « la bonté des dieux » et à un classicisme, bref, au « temps » et non à la « manière » (de sentir), à ce qui fait d'un écrit un écrit *moderne* au sens baudelairien, Banville refuse d'être « absolument lyrique »; il ne dépasse pas un « état presque surnaturel », une « intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer »⁹⁷. Cet état, comme le note Baudelaire avec ironie, est un état *presque, pas tout à fait* surnaturel, qui

⁹⁴ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville; Ibid.*, II, p. 167.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 164. Voir note 41 du présent mémoire.

reste à la *surface* des choses, où le sujet lyrique n'est pas, comme le sujet baudelairien, *causa sui*, cause et effet, sujet et objet.

La poésie de Banville ne dépasse pas un état *presque* surnaturel, parce qu'elle effectue un progrès maistrien (un progrès qui est, rappelons-le, retour à l'Unité perdue); elle « opère fatalement », comme le dit si bien Baudelaire, « un retour vers l'Éden perdu »; la « chanson », dans ce cas, pour reprendre une expression rimbaldienne, n'est donc pas « l'œuvre, c'est à dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur »⁹⁸.

N'étant pas arrivé à comprendre sa pensée, à faire « œuvre » de sa « chanson », le poète s'empêche de « contredire sa propre nature » - une nature sans autre (un « Je » sans « autre », dirait Rimbaud) qui ne fait qu'un avec «la vraie *réalité*». C'est de cette façon que Baudelaire représente *le* poète lyrique, en prenant Banville comme exemple :

[...] si le poète lyrique trouve occasion de parler de lui-même, il ne se peindra pas penché sur une table, barbouillant une page blanche d'horribles petits signes noirs, se battant contre la phrase rebelle ou luttant contre l'inintelligence du correcteur d'épreuves, non plus que dans une chambre pauvre, triste ou en désordre; non plus que, s'il veut apparaître comme mort, il ne se montrera pourrissant sous le linge, dans une caisse de bois. Ce serait mentir. Horreur! Ce serait contredire la vraie *réalité*, c'est-à-dire sa propre nature.⁹⁹

⁹⁸ *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 135. C'est Rimbaud qui souligne.

⁹⁹ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 165-166. C'est Baudelaire qui souligne.

Or, ne pas vouloir « contredire » « sa propre nature », c'est en fait vouloir échapper à la « logique de l'œuvre », à « l'âme intérieure » du livre qui rend le lecteur « pensif », et fait du poète un poète-critique, un *homo duplex* :

[Le livre] veut être lu comme il a été fait, en robe de chambre et les pieds sur les chenets. Heureux l'auteur qui ne craint pas de se montrer en négligé! Et malgré l'humiliation éternelle que l'homme éprouve à se sentir confessé, heureux le lecteur pensif, l'*homo duplex*, qui, sachant reconnaître dans l'auteur son miroir, ne craint pas de s'écrier : *Thou art the man!* Voilà mon confesseur!¹⁰⁰

Baudelaire définit ainsi la notion, empruntée à Buffon, d'« *homo duplex* » : « Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex*? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness*; toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre¹⁰¹. » L'*homo duplex*, comme l'artiste, est toujours plongé dans un duel que résume bien le dernier paragraphe du « *Confiteor de l'artiste* » :

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.¹⁰²

¹⁰⁰ « *La Double Vie* par Charles Asselineau »; *Ibid.*, p. 91.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰² *Le Spleen de Paris*, III; *Ibid.*, I, p. 278-279.

Dans une « Pensée d'album » datée du 26 août 1851 qui annonce étrangement la *Saison en enfer* de Rimbaud, Baudelaire écrit comment ce sentiment peut influencer une esthétique comme la sienne :

À mesure que l'homme avance dans la vie, et qu'il voit les choses de plus haut, ce que le monde est convenu d'appeler la beauté perd bien de son importance, et aussi la volupté, et bien d'autres balivernes. Aux yeux désabusés et désormais clairvoyants toutes les saisons ont leur valeur, et l'hiver n'est pas la plus mauvaise ni la moins féerique. Dès lors la beauté ne sera plus que *la promesse du bonheur*, c'est Stendhal, je crois, qui a dit cela. La beauté sera la forme qui garantit le plus de bonté, de fidélité au serment, de loyauté dans l'exécution du contrat, de finesse dans l'intelligence des rapports. La laideur sera cruauté, avarice, sottise, mensonge. [...] Si l'idée de la Vertu et de l'Amour universel n'est pas mêlée à tous nos plaisirs, tous nos plaisirs deviendront tortures et remords.¹⁰³

Les modèles d'*homo duplex* baudelairiens sont « Satan Trismégiste », le Satan du prologue des *Fleurs du mal* de 1861, et le Melmoth de Maturin, un descendant du Satan de Milton. Comme son ascendant, Melmoth est doté d'une « double nature contradictoire », et, comme le « Sage » dont parle Baudelaire au début de son essai sur le rire, il « ne s'abandonne au rire qu'en tremblant »¹⁰⁴. Si le Satan de Milton fait aussi partie de l'esthétique baudelairienne, le Melmoth de Maturin, lui, est au cœur d'une théorie du rire qui fut exposée dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*.

¹⁰³ *Ibid.*, II, p. 37.

¹⁰⁴ *De l'essence du rire...*; *Ibid.*, p. 531 et 527.

Le rire, ou le comique, est satanique : « il est donc profondément humain » et « essentiellement contradictoire », conclut Baudelaire, avant d'affirmer que seul un philosophe – celui qui, comme on l'a vu, a « acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* » - est capable de saisir cette « dualité permanente » de l'être humain qu'est « la puissance d'être à la fois soi et un autre ». Si Baudelaire désigne la pantomime comme « la quintessence », « l'élément comique pur, dégagé et concentré » de la comédie¹⁰⁵, le « Moi », on le sait, ne trouve sa vraie signification, l'essence de sa vérité, que grâce à une maïeutique, un accouchement de l'esprit qui se réalise dans un mouvement de va-et-vient entre « concentration » et « vaporisation ». À l'instar de Melmoth, « l'être déclassé, l'individu situé entre les dernières limites de la patrie humaine et les frontières de la vie supérieures », et de Hoffmann (qui sert de modèle pour l'essai sur le rire), le philosophe devra par conséquent manier les paradoxes et les antithèses¹⁰⁶.

Pour ce faire, il devra être conscient du fait qu'il existe un comique « absolu » (c'est la pantomime ou le « grotesque », qui

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 534-535. Si Rimbaud s'oppose à la tentation du paradoxe (voir la lettre du 15 mai 1871; nous en reparlerons dans le chapitre suivant), il connaîtra, lui aussi, l'art de l'antithèse, comme en témoigne la lettre à Demeny du 10 juin 1871 (*Rimbaud/Œuvres complètes, op. cit.*, p. 255) : « Voici, - ne vous fâchez pas, - un motif à dessins drôles : c'est une antithèses aux douces vignettes pérennelles où batifolent les cupidons, où s'essorent les cœurs panachés de flammes, fleurs vertes, oiseaux mouillés, promontoires de Leucade, etc.. [...] »

exalte la supériorité de l'homme sur la nature) et un autre comique, lui « significatif » (c'est la caricature, qui affirme ce que Baudelaire appelle, en parlant de l'homme, « la joie de sa propre supériorité »), parce qu'il contient « l'art et l'idée morale »¹⁰⁷. Baudelaire termine son essai en précisant que le philosophe - le philosophe artiste, l'*homo duplex* par excellence - sera celui qui sait que « l'essence [du] comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature », mais aussi que les artistes « créent le comique; [et qu'] ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à la condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature¹⁰⁸ ».

Ayant « fait » sa rhétorique chez Satan « le rusé doyen », possédé par un amour, parfois destructeur, de « l'Art », l'*homo duplex* ne peut que *fatalement* hériter d'une tournure d'esprit qui aime les mélanges de voix : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit comme les discordances aux oreilles blasées », écrit l'auteur de *L'Héautontimorouménos*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *De l'essence du rire...*; Baudelaire/*Œuvres complètes*, op. cit., II, p. 536.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 543.

¹⁰⁹ *Fusées*; *Ibid.*, I, p. 661. À propos du célèbre poème des *Fleurs du mal*, voir Introduction, note 12 du présent mémoire.

Cette tournure d'esprit, inséparable d'une position subjective intenable (« rester *un* » et « se prostituer d'une manière particulière »), Banville comme les partisans de l'idée du Progrès ne l'ont pas acquise : ils héritent plutôt d'un progrès qui est retour, tout aussi fatal, vers l'Éden perdu. Croyant à la quiétude de l'Unité, ils sont ce que nous pourrions appeler des *homos simplex* dont l'esprit reste aveugle aux ruses du Diable et à l'immensité mouvante que la rhétorique satanique suggère¹¹⁰. Ils n'ont par conséquent pas le droit d'« oser » se prétendre « absolument lyrique » : « [...] il faut être absolument lyrique, et peu de gens ont le *droit* de l'oser », affirme sur un ton aristocratique Baudelaire¹¹¹, en écho à cet autre droit dont il s'était réclamé, quelques années auparavant, dans son article « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » - le droit de se contredire. Rimbaud connaîtra lui aussi ce droit, qui serait toute la liberté de l'ironiste¹¹².

x x
hommes

Si le romantisme baudelairien permet au sujet lyrique de se contredire (sans se supprimer) au moyen d'une maïeutique

¹¹⁰ Comme le spectacle de la mer d'ailleurs : « [...] la mer, écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieux représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? » (*Baudelaire/Œuvres complètes*, op.cit., I, p. 696.)

¹¹¹ *Sur mes contemporains : Théodore de Banville*; *Ibid.*, II, p. 166.

¹¹² Commentant la thèse de Kierkegaard, Pierre Schoentjes (*op.cit.*, p. 263) mentionne que « la première utilité de l'ironie réside dans la liberté qu'elle procure à celui qui s'en sert. Quand l'ironiste ne dit pas ce qu'il pense, il est libre par rapport à l'expression parce qu'il se délivre des liens qui entravent toute expression sincère [...]. » Il précise aussi (*Ibid.*, p. 264) que : « L'ironie qui libère véritablement est donc celle qui dit *autre chose*, celle qui est *simulation*. » Nous verrons lors de notre troisième chapitre que Rimbaud saura jouir de cette liberté en joignant ironie et sincérité.

satanique¹¹³, il ne va toutefois pas au bout de ses conséquences : Baudelaire n'a-t-il pas défini le romantisme à la fois comme une « manière de sentir » et comme « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau »? N'a-t-il pas précisé aussi que, si le poète doit apprendre à sentir, si le poète doit « trouver » le romantisme « en dedans » de lui-même par la « centralisation » de son Moi (un moi lyrique, qui exprime des sentiments intimes), il doit aussi savoir sortir de lui-même par la « vaporisation » de son Moi? Si le romantisme est synonyme d'« art moderne », s'il est « intimité », il est aussi mouvement vers un autre, « spiritualité », « aspiration vers l'infini »¹¹⁴. Sera alors « absolument lyrique » le poète lyrique et moderne. Or, le même Baudelaire affirmera ailleurs que « l'artiste ne sort jamais de lui-même »¹¹⁵.

Nous verrons, lors du prochain chapitre, que le Rimbaud d'*Une saison en enfer* propose, avec son mot d'ordre « Il faut être absolument moderne », une lecture radicale de l'impératif baudelairien, « il faut être absolument lyrique », en même temps qu'une révision de la position subjective baudelairienne et de la tournure d'esprit qui la travaille.

¹¹³ L'illustration la plus dérisoire de cette maïeutique satanique, nous le verrons lors de notre troisième chapitre, est selon nous le poème en prose *Assomons les pauvres!*

¹¹⁴ « Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. » (*Salon de 1846*, in *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 421.) Les extraits cités dans les deux phrases interrogatives qui précèdent proviennent aussi du *Salon de 1846*.

¹¹⁵ *Mon cœur mis à nu; Ibid.*, I, p. 702.

Chapitre II

Un lecteur absolument moderne

(Variations sur un pacte infernal)

Il faut être absolument moderne.

RIMBAUD, « Adieu »; *Une saison en enfer*

Le jeune poète qui a écrit à Demeny, un 28 août 1871, que « la pensée réclame de larges tranches de temps »¹¹⁶, nous apparaît un modèle de radicalité. Il n'y a donc de lecture rimbaldivienne que radicale.

Rimbaud est radical en ce qu'il prend la peine de remonter aux origines du romantisme baudelairien et d'aller jusqu'au bout des implications de ce romantisme.

Étant donné que la pensée rimbaldivienne ne peut être saisie clairement que dans la durée, et qu'*Une saison en enfer* est pour nous l'œuvre où la pensée de Rimbaud est la plus intense et la plus achevée, nous utiliserons la *Saison* comme un point de référence vers lequel nous nous rapprocherons de plus en plus au fil de nos analyses textuelles et intertextuelles.

¹¹⁶ Rimbaud/*Œuvres complètes*, op.cit., p. 259.

Banville, ou la doxa des Assis, et le Poète Farceur

Banville est le pont qui nous aide à comprendre Rimbaud en tant que *lecteur de Baudelaire*, puisque, pour Baudelaire comme pour Rimbaud, Banville incarne une *doxa* à déconstruire : la doctrine réaliste¹¹⁷. Pour Baudelaire, c'est une doctrine trop lyrique pour (oser) être moderne, et, pour Rimbaud, la *doxa* des Assis, « qui juge de haut le comportement des jeunes gens »¹¹⁸. Examinons plus attentivement comment Rimbaud, en déconstruisant la « *doxa* des Assis », se montre *lecteur de Baudelaire*.

Rimbaud résume cette *doxa* au début de sa lettre du 24 mai 1870 au chef des Parnassiens : « Nous sommes aux mois d'amour; j'ai dix-sept ans [...]. L'âge des espérances et des chimères, comme on dit, - et voici que je me suis mis, enfant touché par le doigt de la Muse, - pardon si c'est banal, - à dire mes bonnes croyances, mes espérances, mes sensations, toutes ces choses des poètes - moi j'appelle cela du printemps¹¹⁹. » Puis il mêle louange (tous les poètes devraient être, comme vous, M. de Banville, Parnassiens) et blâme (il dit aimer en son destinataire « un frère de nos maîtres de 1830, un vrai

x

} citer? guillemets page

¹¹⁷ Voir *Puisque réalisme il y a* (Baudelaire/*Œuvres complètes*, op.cit., II, p. 58), mais aussi, nous y reviendrons souvent, *Sur mes contemporains : Théodore de Banville* (*Ibid.*, p. 162-169).

¹¹⁸ Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud : Le meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 11.

¹¹⁹ *Rimbaud/Œuvres complètes*, op.cit., p. 236.

romantique, un vrai poète », ajoutant aussitôt : « C'est bête, n'est-ce pas, mais enfin?... »); il va même jusqu'à ambitionner, tel un vrai bourgeois, de faire le « Credo » des poètes parnassiens :

Dans deux ans, dans un an peut-être, je serai à Paris.
 - Anch'io [...], messieurs du journal, je serai Parnassien! - Je ne sais ce que j'ai là... qui veut monter...
 - Je jure, cher maître, d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté. [...] Je viendrais à la dernière série du *Parnasse* : cela ferait le Credo des poètes!...¹²⁰

Dans cette lettre, Banville figure un poète « épris de beauté idéale », et incarne le « maître », ou plutôt, comme le dit Steve Murphy, le « goût reçu »¹²¹, un « goût » qui ne se voue qu'à une « déesse » - une « faculté », dirait le polémiste de *L'École païenne*¹²², lequel aurait volontiers juré, lui aussi, « d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté ».

Rimbaud opposera à ce « goût reçu » un « beau dégoût » : « Si faible, je ne me crus plus supportable dans la société, qu'à force de [pitié] Quel malheur Quel cloître possible pour ce beau dégoût? [illisible]¹²³ » Contrairement au « goût reçu », ou l'art officiel, le « beau dégoût » intègre le réel que rejette Banville, le poète « épris de beauté idéale ».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 236-237.

¹²¹ Steve Murphy, *Le Goût de la révolte : Caricature et polémique dans les vers de Rimbaud*, University of Kent, thèse de doctorat, June 1986, microfilm, p. 9.

¹²² *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 48-49.

¹²³ « BONR », *Brouillons d'Une saison en enfer*, in *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 171.

N'intégrant pas le réel, « l'art » est vu par Rimbaud comme une « sottise »¹²⁴. Mais l'art – entendons la poésie « pittoresque », « idyllique »¹²⁵, à la Banville - devint une « sottise » bien avant *Une saison en enfer* pour Rimbaud. L'idée d'un « beau dégoût » participe de la dénonciation de cette « sottise » qu'illustrent déjà les premiers vers du poème *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, où l'on trouve déjà le mot : « Le Lys boira les bleus dégoûts / Dans tes Proses religieuses!¹²⁶ » Pour Rimbaud, comme pour Baudelaire, la plus grande sottise, c'est de repousser la « vérité » au profit de l'« Art » pour ne pas « contredire la vraie *réalité*, c'est-à-dire sa propre nature¹²⁷ » : « Mais, Cher, l'Art n'est plus, maintenant [...], / - C'est la vérité, - de permettre / À l'Eucalyptus étonnant / Des constrictors d'un hexamètre [...]¹²⁸ ».

Or dénoncer l'art comme sottise ne veut pas dire rejeter l'art. L'art est « moderne », et, comme l'a écrit Baudelaire dans

¹²⁴ « Maintenant je puis dire que l'art est une sottise. [...] Nos grands poètes [...] aussi facile : l'art est une sottise. » (*Ibid.*) Lire l'article sur l'Exposition universelle de 1855, où Baudelaire se révèle (implicitement, par un attrait pour le « bizarre ») lecteur de Poe : « *Le beau est toujours bizarre [...].* » (*Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 578.) Rimbaud avait pourtant admiré le recueil de Verlaine intitulé *Les Fêtes galantes* pour son côté « fort bizarre » : « J'ai les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, un joli in-12 écu. C'est fort bizarre, très drôle; mais vraiment, c'est adorable. » (Lettre du 25 août 1870 à Izambard; *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 240.)

¹²⁵ Antoine Adam fait remarquer (*Ibid.*, p. 908) que « Le temps de la poésie pittoresque et idyllique est passé [pour Rimbaud]. »

¹²⁶ *Ibid.*, p. 55, v. 7-8. Rimbaud cite alors, c'est une forme de l'ironie chez Rimbaud, comme dans « Délires II. Alchimie du verbe », ses propres œuvres. Notons aussi que les « Proses religieuses » sont les « Proses évangéliques », demeurées à l'état de brouillon (voir *Ibid.*, p. 162-164).

¹²⁷ Baudelaire, *Sur mes contemporains : Théodore de Banville*; *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 166.

¹²⁸ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 57. Vers 69 à 72.

son article *Quelques caricaturistes français*, « le mot moderne s'applique à la manière et non au temps ». Le poète accompli de Rimbaud sera davantage un « caricaturiste » qui sait voir le beau comme le laid, qu'un esthète reproduisant un modèle idéal. Comme le caricaturiste, ce poète doit faire entendre les « dissonances » : par exemple, on entend le mot « caca »¹²⁹ dans les vers 45-46 de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* (nous soulignons) : « L'Ode Açoka [...] cadre avec la / Strophe en fenêtre de lorette [...]; / Et de lourds papillons d'éclat / Fientent sur la Pâquerette¹³⁰. » Et, plus loin, opposant toujours, comme dans la lettre du 15 mai 71 et comme Baudelaire, l'art pour l'art à la poésie du progrès (ou de l'industrie : les « cuillers Alfénide » en témoignent), poussant toujours plus loin l'ambition de l'illusoire « vérité » poétique, Rimbaud va jusqu'à faire du poète un « Farceur » : « Sers-nous, ô Farceur, tu le peux, / Sur un plat de vermeil splendide / Des ragoûts de Lys sirupeux / Mordant nos cuillers Alfénide [...]!¹³¹ »

En réalité, le « Poete » « Farceur » est, comme celui de la lettre à Demeny du 15 mai 1871, un « voyant » : il « voit », mieux que « Renan » et « le chat Murr » (de Hoffmann), « les Bleus Thyrses immenses »¹³² ; il évoque, comme Baudelaire critique de *Madame Bovary*, « ce mystère physiologique » qu'est

¹²⁹ Cf. Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 154.

¹³⁰ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 57. V. 45-48.

¹³¹ *Ibid.*, p. 59. Vers 129 à 132.

¹³² V. 133-136 : « Quelqu'un dira le grand Amour, / Voleur des sombres indulgences [...] : / Mais ni Renan, ni le chat Murr [...] / N'ont vu les Bleus Thyrses immenses [...]! »

l'hystérie¹³³, et fait du « Poète » une « lyre aux chants de fer » - une « lyre » « dissonante », ironique, dirait Baudelaire critique de Banville : « Voilà! c'est le Siècle d'enfer! / Et les poteaux télégraphiques / Vont orner, - lyre aux chants de fer, / Tes omoplastes magnifiques [...]!¹³⁴ »

Pour Rimbaud - c'est là qu'il se montre avec le plus d'évidence *lecteur de Baudelaire*, qu'il lit *avec et contre* Baudelaire - une fois plongé dans « le Siècle d'enfer » et sa soif de « vérité », le poète ne peut plus avoir, contrairement au poète banvillien, de « convictions lyriques » : « Je me crois en enfer, donc j'y suis », écrira Rimbaud dans *Une saison en enfer* pour parodier le *Cogito* cartésien (« Je pense, donc je suis »). N'ayant plus de convictions, se déclarant païen sans « antécédents » (voir « Mauvais sang »), le poète, même damné, croira alors pouvoir échapper à l'enfer : «L'enfer ne peut attaquer les païens», affirme-t-il dans un fragment intitulé « Nuit de l'enfer ». Mais si « L'enfer ne peut attaquer les païens », la « Poésie » - celle du « païen », cet innocent « prêt pour la perfection », pour Dieu - exclut alors « Satan », et donc la posture du farceur : « Satan, farceur, tu veux me dissoudre avec tes charmes¹³⁵. » Or, en écrivant des phrases comme « Il n'y a personne ici et il y a

¹³³ « Toi, fais jouer dans nos torpeurs, / Par les parfums les hystéries [...]; / Exalte-nous vers des candeurs / Plus candides que les Maries [...]... » (V. 137-140). Cf. « *Madame Bovary* de Gustave Flaubert »; *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 83.

¹³⁴ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 60. V. 149-152.

¹³⁵ « Nuit del'enfer »; *Ibid.*, p. 101.

quelqu'un [...] » et « Je suis caché et je ne le suis pas »¹³⁶, le locuteur damné d'*Une saison en enfer* se contredit : qui parle? et qui croire, si l'on ne sait pas qui parle? S'il se dit « intact », le damné de Rimbaud sait que sa « langue » a été « faite » « perfide », parce qu'elle est contaminée par Satan, « le rusé doyen » de Baudelaire¹³⁷. La poésie devient alors croyance et orgueil d'un blagueur « supérieur » au sens flaubertien. Ce blagueur est situé hors du « monde », mais toujours aux prises avec les dualismes de la métaphysique; en cela, il ressemble au Melmoth de Maturin et au « Sage » de Baudelaire, qui « ne s'abandonne au rire qu'en tremblant ».

Or, s'il est hors du monde et prisonnier de la métaphysique (cela et cela), le poète blagueur de Rimbaud n'est pas non plus inscrit dans un discours conservateur, cartésien, sérieux (il est cela et cela, mais aussi, *ni cela ni cela*) : « Je ne suis plus au monde. – La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* – et le ciel en haut¹³⁸. »

En fait, en conjuguant la posture du damné avec celle du farceur, Rimbaud, à la suite de Flaubert, pense la « blague supérieure ». Il serait cependant erroné de réduire l'ironie

¹³⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

¹³⁷ « Mais! qui a fait ma langue perfide tellement, qu'elle ait guidé et sauvé jusqu'ici ma paresse? » (« Mauvais sang »; *Ibid.*, p. 94.)

¹³⁸ « Nuit de l'enfer »; *Ibid.*, p.100-101. En instaurant « le jeu infini de la conjonction anti-thétique des copules : et/ni », le poète blagueur de Rimbaud imite le mouvement ironique tel que Friedrich Schlegel l'avait conçu au début du XIX^e siècle; voir à ce propos Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 70.

rimbaldienne à la blague flaubertienne : la position subjective rimbaldienne n'est ni cette « position » « qui combinerait présence (au sujet traité) et absence (de jugement de valeur), qui assimilerait l'écrivain au « Bon Dieu » qui voit les choses « d'en haut » [...] », ni celle de l'ironiste « classique » ou du blagueur, l'ironie classique étant, selon Philippe Hamon, un « discours dédoublé », « mais non ambigu », qui « partage son auditoire en complices et en exclus, communiant et excommuniant du même geste de parole », alors que la blague est (toujours selon Philippe Hamon) « une posture d'indifférence qui mélange les langages, les cibles, les sources, les références, les valeurs, qui neutralise les différences elles-mêmes, qui délocalise sa source de laquelle ne coulent que des paroles non assumées »¹³⁹.

Bien qu'elle ne soit pas l'ironie classique, l'ironie rimbaldienne n'est pas davantage la blague, cette « version exacerbée et négative [de l'ironie classique] » que Hamon désigne comme étant la « parole inquiétante de la non-différenciation généralisée du sens »¹⁴⁰. Rimbaud, annonçant le « dérèglement de tous les sens », précisera que ce dérèglement doit être « raisonné ». Qu'est-ce à dire, si l'on tient compte des précisions de Hamon?

¹³⁹ *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 144-145.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

L'ironie et la fantaisie à l'origine d'un pacte épistémique infernal

Il ne faudrait pas confondre¹⁴¹ « dérèglement des sens » avec « absence de sens »; Rimbaud exige qu'on le lise en « moderne » : « Il faut être absolument moderne », écrit-il à la fin de la *Saison*. Nous dirons même, avec Larose, que, chez Rimbaud, les « glissements de sens [...] n'ont rien du délire et tout d'une science de la lecture »¹⁴². Cette « science de la lecture » est à l'origine de ce que nous appelons un « pacte épistémique infernal » - pacte qui, comme Rimbaud, « tend un piège à la modernité, peut-être le plus trompeur et le plus efficace » : « Cela relève du « risque proprement moderne » dont parle Jacques Derrida, le risque de tout texte moderne de perdre tout son sens à force de modernité, le risque de confondre le dérèglement du sens avec l'absence de sens¹⁴³. »

Ce « risque », seul un poète « absolument lyrique » ou « absolument moderne » peut le prendre. Un tel poète fait de la poésie l'outil cognitif d'un sujet lecteur, d'un poète-lecteur à la recherche de l'« Inconnu »¹⁴⁴ qui n'a pas peur d'ironiser, qui se donne le droit de se contredire, et pour qui l'œuvre est « la

¹⁴¹ Comme l'a souligné pertinemment Jean Larose, dans un court essai intitulé « Réveils », in Jean Larose, Gilles Marcotte et Dominique Noguez, *Rimbaud*, LaSalle, Hurtubise HMH, « L'Atelier des modernes », 1993, p. 14 et 16.

¹⁴² Jean Larose, « Réveils », *op.cit.*, p. 14 et 16.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Contrairement à Baudelaire, Rimbaud écrira toujours ce mot avec une minuscule. À propos de la distinction inconnu/Inconnu chez les deux poètes, lire Christian Moncel, *Rimbaud ou l'avenir de la poésie*, Lyon, Christian Moncel éditeur, 1975.

pensée chantée *et comprise* du chanteur », une pensée capable de briser le miroir complaisant perpétué par le texte lyrique¹⁴⁵ pour se faire juge d'elle-même. Dès lors, le savoir n'est plus un « donné » (un « savoir partagé », une *doxa*), mais devient plutôt « un outil ou une visée » pour mieux « juger le romantisme » - d'où l'idée de « pacte épistémique »¹⁴⁶.

Or la poésie n'est pas qu'une question de *jugement* pour nos deux poètes; elle est aussi une question de « fantaisie », de « manière de sentir », pour parler comme le Baudelaire du *Salon de 1846*¹⁴⁷.

Cette manière de sentir passe par ce que nous appelons une *poétique de l'ironie*, qui consiste en la provocation du « dégoût » du lecteur. Cette stratégie de provocation, qui repose sur la force d'ironisation du poème par la fantaisie, Rimbaud la connaît très bien - lui qui présente son poème *Le cœur supplicié* comme « de la fantaisie », pour finir par cette pointe célèbre : « Ca ne veut pas rien dire »; lui qui écrit, un 28 août 1871 :

¹⁴⁵ Shoshana Felman précise, tout en invoquant en guise d'exemple le Hugo des *Contemplations* (voir la Préface, que nous avons déjà citée en introduction), que « Si [...] tout lyrisme relève de la séduction du sujet et invite le lecteur à son tour à perpétuer le stade du miroir, à prolonger l'illusion spéculaire, les grands textes lyriques [...] contiennent en même temps un avertissement, un contre-point ironique, un chiasme, et invitent le lecteur, plus profondément, à rompre l'illusion qu'ils suscitent. » (*La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 95.)

¹⁴⁶ Cf. Michel Pierssens, « Le Pacte épistémique », Canevas d'une communication présentée au colloque « Sciences, Imaginaire, éthique ». Montréal, UQAM, nov. 2003, p. 5, 8 et 9.

¹⁴⁷ À en croire cette lettre du 18 février 1866 à Narcisse Ancelle, Baudelaire, ou du moins ce qu'on peut appeler « le dernier Baudelaire », ne fait aucune différence entre « fantaisie » et « manière de sentir » : « Qu'est-ce que c'est que la poésie *fantaisiste*? Je ne pourrai jamais le deviner. [...] – Il y a donc une poésie *fantaisiste* et une poésie *qui ne l'est pas*. Qu'est-ce que c'est que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est-à-dire sur *sa manière de sentir*? » (*Baudelaire/Correspondance*, *op.cit.*, II, p. 610.)

« Vous ne trouvez pas cela sincère? Moi, ça me semble si étrange, qu'il me faille vous protester de mon sérieux », et qui répondra à sa mère, qui voulait connaître le sens de la *Saison* : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens »¹⁴⁸. Il a sûrement lu¹⁴⁹ ce passage du *Salon de 1859* :

la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et ouverte; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse; dangereuse comme toute liberté absolue. Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent. Elle est la première chose venue interprétée par le premier venu; et, si celui-là n'a pas l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses, elle est une inutilité horrible, elle est la première venue souillée par le premier venu¹⁵⁰.

En fait, pour Baudelaire comme pour Rimbaud, la fantaisie, comme l'ironie, dépend du poète, qui doit savoir « choisir avec sévérité »¹⁵¹, mais surtout, avoir le *regard*, « l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses », pour ne pas que « ça » veuille « rien dire ». Ce regard, pour reprendre des expressions baudelairiennes, doit savoir se dédoubler afin de joindre « surnaturalisme et ironie » : le

¹⁴⁸ Cette phrase fut rapportée par la sœur du poète, Isabelle Rimbaud, dans un texte intitulé *Reliques* (Mercure de France, 1921).

¹⁴⁹ Lui à qui la lecture de Baudelaire aurait inspiré des poèmes en prose : Ernest Delahaye, fidèle ami et correspondant de Rimbaud, affirme, dans son *Rimbaud, l'artiste et l'être moral* (Messein, 1925), que Baudelaire a « suggéré » à son ami « d'écrire des poèmes en prose ». (*Delahaye témoin de Rimbaud*, textes réunis et commentés par Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 300.)

¹⁵⁰ *Baudelaire/Œuvres complètes*, op.cit., II, p. 644-645.

¹⁵¹ « Voir plus sincèrement », dirait Rimbaud : « Un jour, j'espère, - bien d'autres espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez! » (*Lettres du voyant*, op.cit., p. 112-113).

« surnaturel » est ce qui fonde la « Poésie »; alors que l'ironie est la « tournure d'esprit satanique », la « faculté philosophique » de *voir*, de se *distancier* du « spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux¹⁵² », pour « réaliser » la « synthèse » entre le « réel » (ce qui est *vu*) et l'« idéal » (ce qui est *imaginé, rêvé*)¹⁵³ : « L'ironie, écrit René Bourgeois, est avant tout une faculté philosophique, qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement. Elle est donc à la fois le sérieux et le non-sérieux, elle unit la nature et l'art, l'instinct et le dessein. Elle est ainsi une affirmation et non une négation : elle revendique une totale liberté de l'artiste comme de l'homme¹⁵⁴. » Nous retrouvons là cette « totale liberté », qui est en fait celle de l'ironiste, « liberté absolue », écrivait Baudelaire, que l'on peut désigner aussi par l'expression « tournure d'esprit satanique »; « liberté libre », écrivait Rimbaud à Izambard, le 2 novembre 1870¹⁵⁵.

¹⁵² *Fusées; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 659.

¹⁵³ « On se rappellera peut-être le titre – non retenu par les éditeurs du *Spleen de Paris – L'Idéal et le réel (Laquelle est la vraie?)* [...]. » (Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 130.)

¹⁵⁴ *L'Ironie romantique, op.cit.*, p. 16. Les ironies rimbaldienne et baudelairienne, on le verra lors du prochain chapitre, n'est toutefois pas complète sans la « puissance du négatif ».

¹⁵⁵ « Que voulez-vous, je m'entête affreusement à adorer la liberté libre, et... un tas de choses que « ça fait pitié », n'est-ce pas? » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 245.)

Se sortir de la bonne ornière

Cette liberté est celle d'un individu qui cherche à « posséder la vérité dans une âme et un corps »¹⁵⁶. Au-delà de la mise en scène et de l'incorporation par le damné de la *Saison en enfer* de la « polydiscursivité » du « monde moderne »¹⁵⁷ - la seule manière de « posséder la vérité » dans un monde fragmenté, un « monde » chrétien dans lequel « l'homme se joue, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela » - Rimbaud cherche à réveiller son esprit : «- Mais je m'aperçois que mon esprit dort¹⁵⁸.» Si Rimbaud s'est projeté en damné vivant, c'est qu'il fut justement cette espèce de mort vivant qui tenta de désaliéner son « esprit » occidentalisé par la « Société » (chrétienne), celle-là même à laquelle « on se doit », pour reprendre les termes de la lettre à Izambard.

Pour Rimbaud, on ne peut devenir un véritable individu - comme on ne devient un véritable lecteur - qu'en se sortant de l'« ornière » que l'homme, l'homme social, s'est créée pour s'y vautrer avec complaisance. La seule façon de se désaliéner de la « Société », de se sortir de la « bonne ornière », est pour

¹⁵⁶ « Adieu »; *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁷ Nous prenons un terme bakhtinien qui signifie la « co-présence de plusieurs discours » (David Décarie, « Pariade : poésie et prose chez Rimbaud », *Nineteenth-Century French Studies*, 32, 3-4, Spring-Summer 2004, p. 258). Rimbaud cite (certains diront : caricature), dans son fragment intitulé « L'impossible », le discours des « gens d'Église » et des « philosophes » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 113).

¹⁵⁸ *Ibid.*

Rimbaud de penser ce que Jacques Derrida appellera un « point d'extériorité »¹⁵⁹ qui permet de juger, ou plutôt, de corriger (de *déconstruire*, dira Derrida), le « principe » de la « poésie subjective » par « la poésie objective ». Ce « point », comme ce que Rimbaud nomme « la poésie objective », est dit « d'extériorité », parce qu'il se situe à l'extérieur de l'« ornière » ou de « l'orbe métaphysique »¹⁶⁰.

Pour en arriver à cet état où le sujet est également objet, où « Je » s'assimile (sans supprimer, ou surplomber) l'« autre », le sujet rimbaldien doit « suivre » le « principe » de son objet; il doit, tout en feignant la conversion, dépasser ce que Derrida appelle « l'empirisme », « cette incapacité à soutenir soi-même jusqu'au bout la cohérence de son propre discours, de se produire comme vérité au moment où l'on ébranle la valeur de vérité, d'échapper aux contradictions internes du scepticisme, etc.¹⁶¹ ». Ce dépassement nécessite une maïeutique (il se fait ainsi « lecteur baudelairien » et héritier de Socrate, comme son « vrai Dieu »). Izambard, qui avait failli à ses engagements de communard au profit du « ratelier universitaire », est le symbole même de l'empirisme que Rimbaud dénonce dans sa lettre du 13 mai 1871, la plus cynique que l'on connaisse du jeune poète :

¹⁵⁹ Chapitre 2, « Ce dangereux supplément... », in *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 231.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶¹ *Ibid.*

Vous revoilà professeur. On se doit à la Société, m'avez-vous dit; vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière. – Moi aussi, je suis le principe : je me fais cyniquement *entretenir* [...]. – Je me dois à la Société, c'est juste, - et j'ai raison. – Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui. Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le ratelier universitaire, - pardon! – le prouve! Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, - bien d'autres espèrent la même chose, - je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez!¹⁶²

Il faut se sortir de « la bonne ornière », l'ornière qui enferme, qui aliène l'individu aux « principes » de la « Société », sinon, c'est tout le travail du poète qui va s'en ressentir :

Quel travail! me disait [Rimbaud], tout à démolir, tout à effacer dans mon cerveau! Ah! il est heureux, l'enfant abandonné au coin d'une borne, élevé au hasard, parvenant à l'âge d'homme sans aucune idée inculquée par des maîtres ou par une famille; neuf, net, sans principes, sans notions, - puisque tout ce qu'on nous enseigne est faux! – et libre, libre de tout!...¹⁶³

Le travail du poète est un travail de lecteur qui exige de la pensée un long travail d'« encrapement », de « dérèglement » : « Maintenant je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*.» Sans ce travail, qui peut être rapproché d'un état de « grève », de vacance (au sens de « vide », de *tabula rasa*), le

¹⁶² *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 112-113.

¹⁶³ Delahaye, cité par Jean-Jacques Lefrère, *op.cit.*, p. 99.

poète ne peut penser par lui-même, c'est-à-dire *comme un autre* : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. »¹⁶⁴

Pour le poète-« voyant », il n'y a pas de présence pleine; « Je » n'est pas « Je » : « Je est un autre. » Il n'y a de présence (ou de parole) pleine que lorsque « Je » se « vaporise », dirait Baudelaire, en son « autre » en « se faisant *voyant* ». Pour ce faire, « Je » doit « assister » en spectateur « à l'éclosion de [sa propre] pensée » pour devenir « On », son « autre »¹⁶⁵ qui le travaille de l'intérieur et pour lequel il se damnera, dans *Une saison en enfer*, afin d'atteindre sa liberté, son individualité. Ce n'est qu'ainsi que le sujet pourra « tenir le système »¹⁶⁶ qui l'aliène. Et qui dit « système », dit « *doxa* » : Izambard fait aussi partie, avec Banville, de ce que nous avons appelé « la *doxa* des Assis ». Si le poète ne sait « quitter la maîtrise »¹⁶⁷ de son parler, il ne fait pas de la *poésie*, mais plutôt de la *prose rimée* - ce que condamnait justement Rimbaud chez les poètes « subjectifs »

¹⁶⁴ *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 113.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 137 et 135.

¹⁶⁶ « Délires II », *Une saison en enfer; Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 111.

¹⁶⁷ Cette expression est de Montaigne. Jean-Jacques Lefrère rapporte (*op.cit.*, p. 162) que Rimbaud a été fortement marqué par un passage des *Essais* de Montaigne. Le passage en question, que Rimbaud a répété souvent à Izambard, provient du chapitre IX du Livre troisième (nous reproduisons le passage que cite Lefrère, à la même page) : « Mille poètes traînent et languissent à la prosaïque! mais la meilleure prose ancienne (et je la sème céans indifféremment pour vers) reluit partout de la vigueur et hardiesse poétique, et représente l'air de sa fureur. *Il lui faut certes quitter la maîtrise et prééminence en la parlerie* [nous soulignons]. Le poète, dit Platon, assis sur le trépied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et peser, et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance, et d'un cours rompu. Lui-même est tout poétique, et la vieille théologie poésie, disent les savants, et la première philosophie. »

comme Izambard, des poètes qui demeurent « assis sur le trépied des Muses », pour emprunter une expression de Platon reprise par Montaigne. Se cantonnant dans un subjectivisme « fadasse », ces poètes ne savent pas se faire objectifs, *voyants*, ne savent pas, comme le disait si bien Montaigne, « ruminer et peser », alors que *c'est là tout l'art de la lecture*¹⁶⁸.

Pour « tenir le système », il faut donc être conscient du fait qu'il y a bel et bien un système, un « autre » à « ruminer »; il faut donc être un « homme moderne » - un homme « absolument moderne », dira le damné de Rimbaud, quatorze ans avant Nietzsche. Encore faut-il comprendre que, pour en arriver, comme le damné de la *Saison*, à déconstruire ce système, le poète doit éviter de se prêter à une lecture que Derrida qualifie, dans *De la grammatologie*, de « transcendante »¹⁶⁹. Il faut qu'il déjoue l'illusion d'un « signifié pur », et privilégie une lecture qui donne accès à une multiplicité de sens et de formes : « En attendant, demandons aux *poetes du nouveau*, - idées et formes». Ainsi, au lieu d'orienter son ancien professeur de rhétorique vers des formes connues (la « satire » ou la « poésie»),

¹⁶⁸ Chez Nietzsche, la « ruminantion » sera d'ailleurs ce qui fait de la lecture un « art »; c'est ce qu'on peut lire à la fin de l'avant-propos à la *Généalogie de la morale* : « Il est vrai que, pour pratiquer [...] la lecture comme un *art*, une chose est nécessaire que de nos jours on a parfaitement oubliée – c'est pourquoi il faudra du temps avant que mes écrits soient « lisibles » -, une chose pour laquelle il faut être presque bovin et, en tout cas, *rien moins qu'*« homme moderne » : *la ruminantion*. » (Friedrich Nietzsche, « Avant-propos », *Généalogie de la morale* (1887), traduction inédite par Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson; introduction et notes par Philippe Choulet avec la collaboration d'Éric Blondel pour les notes (traduit avec le concours du Centre national du livre), Paris, Flammarion, 1996, p. 34.)

¹⁶⁹ « Ce dangereux supplément... », *op.cit.*, p. 229.

Rimbaud l'invitera à une forme inconnue - la « fantaisie » : « Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez? Est-ce de la poésie? C'est de la fantaisie, toujours¹⁷⁰. »

Selon Rimbaud, Baudelaire a « vécu dans un milieu trop artiste »; il a donc conservé une « forme » « mesquine », fixée, officielle : son amour du sonnet en témoigne¹⁷¹. Or, pour Rimbaud, faire « du *nouveau* », ce n'est pas qu'apporter de nouvelles idées. En se cantonnant dans une forme fixe, immortelle (« Tous les habiles croiraient avoir satisfait à cette demande. - Ce n'est pas cela! »), Baudelaire fait-il partie de ceux que Rimbaud appelle les « habiles », qui se contentent d'innover soit dans les idées, soit dans les formes, mais jamais dans les idées *et* dans les formes? Peut-être. En tout cas, la critique de la forme baudelairienne n'est pas sans évoquer l'invective contre

¹⁷⁰ *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 113.

¹⁷¹ « Comme Baudelaire le dira du sonnet dans une lettre à Armand Fraisse, « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » [...], et il envisagera la forme du sonnet comme une espèce de cadre qui ajoute au profil esthétique et expressif du poème (le sonnet intitulé « Le Cadre » constitue, en effet, une espèce de poétique de la forme). [...] Il est intéressant de noter les réactions différentes des poètes de la génération symboliste envers le défi lancé par le sonnet baudelairien. Certains poètes, tel Laforgue, perdent vite le « préjugé du sonnet », de même le Rimbaud du sonnet « Voyelles », après un début brillant dans la forme, cherche ailleurs, pensant que, chez Baudelaire, « la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » [...]. » (David Scott, « Baudelaire, le sonnet et la poétique symboliste », in *Postérités de Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 2000, « Année Baudelaire », 4, p. 46 et 58.) Cette forme est comparable à cette autre forme (d'art) qu'est la peinture; il est d'ailleurs intéressant de voir, avec le chercheur David Scott, en le sonnet intitulé *Le Cadre* - où « l'immense nature » se subordonne son « dangereux supplément », dirait Jean-Jacques Rousseau, à titre de « bordure » - « une espèce de poétique de la forme ». Prisonnier de l'Art comme Izambard « roulait » dans la « bonne ornière », Baudelaire, bien que connaissant la rhétorique du « rusé doyen », s'est avoué vaincu par l'étude du beau. Ce beau s'inspire du Mal, de la « manière » du Satan de Milton, alors que plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* montrent que toute idée, comme toute forme, est immortelle (voir chapitre 1 du présent mémoire, note 90).

Racine, « le Divin Sot »¹⁷². Racine, comme Baudelaire, était très étudié dans les écoles en 1871. Il se peut que Rimbaud ait tenté d'exorciser son modèle de poète voyant, encore trop habité par le spectre racinien. Au côté trop scolaire de « premier voyant » et du « Divin Sot », qui se traduit par un goût pour la plaisanterie et le paradoxe (et donc, la réitération, la répétition d'une inscription dans une *doxa*, un système à respecter), Rimbaud oppose la raison : « Ni plaisanterie, ni paradoxe. La raison m'inspire plus de certitudes sur le sujet [à savoir que les poètes d'aujourd'hui font perdurer un jeu stérile depuis l'Antiquité] que n'aurait jamais eu de colères un jeune-France¹⁷³. »

Contrairement à Baudelaire, Rimbaud ne cherchera donc pas à se soumettre à une hygiène, à une ascèse, encore moins à une « morale » : « La morale est la faiblesse de la cervelle », affirmera d'un ton péremptoire le damné de la *Saison*¹⁷⁴. Il préfère la liberté à l'ascèse. Mais sa liberté ne sera ni celle, conquise, d'un prolétaire, ni celle, acquise, d'un bourgeois; ce sera une liberté « libre ». Au lieu de chercher, comme Baudelaire et les « jeune-France » de Gautier, une position de « converti » qui, voulant à tout prix ne pas être damné, demeure prisonnier

¹⁷² « D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes : Racine est le pur, le fort, le grand. – On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'Origines. » (*Lettres du voyant, op.cit.*, p. 135.)

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ « Délires II. Alchimie du verbe »; *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 110.

des conventions¹⁷⁵, Rimbaud, en « travaillant » à se « rendre voyant », cherchera une position vraiment intenable que seul le damné de la *Saison* réalisera.

Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud retarde sans cesse la conversion de l'artiste. Cette conversion est d'abord une confession, un aveu de faiblesse – un « *Confiteor* », pour reprendre le mot de l'auteur du *Spleen de Paris*. En fait, Rimbaud ne veut faire table rase des théories baudelairiennes de la nature humaine que pour les affronter; il n'y a donc pas de véritable « *tabula rasa* » au sens où l'entendait Ernest Delahaye¹⁷⁶ : « alors que Baudelaire se contente de décrire la dualité inhérente à la nature humaine, Rimbaud l'isole et en objectivise les aspects », affirme Françoise Dragacci-Paulsen¹⁷⁷. D'ailleurs, si le sujet baudelairien se laisse vaincre par la « Beauté »¹⁷⁸, le damné de Rimbaud refuse quant à lui de se soumettre à cette beauté allégorique de prostituée aux « clartés éternelles » qu'a plusieurs fois célébrée Baudelaire¹⁷⁹ : « Un soir, j'ai assis la

¹⁷⁵ Lire *Hygiène*, in *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 669 : « En ne se convertissant pas tout de suite, on risque d'être damné. » À propos de Gautier, je nous renvoie au livre de Françoise Court-Pérez : *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Honoré Champion, 1998.

¹⁷⁶ « D'après les témoignages de Delahaye, Rimbaud songeait à faire de l'esprit une tabula rasa, afin d'éliminer progressivement les effets de l'endoctrinement social. » (Steve Murphy, *Le Goût de la révolte...*, *op.cit.*, p. 22. C'est Murphy qui souligne.)

¹⁷⁷ « Ironie et subversion dans *Mauvais Sang...* », *op.cit.*, p. 78.

¹⁷⁸ « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu », écrit Baudelaire pour conclure « *Le Confiteor* de l'artiste ».

¹⁷⁹ Voir le poème *La Beauté*, mais aussi les poèmes *L'Idéal*, *La Géante*, *Le Masque (Statue allégorique dans le goût de la Renaissance)* et *Hymne à la beauté*, dans la section « *Spleen et Idéal* » des *Fleurs du mal*.

Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée¹⁸⁰. »

Certes, comme le grand comédien de Diderot et l’homme des foules de Baudelaire¹⁸¹, le damné rimbaldien emprunte plusieurs voix et plusieurs visages, et se fait même homme-orchestre (« Je devins un opéra fabuleux »¹⁸²) afin de faire passer l’œuvre (le « non-moi ») à travers son « Moi », qui, de cette manière, atteint sa « vraie signification »; il fait ainsi de sa vie une « Oeuvre-vie », dirait Alain Borer¹⁸³. Selon Gérard Schaeffer, « [l]e rêve de Rimbaud est bien de faire fusionner dans une œuvre le moi et le non-moi, de manière à rendre compte de l’existence humaine tout entière¹⁸⁴ ». Ce rêve est aussi le rêve de Baudelaire – celui d’une poésie totale, qui « n’est complètement vrai[e] que dans *un autre monde* ». Cet autre monde, c’est celui que le damné, conscient du fait que son « esprit » « dort », peine à atteindre; le damné ne peut y avoir accès, parce que, même s’il était « éveillé », son esprit, ne se souvenant « pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme », ne pourrait que le mener tout droit vers Dieu : « Par l’esprit on va à Dieu! Déchirante infortune! »¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Prologue d’*Une saison en enfer*; Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit., p. 93.

¹⁸¹ Dans *Le Peintre de la vie moderne* (Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit., II, p. 692), l’homme des foules est qualifié de « moi insatiable du non-moi ».

¹⁸² « Délires II. Alchimie du verbe »; Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit., p. 110.

¹⁸³ Cf. Alain Borer (dir.), *Œuvre-vie*, Édition du centenaire, Paris, Arléa, 1991.

¹⁸⁴ *Lettres du voyant*, op.cit., p. 120.

¹⁸⁵ « Mauvais sang » et « L’impossible »; Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit., p. 95 et 114.

En fait, l'« infortune » est « déchirante », parce que le damné, ayant dédié dans le prologue de la *Saison* ses « hideux feuillets » à Satan, est, comme le sujet baudelairien, divisé entre Satan et Dieu. Il a dans le cœur ce que Baudelaire critique de Banville appelait un « Lucifer latent », et qui le rend plus curieux et plus blasé que tout le monde. Étant plus curieux et plus blasé, il sent différemment : il peut - c'est la raison pour laquelle il répudie la « Beauté », et la relègue à un « Jadis » dans le prologue de la *Saison* - « jouir de la laideur »¹⁸⁶.

En disant dans son prologue : « Le malheur a été mon dieu », et en faisant de Satan le destinataire des « quelques hideux feuillets [du] carnet » de son damné, Rimbaud rappelle l'esthétique baudelairienne¹⁸⁷. Si l'esthétique satanique d'*Une saison en enfer* est elle aussi une réponse à un problème métaphysique (on se rappellera les oppositions haut/bas, Satan/Dieu, dans « Nuit de l'enfer »), elle se veut davantage, par son rejet de la « Beauté » allégorique qu'affectionnait Baudelaire, une contre-esthétique basée sur ce que Baudelaire appelait « le goût de l'horrible ». Il ne faudrait cependant pas confondre le préfixe « contre- » avec le préfixe « non- », car il y a bien une esthétique dans la *Saison en enfer* : les « petites lâchetés en

¹⁸⁶ Voir chapitre 1, note 57 du présent mémoire.

¹⁸⁷ Rappelons-nous que Baudelaire écrit dans *Fusées (Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit., I, p. 658)* : « [...] je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. – Appuyé sur, - d'autres diraient : obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, - à la manière de Milton. »

retard » ont été écrites en fonction de ce qu'aime Satan : « l'absence [dans l'écrivain] des facultés descriptives ou instructives »¹⁸⁸. Les facultés dites « descriptives » sont celles du poète qui se complait en d'interminables descriptions; ce sont celles d'un Hugo qui succombe à ce que Baudelaire a appelé, dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe », « l'hérésie de l'enseignement » : le poète cherche alors le réquisitoire qui dira au lecteur comment penser, alors que c'est « la logique de l'œuvre », comme l'écrivait Baudelaire, qui importe - « lisez ces vers comme je les ai faits », écrit Rimbaud à Izambard, le 25 août 1870. Seule la « logique de l'œuvre » permet d'accéder, comme on l'a vu au chapitre précédent, à l'« âme intérieure » de l'homme. Cette logique est celle d'un *homo duplex*, d'un homme dont l'esprit est continuellement habité d'un double sentiment contradictoire, sans cesse tiraillé entre la beauté comme « promesse du bonheur » et « la soif de l'inconnu et le goût de l'horrible ».

Rimbaud déconstruit avec brio cette pensée, inséparable du personnage de l'artiste, tant dans les brouillons que dans la version définitive de la *Saison en enfer* où beauté, bonté, bonheur et laideur ou « sottise » de l'art se côtoient, démenties tour à tour avec une lucidité terrassante proche de la « vorace Ironie » de Baudelaire. Nous pourrions ajouter que le damné de

¹⁸⁸ Prologue de la *Saison*; Rimbaud/*Œuvres complètes*, op.cit., p. 93.

Rimbaud sait que, dans un monde chrétien d'où l'« on ne part pas », d'où l'on ne peut pas partir, le bonheur tourne vite en « fatalité » (« je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur », dit « Délires II »¹⁸⁹), et que cette fatalité ne s'accorde pas à son Moi, « trop dissipé, trop faible » : « Quant au bonheur établi, domestique ou non... non, je ne peux pas. Je suis trop dissipé, trop faible. La vie fleurit par le travail, vieille vérité : moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde¹⁹⁰. » Cette lucidité (qui est celle d'un damné qui demande un sursis à Satan, lequel l'incite à gagner au plus vite la mort) est due à une perception cyclique du temps et de l'idée du Progrès mise en scène de façon parodique : « La science, la nouvelle noblesse! Le progrès. Le monde marche! Pourquoi ne tournerait-il pas? » Plus loin, dans le même fragment, le damné s'exclame : « Le sang païen revient! »¹⁹¹ On retrouve comme chez Baudelaire l'idée d'un progrès ramené sur le lieu de ce que Rimbaud appelle, dans son « Adieu », la « réalité rugueuse », qui serait retour sur soi. Le damné de Rimbaud inscrit, ou plutôt enferme la relation de son enfer, dans ce type de progrès : il veut « partir » pour aller ailleurs, mais il est habité au plus profond de lui-même par un

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁰ « Mauvais sang », *Ibid.*, p. 99.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 95.

« vice » qui l'empêche d'avancer¹⁹². Ce « vice » (un siècle avant Rimbaud, Rousseau utilisait le même terme), il le ramène fatalement sur les « chemins d'ici », les « chemins » déjà tracés du « christianisme » : « Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé¹⁹³. » Cette « terre-ci », c'est aussi « l'Occident » : « Les marais occidentaux! », s'exclamera plus loin le damné¹⁹⁴. De plus, même s'il a « vécu partout » et a « connu chaque fils de famille », le damné n'a pas d'« antécédents » : « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France! Mais non, rien. [...] toujours seul [...]»¹⁹⁵. Il ne peut se définir que par rapport à un passé, qui est un « aujourd'hui »; il peut tout au plus s'identifier à ce qu'il appelle « la race inférieure » : « Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert – le peuple, comme on dit, la raison; la nation et la science¹⁹⁶. » Mais s'il s'identifie à ce qui a « tout couvert », le damné est alors tout le monde? Le damné précisera pourtant qu'il n'est pas « l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire *Tout le*

¹⁹² Ce « vice » est persistant; il apparaît tant dans les brouillons que dans la version finale de la *Saison*, sous le titre « Mauvais sang » : «Oui c'est un vice que j'ai, qui s'arrête et qui [remarche] reprend avec moi, et, ma poitrine ouverte, je verrais un horrible cœur infirme. Dans mon enfance, j'entends ses racines de souffrance jetée à mon flanc : aujourd'hui elle a [monté] poussé au ciel, elle [renâit] bien plus forte que moi, elle me bat, me traîne, me jette à [bas] terre.» (*Ibid.*, p. 165); «On ne part pas. – 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.» (*Ibid.*, p. 96.)

¹⁹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁴ « L'impossible »; *Ibid.*, p. 113.

¹⁹⁵ « Mauvais sang »; *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 95.

monde», et qu'il n'accepte pas, comme tout le monde, la mort et le travail : « « Rien n'est vanité; à la science, et en avant! » crie l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire *Tout le monde*. [...] Non! non! à présent je me révolte contre la mort! Le travail paraît trop léger à mon orgueil : ma trahison au monde serait un supplice trop court. Au dernier moment, j'attaquerais à droite, à gauche...¹⁹⁷ »

Le damné est baudelairiennement moderne en ce qu'il se préoccupe de sa manière, et non du temps : « le mot moderne s'applique à la manière et non au temps », écrivait Baudelaire dans *Quelques caricaturistes français*. On en revient toujours, comme chez Baudelaire, au dualisme interne qui grossit de jour en jour, à ce vice « qui a poussé ses racines de souffrance à [notre] côté », un vice prisonnier des discours de l'Occident. Ce n'est pas pour rien que le damné affirme, dans son « Adieu », que « la victoire » lui est « acquise » : l'Occident, comme la « race inférieure », couvre tout, et ne laisse aucun espace de dissidence¹⁹⁸.

Dans *Une saison en enfer*, l'Occident se divise en deux camps – celui de l'homme que Baudelaire qualifiait ironiquement de naturellement bon et que le damné mime pour un temps : « La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerais mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance.

¹⁹⁷ « L'éclair »; *Ibid.*, p. 114-115.

¹⁹⁸ « Mauvais sang » et « Adieu »; *Ibid.*, p. 95 et 116.

Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu¹⁹⁹ », et celui de l'Autre, le « païen », le « nègre », qui voit en la vie de l'homme qui se dit né bon une « farce continuelle », celle des « faux nègres » qui profitent de la « fabrique de Satan »²⁰⁰. Cet Autre, bien que rejeté en Enfer par ceux qui se disent nés bons, est pourtant nécessaire pour maintenir ce qu'on peut appeler « l'Ordre »; Rimbaud nous le montre dans la *Saison* à la suite de Baudelaire, qui écrivait, dans *Mon cœur mis à nu*, que le paganisme et le christianisme « se prouvent réciproquement »²⁰¹, comme Dieu et Satan : Satan vient, chez nos deux poètes comme dans les contes de Hoffmann, « ruiner les meilleures intentions, en montrant qu'elles se retournent en leur contraire²⁰² ».

¹⁹⁹ « Mauvais sang »; *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁰ Voir « Mauvais sang » et « L'impossible »; *Ibid.*, p. 97, 99 et 112. En voyant le commerce comme quelque chose d'essentiellement satanique parce qu'il est une entreprise « égoïste » (il blâmait d'ailleurs l'égoïsme dans sa lettre du 15 mai 71 : « tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! »; *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 136-137; c'est Rimbaud qui souligne), Rimbaud rejoint le Baudelaire de *Mon cœur mis à nu* (Baudelaire/*Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 703-704) : « Le commerce est, par son essence, *satanique*. – Le commerce, c'est le prêt-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu : *Rends-moi plus que je ne te donne*. – L'esprit de tout commerçant est complètement vicié. – Le commerce est *naturel, donc il est infâme*. [...] – Pour le commerçant, l'honnêteté elle-même est une spéculation de lucre. – *Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme* [nous soulignons], et la plus basse et la plus vile. »

²⁰¹ *Ibid.*, p. 678.

²⁰² Cf. Pierre Brunel (éd.), *Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, p. 195. Nous citons le *Kreislarian* de Hoffmann, que Baudelaire a cité dans ses *Paradis artificiels* de 1851 et qui fit l'objet d'une étude dans *De l'essence du rire...* : « Satan me souffle à l'oreille que tout ceci, qui est si sincère, pourrait bien [...] sembler [aux musiciens] une ironie sacrilège. » Voir « Fausse conversion » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 167) : « [...] à côté de moi; c'est Satan qui me dit que son feu est ignoble, idiot; et que ma colère est affreusement laide. Assez. Tais-toi! ce sont des erreurs qu'on me souffle à l'oreille, [*Ja*] les magies, [*l'*] les alchimies, les mysticismes, les parfums [*fleuris?*] faux, les musiques naïves, [*les*]. C'est Satan qui se charge de cela. Alors les poètes sont damnés. Non ce n'est pas cela. »

Ainsi, de Baudelaire à Rimbaud, Satan instaure une « tournure d'esprit » qui est éternelle relance, jeu sans fin, jeu infini, mais aussi conscience dans le jeu, avec un monde qui se prétend naturellement bon, et qui, en se contentant de prolonger le passé, de « rouler » dans « la bonne ornière », ne connaît que le retour sur soi ou la déchéance en avançant.

Ce que Baudelaire appelait « tournure d'esprit satanique » correspond chez Rimbaud à la tournure d'esprit du machiniste hoffmannien qui lutte contre poètes et musiciens pour ne pas « arracher » le « spectateur » au « réel »²⁰³. Le lecteur « absolument moderne » sera donc celui qui héritera de cette tournure d'esprit « renversante » et qui affirmera, à la suite de Hoffmann, que la « victoire » lui est « acquise », et que ce que Baudelaire appelait « la vengeance du vaincu » constitue le «réel», ce qu'il faut non pas éliminer mais «rappeler sans cesse» au « spectateur »²⁰⁴ (un spectateur occidental, endormi).

²⁰³ Hoffmann s'adresse aux machinistes : « Lutez vaillamment, la victoire est certaine, vous avez en main d'innombrables armes! Le premier principe sur lequel vous devez fonder tous vos efforts, est celui-ci : guerre au poète et au musicien! Renversement de leur méchant dessein d'environner le spectateur d'images trompeuses, et de l'arracher au monde réel. Il s'ensuit que, dans la mesure où ces individus recourent à tous les moyens pour faire oublier au spectateur qu'il est au théâtre, vous devez, au contraire, par une disposition bien combinée des décors et des machines, le lui rappeler sans cesse... » (*Kreiseriana*, in *Romantiques allemands*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, Pléiade, 1963, I, p. 920.)

²⁰⁴ Mimant le même « renversement » que les machinistes de Hoffmann, Rimbaud écrit, dans le dernier fragment d'*Une saison en enfer* (« Adieu »; *Rimbaud/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 116) : « Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère. Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent, - des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. - Damnés, si je me vengeais! Il faut être absolument moderne. »

De cette manière, en faisant ressortir, du début à la fin de sa relation, la « vengeance du vaincu » (un « *subcurrent* », pour reprendre un terme de Baudelaire critique de Flaubert, que Banville avait refoulé au profit d'un « Je » idéal, un « Je » sans « autre »), le damné de Rimbaud nous fournit une lecture *radicale* du « il faut être absolument lyrique » de Baudelaire.

Une saison en enfer est donc une lecture radicale – une interprétation « absolument moderne » – de l'œuvre baudelairienne en général, en ce qu'elle mène à ses extrêmes la position subjective baudelairienne telle qu'exprimée dans *Mon cœur mis à nu*, à savoir : « rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière ». Car, bien qu'il se définisse comme un *homo duplex*, un prostitué, un « adorateur », un homme « sauvage » refusant le modèle de l'homme dit « civilisé » et l'idée de Progrès, le sujet baudelairien ne fait que décrire sa position – une position d'artiste – pour mieux se convertir (« rester *un*») et ne pas être damné : « En ne se convertissant pas tout de suite, on risque d'être damné », écrit Baudelaire dans *Hygiène*.

En somme, *Une saison en enfer* met en scène la position que Baudelaire n'assume pas : si le damné de Rimbaud feint constamment la conversion (en particulier dans le fragment intitulé « Fausse conversion »), c'est pour garder sa liberté de « païen » ou de « nègre »; il sait que la conversion (au

christianisme) pourrait l'empêcher de « *posséder la vérité dans une âme et un corps* », bref, de se dégager de « la bonne ornière ». Pour pouvoir exercer une liberté « libre », une force satanique - celle qui est à l'origine de l'ironie baudelairienne et de sa « tournure d'esprit satanique » - doit être déployée pour contrer l'aliénation de l'individu à la transcendance. C'est celle qui est mise en scène dans *Une saison en enfer*.

Nous verrons, dans le dernier chapitre, que cette force satanique qui parcourt la *Saison* trouve son prolongement dans le poème en prose *Conte* (que nous comparerons aux poèmes en prose de Baudelaire *Une mort héroïque* et *Assommons les pauvres!*), et que, de Baudelaire à Rimbaud, l'accomplissement poétique de l'ironie repose sur la stratégie qui consiste à unir des contraires grâce à une certaine économie du désir.

Chapitre III

La structure de l'ironie

La musique savante manque à notre désir.

RIMBAUD, « Conte », *Illuminations*

Dans *Une saison en enfer* comme dans les *Illuminations*, Rimbaud se bat contre les transcendances. Ces dernières, érigées en autorité suprême, assiègent son esprit. Ces transcendances ont pour noms « vérité » et « Occident ». « L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. Il faudrait le faire taire pour conclure comme je voulais », affirme le damné dans « L'impossible ».

Mais comment « faire taire » son propre esprit occidental? En l'exerçant : « Mon esprit, prends garde. Pas de partis de salut violents. Exerce-toi! » Cet exercice est l'exercice même d'une volonté, d'un désir – peut-être ce « désir » qui vient clore le poème en prose *Conte* pour le rouvrir sans cesse. On peut assimiler ce désir à la force satanique dont nous avons parlé plus haut – la force qui permet au poète de déconstruire toute autorité, et de devenir, par le fait même, un véritable sujet, de « posséder la vérité dans une âme et un corps ». Or, comme le précise le narrateur de *Conte*, il « manque » à ce désir la « musique savante », et l'on ne peut espérer acquérir cette

« musique » qu'en philosophant. Car si, dans la *Saison*, Rimbaud dénigre les philosophes en leur disant qu'ils sont de leur Occident, ce ne peut être qu'en se faisant philosophe, comme Baudelaire, qu'il pourra se libérer de la « vérité » (une entité invisible qui ne devient visible que pour un esprit « éveillé ») et de l'Occident chrétien. Avant d'analyser *Conte* et d'en venir à une définition de l'ironie rimbaldienne à partir de la posture du philosophe baudelairien, nous devons établir certaines distinctions.

Ce qui est et ce qui n'est pas de l'ironie chez Rimbaud

Outre *Conte*, les poèmes en prose baudelairiens *Une mort héroïque* et *Assommons les pauvres!* et ce qui fut peut-être la première expérience de poésie en prose rimbaldienne, *Les Déserts de l'amour*, une nouvelle intitulée *Un cœur sous une soutane* appelle, elle aussi, quelques remarques importantes.

Le rapprochement, dans cette nouvelle²⁰⁵, entre amour et foi (« Moi, du reste, j'étais né pour l'amour et pour la foi! ») ne correspond pas à notre définition de l'ironie rimbaldienne, car celle-ci ne peut être provoquée que par la « fission » des contraires, le choc de deux mots ou expressions *incompatibles*. Or « amour » et « foi » ne sont pas incompatibles.

²⁰⁵ Où l'on retrouve peut-être la toute première manifestation explicite de l'ironie rimbaldienne : « le sacristain riait ironiquement [...] ». (*Ibid.*, p. 202.) La nouvelle *Un cœur sous une soutane* fut écrite environ deux ans avant *Les Déserts de l'amour*.

Le cas d'*Un cœur sous une soutane* nous prouve que l'ironie est à distinguer du grotesque. Certes, le genre « grotesque » (utilisé tant par Gautier et Hugo que par Baudelaire), dont « l'essence est de conjuguer des contraires »²⁰⁶, marque le récit de la nouvelle (nous pensons aux oppositions physique/spirituel ou amour/foi; garçon/fille à propos du physique de Thimothina), mais elle doit être distinguée de l'ironie rimbalienne telle que nous la définissons – celle que l'on retrouve dans *Une saison en enfer* et dans *Conte*, une ironie en quête d'absolu qui ne fraye pas, comme le grotesque, avec *la blague, la plaisanterie ou l'humour, la satire ou le paradoxe*. On se rappelle que Rimbaud écrivait à Demeny, le 15 mai 1871, qu'il préférerait la raison à la plaisanterie et au paradoxe.

Un cœur sous une soutane n'est toutefois pas l'œuvre d'un *ironiste*; c'est une satire, une caricature qui emploie bien davantage le grotesque ou l'absurde que l'ironie. L'ironiste cherchera plutôt à interroger les savoirs, « n'accepte[ra] pas les savoirs comme un donné mais comme un outil ou une visée »²⁰⁷. Cette distinction entre satire et ironie est importante. Comme le fait remarquer le spécialiste de l'ironie Pierre Schoentjes, « parmi les outils de la satire figurent un certain nombre de procédés directs, telles la caricature et l'invective, qui ne doivent rien à l'implicite de l'ironie »; de plus, alors que « l'ironie propose une

²⁰⁶ Cf. Françoise Court-Pérez, *op.cit.*, p. 121.

²⁰⁷ Michel Pierssens, « Le Pacte épistémique », *Canevas de communication déjà cité*, p. 9.

interrogation et s'efforce de mettre les vérités en question, la satire impose une réponse inférée d'une norme morale rigide », et fraye avec le grotesque et l'absurde²⁰⁸.

Ainsi, en accumulant les oppositions énumérées plus haut, l'auteur d'*Un cœur sous une soutane*, comme le Gautier de la nouvelle *Les Jeune France*, effectue une satire de la « comédie sociale », de la « comédie des prétendants » et d'« un dandysme de façade voué au faux raffinement et au faux bon goût »²⁰⁹. Cette satire est servie par la caricature – celle de Thimothina, ainsi que celle des bourgeois Césarín Labinette, le père de Thimothina²¹⁰ et de ses amis, le sacristain et sa femme.

En vérité, nous croyons qu'*Un cœur sous une soutane*²¹¹ n'est pas à exclure complètement de ce mémoire, car en ridiculisant la bourgeoisie et en stigmatisant son rire (un rire « subit », interprété par le très mussetien Léonard²¹² comme l'expression d'un « orgueil inconscient » qui se manifeste suite à

²⁰⁸ *Poétique de l'ironie, op.cit.*, p. 217 à 219. Schoentjes précise (p. 218) que « la satire passe nécessairement par le ridicule alors que la raillerie n'est constitutive que d'une certaine forme d'ironie : l'ironie antiphrastique qui dit la louange pour le blâme [on peut penser à la manière dont Baudelaire est nommé par Rimbaud dans la lettre du 15 mai 1871, ou, comme on le verra plus loin au cours de ce chapitre, la manière dont Lélut et Baillarger sont nommés dans le poème en prose *Assomons les pauvres!*] et dont la fonction, ce n'est pas un hasard, rejoint précisément celle de la satire. De même que toute ironie n'est pas satirique, il convient d'observer encore que toute satire n'est pas ironique [...]. »

²⁰⁹ Françoise Court-Pérez, *op.cit.*, p. 103-104.

²¹⁰ Césarín désignerait Napoléon III; Labinette signifierait « portrait-charge », caricature; nous tirons cette information de la thèse de Steve Murphy (*Le Goût de la révolte...*, *op.cit.*, p. 13).

²¹¹ Malgré les polémiques qu'il a suscitées depuis l'époque des surréalistes : lire à ce propos Steve Murphy, *Arthur Rimbaud/Un Cœur sous une soutane*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, « Bibliothèque sauvage », 1991, p. 10.

²¹² Dans sa lettre du 15 mai 1871 à Demeny, Rimbaud associe (inconsciemment?) le héros déchu d'*Un cœur sous une soutane* au Musset de *Rolla*; lire *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 142.

une humiliation ou une chute²¹³), Rimbaud applique la conception baudelairienne du rire : Léonard, alias Rimbaud le romantique naïf, figure comme une parodie du « Verbe Incarné » baudelairien dépossédé par « la colère » et « les pleurs »²¹⁴ : « Toute l'assistance pouffa de rire : les messieurs se penchaient l'un vers l'autre en faisant de grossiers calembours; [...] mais cet éclat de rire ne dura qu'une seconde [...] oh! je compris les rires horribles de l'assemblée! Je compris qu'égarée dans cette société méchante, Thimothina Labinette, Thimothina ne pourrait jamais donner un libre cours à sa passion!²¹⁵ » Pour Baudelaire, comme pour Léonard le séminariste, l'existence d'un « orgueil inconscient » est un fait aussi indubitable que « l'existence » « dans l'être humain » « d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre » que peut réactualiser l'artiste comique – ou l'ironiste, car le rire, comme l'ironie, résulte d'un choc entre deux contraires inconciliables.

Il manque cependant au personnage de la nouvelle *Un cœur sous une soutane* la capacité de *dédoublement* propre au *philosophe*. La figure baudelairienne du philosophe ne doit pas

²¹³ Chute ou « dégradation physique et morale » (*De l'essence du rire...; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 528) que Léonard décrit ainsi (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 202) : « [...] je me baissai très fort vers [Thimothina], [...] tandis que je gesticulais, que je priais, je tombai de ma chaise avec un bruit sourd [nous soulignons], et le gros sacristain se retourna en ricanant, et Thimothina dit à son père : « Tiens, M. Léonard qui coule par terre! » Son père ricana! [...] je baissai les yeux, je voulus dormir! »

²¹⁴ « [...] le Sage par excellence, le Verbe Incarné, n'a jamais ri [...]. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas. Et pourtant le Verbe Incarné a connu la colère, il a même connu les pleurs. » (*De l'essence du rire...; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 527.)

²¹⁵ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 203-204.

être confondue avec celle du naïf Léonard, prisonnier du miroir du lyrisme, de sa pose (qui est celle du Hugo des *Contemplations* et du Lamartine des *Méditations poétiques*²¹⁶), un narrateur autrement prisonnier que celui du poème en prose *Conte* : ce dernier est au moins conscient du fait qu'il « manque » à son « désir » de fusion du Prince et du Génie la « musique savante ».

Le Prince, le Génie, le bouffon. Le narrateur philosophe et le désir

En fait, selon l'auteur de *De l'essence du rire...*, un essai qui servira de base théorique aux poèmes en prose du *Spleen de Paris* ainsi que d'inspiration implicite à Rimbaud (*Déserts de l'amour, Une saison en enfer, Illuminations*), seul le philosophe possède « la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* ». Ce « *moi* » est un moi instable, de plus en plus instable depuis le romantisme, qui nous a mené à la découverte que « [l]orsqu'on a fini de peler l'oignon », « il n'y a pas de centre », et que le sens

²¹⁶ Léonard le séminariste nomme Lamartine sous forme de périphrase : « l'auteur des *Méditations poétiques* » (*Ibid.*, p. 203). Dans sa préface aux *Contemplations*, Hugo écrivait (en 1856) : « On se plaint quelquefois des écrivains qui disent « moi. » Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi. » À propos de Hugo, voir note 9 du présent mémoire (Introduction). Dans sa préface aux *Méditations poétiques*, Lamartine écrivait (en 1820) : « Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nomme la Muse, au lieu d'une *lyre* à sept cordes de conventions, *les fibres mêmes du cœur* de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature [...]. »

est *dans* les pelures de l'oignon²¹⁷, dans les « autres » du « Je ». La constatation « qu'il n'y a pas de centre » du « moi » est celle à laquelle arrivent le narrateur d'*Une mort héroïque (Spleen de Paris)* et celui de *Conte (Illuminations)*.

Pris dans un palais de glaces qui ne renvoient au sujet que sa propre image, le désir demeure impossible à réaliser pour le Prince de Rimbaud : « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince. » L'extase (*ex-stase*), la réalisation extatique du désir, est impossible pour ce dernier, puisque tout ce qui existe et qu'il détruit retourne à son état primaire :

Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. – Les femmes réapparurent.

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.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues.

L'« extase surnaturaliste » suggérée par le Génie que rencontre le Prince (un Génie « d'une beauté ineffable, inavouable même », qui représente « la promesse d'un amour

²¹⁷ « [...] depuis le romantisme, l'idée a germé que le moi n'est pas un tout homogène, qu'il ne peut se réduire à un seul visage. Au cours du XIXe et du XXe siècle, on a été chaque fois un peu plus loin dans le constat de la dissolution du moi stable : « Je est un autre » affirmait Rimbaud, « Je est d'autres » dira plus récemment Claude Simon, désireux d'insister sur l'extrême fragmentation du moi et la dissolution de tout noyau stable dans la personnalité de l'homme. *Lorsqu'on a fini de peler l'oignon, on découvre qu'il n'y a pas de centre* [nous soulignons] : de même pour l'individu dont plus rien ne subsiste quand a été ôté le dernier masque. » (Pierre Schoentjes, *op.cit.*, p. 205.)

multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! ») finit, en un même mouvement, par « s'anéantir », faisant place à une « conscience ironique et calculatrice »²¹⁸, à cheval entre désir de mort et fusion des contraires : « Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir? Ensemble donc ils moururent. Mais ce Prince décéda dans son palais, à un âge ordinaire. Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince. »

La conscience du Prince est une conscience dans le mal qui se traduit en ce que Baudelaire appelle, dans ses *Maximes consolantes sur l'amour*, un « goût de l'horrible », qui est en fait une « soif de l'inconnu » : si le Prince « assassine » des femmes, « tue » tous ceux qui le suivaient, « s'amuse à égorger » les bêtes de luxe, veut « s'extasier » dans la destruction, c'est pour arriver à la « vérité » : « Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels », dit le narrateur. Cette quête de vérité rappelle celle de Rimbaud lui-même, qui écrivait à Izambard : « Un jour, [...] je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez! » « Voir la vérité » revient en fait pour Rimbaud à « voir plus

²¹⁸ « La place de "Conte" [...] serait celle d'un avertissement, d'un appel de l'avertisseur à la prudence du lecteur qui serait invité à s'attendre à une conscience ironique et calculatrice, là même où semble régner l'extase surnaturaliste la plus pure. » (Thorsten Greiner, « *La vérité, leurre du désir* : Surnaturalisme et ironie chez Rimbaud conteur », *Revue Sud*, numéro hors série : *Arthur Rimbaud Bruits neufs*. Textes réunis par Roger Little. Marseille, Sud, 1991, p. 59.)

sincèrement ». C'est toute la théorie de la voyance ainsi que la *Saison en enfer* qui semblent être ainsi mobilisées dans *Conte*.

En fait, la vérité ne peut être incarnée : Rimbaud conclut d'ailleurs *Une saison en enfer* en faisant dire au damné qu'il lui sera « loisible » de « posséder la vérité dans une âme et un corps » (c'est Rimbaud qui souligne). On pourrait croire que c'est le Génie de *Conte* qui incarne la « vérité », mais le Génie est plutôt une apparence de vérité – un leurre – qui permet au « cœur » du Prince, ce « Puits de Vérité, clair et noir », de se dédoubler comme un philosophe, d'être son propre « vampire », bref, de « devenir » son propre « miroir », pour ainsi assumer sa « conscience dans le Mal », dirait l'Héautontimorouménos. Le Génie est non seulement pour le Prince son « image spéculaire », mais il est aussi « le seuil du monde visible »²¹⁹ ; il est un « ineffable », voire un « indicible » qui fait cesser le « stade du miroir » en abolissant toute identification, en « s'anéantissant ».

Faisant cesser « l'illusion d'autonomie » du Prince, dirait Lacan, le Génie pourrait faire accéder le Prince à la « vérité » par la « musique savante ». Or, le Prince ne connaît pas cette musique, qui est celle de l'indicible²²⁰ : il n'est pas « maître du

²¹⁹ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (17 juillet 1949), in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, I, p. 95.

²²⁰ Cet indicible est selon nous ce qui limite la « science de l'art », « peu profonde », de Rimbaud (voir la lettre à Demeny du 28 août 1871). La musique dont parle Rimbaud peut aussi être celle de la science ou de la philosophie.

silence »²²¹. Ne connaissant que le langage, il reste prisonnier de son esprit et de son jeu mortifère. Ce jeu – ou plutôt, cette économie, nourrie par une ironie dotée de ce que Hegel appellerait la « puissance du négatif » - consiste à désirer la mort par l'extase dans la destruction et le rajeunissement par la cruauté; le point d'exclamation est d'ailleurs une marque de désir chez Rimbaud : « Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté! » Le jeu de l'ironie et l'économie qui en découle est nécessaire pour saisir la réalité ou l'essence de cette pulsion de mort, qui empêche la fusion des contraires - du dicible et de l'indicible ou d'un hors-langage, mais aussi, pour prendre des termes kierkegaardien, de l'essence ou d'un « essentiel » et du phénomène ou de l'apparence (le Génie). On aura compris que toute ambition de maîtrise de la « vérité » ou d'un « essentiel » par le langage²²² est vouée à l'échec pour Rimbaud. Cet échec est confirmé par le caractère illusoire du Génie, cet « autre » qui semble avoir été construit à partir des notions principales de l'esthétique baudelairienne, à savoir : la « beauté » (« Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, invouable même [...] ») et ce que Stendhal appelait « la promesse du bonheur » (« De sa physionomie et de son maintien ressortait la *promesse*

²²¹ *Enfance V, Illuminations; Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 125.

²²² Car on ne peut pas sortir du logocentrisme : « *Il n'y a pas de hors-texte* », comme le disait si bien Derrida; cf. « Ce dangereux supplément... », in *De la grammatologie, op.cit.*, p. 227.

d'un amour multiple et complexe! d'un *bonheur* indicible, insupportable même! »; nous soulignons).

Le narrateur, caché derrière le déterminant « notre » (« La musique savante manque à *notre* désir »), fait son apparition à la toute fin du poème en prose, tel un « Saint-Esprit » qui procéderait du Génie et du Prince²²³, pour signaler son opposition à une esthétique à laquelle s'était opposé (ou s'opposera) aussi le damné de la *Saison*²²⁴. Il adopte toutefois comme Baudelaire le principe esthétique de la surprise; et, comme le machiniste du *Kreiseriana* de Hoffmann, il apparaît pour déjouer les illusions perpétuées par les poètes et les musiciens, et non comme un *deus ex machina* qui viendrait sauver le Prince de sa situation tragique.

Le narrateur de *Conte* repousse l'esthétique baudelairienne - celle qu'incarne le Génie. Cette réalité est à repousser, parce qu'elle ne va pas au bout du « désir », la source de l'« amour multiple et complexe » dont le Génie est la « promesse », et du « dangereux supplément » qui conduit ce désir vers l'inconnu.

Comme le fait remarquer Barbara Johnson : « Le pouvoir du

²²³ Le narrateur de *Conte* apparaît alors comme le « médecin philosophe » évoqué dans *Du vin et du haschich* par Baudelaire en 1851 : « Quand il y aura un vrai médecin philosophe, chose qui ne se voit guère, il pourra faire une puissante étude sur le vin, une sorte de psychologie double dont le vin et l'homme composent les deux termes. Il expliquera comment et pourquoi certaines boissons contiennent la faculté d'augmenter outre mesure la personnalité de l'être pensant, et de créer, pour ainsi dire, une troisième personne, opération mystique, où l'homme naturel et le vin, le dieu animal et le dieu végétal, jouent le rôle du Père et du Fils dans la Trinité; ils engendrent un Saint-Esprit, qui est l'homme supérieur, lequel procède également des deux. » (*Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 387.)

²²⁴ On ignore si *Conte* précède vraiment la *Saison*. À ce propos, consulter *Arthur Rimbaud/Œuvres complètes*, édition critique avec introduction et notes de Steve Murphy, Paris, Honoré Champion, 1999 et 2002, tomes I et IV.

Prince est tout d'abord grammatical : il est le sujet de toutes les phrases du premier paragraphe²²⁵. Dès le début, il est posé comme *lecteur* d'un ici-maintenant qui ne le satisfait pas, et qu'il *soupçonne* de lui cacher une vérité²²⁶. » En terminant son poème en prose par l'évocation de la toute-puissance du désir, tout désir étant désir de répétition (répétition de mort qui devient, à la fin de *Conte*, relecture), le narrateur fait dévier l'« ici-maintenant » du Prince vers un éternel retour de ce que Jean-Jacques Rousseau appelait, dans ses *Confessions*, « ce supplément dangereux »²²⁷.

Le « supplément » est vu par Rousseau (l'une des plus grandes découvertes de Rimbaud selon Delahaye²²⁸) comme un « intermédiaire entre tout et rien ». Dans *De la grammatologie*, Derrida affirmera que, pour Rousseau, « le supplément tient [...] le milieu entre l'absence et la présence totales », et sert à faire dire au sujet toujours « plus, moins ou autre chose que ce qu'[on]

²²⁵ « Un Prince était vexé [...] Il prévoyait [...] et soupçonnait [...]. Il voulait voir [...], il voulut [...]. Il possédait [...] ».

²²⁶ Barbara Johnson, « La vérité tue : une lecture de « Conte » », *Littérature*, vol. 11, 1973, p. 74.

²²⁷ Johnson (*Ibid.*, p. 73) fait remarquer avec justesse que « quand le conte recommence après sa fin, nous sentons que ce n'est plus nous qui lisons le conte, mais le conte qui nous lit, et qui défait notre façon de lire ».

²²⁸ « C'est en 1870-71 que Delahaye situe la découverte de Rousseau par Rimbaud. [...] [Selon Delahaye,] au printemps 1871, Rimbaud, occupé à lire *Les Confessions*, connaissait déjà d'autres ouvrages de Rousseau et d'Helvétius. Suivons maintenant le témoignage de Delahaye : « Le poète devient philosophe. De la pensée du XVIIIe siècle il [Rimbaud] retient ce qu'il y a de plus audacieux, de plus définitif : d'Holbach, Helvétius, Rousseau. Ce dernier surtout lui est cher; il lui trouve une âme semblable à la sienne : troublée, inquiète, hardie, brûlante, logicienne, armée d'un bon sens prodigieux. » [...] » (Marc Eigeldinger et Frédéric Gendre, *op.cit.*, p. 298.)

voudrait dire »²²⁹. La notion de « supplément » est essentielle pour comprendre la poétique rimbaldienne, une poétique fantaisiste dont le but est d'explorer, d'errer tel un Juif errant, pour voir jusqu'où un « ça » - un désir - peut nous mener; on se rappelle les quelques phrases qui évoquent cette exploration : « - Je ne sais ce que j'ai là... qui veut monter... »; « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens »; « Ca ne veut pas rien dire », puis : « Le Poete se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ». Penser l'« intermédiaire » ou le « dangereux supplément », c'est à la fois penser l'origine et ce qui est « inconcevable à la raison »²³⁰.

Le « dangereux supplément » est « inconcevable à la raison », voire « proprement *séduisant* », parce qu'il « conduit le désir hors du bon chemin, il le fait errer loin des voies naturelles, le mène vers sa perte ou sa chute et c'est pourquoi il est une sorte de lapsus ou de scandale [...]. Il détruit ainsi la nature²³¹. » L'ironie sera ce procédé qui permettra au « supplément » de « tenir le milieu entre l'absence et la présence totales », car elle a elle-même cette structure; comme le dit d'ailleurs Pierre Schoentjes commentant la thèse de Kierkegaard sur l'ironie de Socrate, l'ironie est « une présence qui se dessine dans l'absence : son sens n'est pas directement accessible mais

²²⁹ *Op.cit.*, p. 226. C'est Derrida qui souligne.

²³⁰ « Tout commence par l'intermédiaire, voilà ce qui est « inconcevable à la raison ». » (*Ibid.*)

²³¹ *Ibid.*, p. 216.

s'impose de façon négative. L'observateur reste cependant sous l'emprise d'un doute, voire d'une angoisse, qui résulte de la faiblesse des indices capables d'étayer la lecture et de l'impossibilité qu'il y a d'établir la vérité positive de l'ironie²³². »

Détruisant la nature en s'extasiant dans la destruction et en se rajeunissant par la cruauté, le Prince n'est pas le « supplément »; il est plutôt celui qui est agi par le supplément et son propre désir de vérité – d'où la nécessité d'un narrateur, d'un *philosophe* (un philosophe qui fait passer à travers l'œuvre sa « part infernale », sa force satanique de Faust, cet « esprit qui toujours nie ») pour contenir la « fantaisie », le « désir », qui ne saurait être traduit par une « musique savante ». En fait, le narrateur est un spectateur, mais aussi, comme le Prince, un lecteur; pour reprendre une expression du damné de la *Saison*, il « réserve la traduction », et fait en sorte, par un procédé de mise en abyme (comme le Prince, il est le lecteur d'une vérité qui n'arrivera pas), que le Prince n'en finit plus de mourir, de mourir de désir (avec et pour le Génie).

Tout se passe comme si le cycle qu'instaure le narrateur de *Conte* avec le mouvement perpétuel de destruction des formes par le Prince constituait ce que nous appelons une *lecture radicale* du poème en prose de Baudelaire intitulé *Une mort héroïque*. Rimbaud a sûrement lu ce poème, où sont mis en

²³² *Poétique de l'ironie, op.cit.*, p. 210.

scène un Prince et un bouffon nommé Fanciouille, que l'on peut associer facilement au Génie de *Conte*; et il a sûrement goûté cet autre poème en prose à saveur polémique intitulé *Assommons les pauvres!*, parodie de Proudhon²³³. Selon Delahaye, Rimbaud aurait lu attentivement le *Spleen de Paris* à l'époque où il fréquentait Verlaine et les futurs membres du Cercle zutique, vers septembre 1871. On peut imaginer que si Delahaye a lu le pendant théorique du *Spleen de Paris*, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Rimbaud l'a lu aussi²³⁴. Rappelons encore que la première lettre connue de Rimbaud témoigne d'un fort intérêt pour les fous du roi, les bouffons, ces hyper-Socrates qui avaient le droit de remettre en question l'autorité et la tradition :

Si vous avez, et si vous pouvez me prêter :
 (ceci surtout) 1° Curiosités historiques, I vol. de Ludovic Lalanne, je crois.
 2° Curiosités Bibliographiques, I vol. du même;

²³³ Ernest Delahaye a indiqué que Proudhon fut « fort estimé » par Rimbaud (*Delahaye témoin de Rimbaud, op.cit.*, p. 300). Dans la version non censurée du poème en prose (celle d'après 1865), Baudelaire avait écrit, en guise de chute : « Qu'en penses-tu, Citoyen Proudhon? »

²³⁴ « Quelle merveilleuse rencontre, si Verlaine réclame de la gaîté, chose qui lui est par-dessus tout nécessaire! Ce grand enfant la provoque et l'allume, la veut conquérante et à panache; Rimbaud, qu'elle a rappelé de ses paradis farouches, la subit plutôt d'abord, quand sa bonté l'y fait consentir, mais bientôt, se piquant au jeu, il devient formidable, improvise des scènes de surnaturelle, inénarrable cocasserie. *Entre les deux puissants esprits c'est un assaut de verve frénétique, d'ironie étincelante, un chassé-croisé déconcertant du double élément de joie nommé par Baudelaire : comique significatif et comique absolu* [nous soulignons]. Et cela dure des heures; à l'instar des scènes d'ivresse philosophique et sentimentale de certaines réunions saint-simoniennes, cela ne peut pas finir; cela se poursuit dans d'autres cafés, dans les rues, quand on a fermé partout; puis, comme ils ne veulent pas du sommeil, jusque chez Rimbaud, rue Campagne-première : « nuits d'Hercule », nuits de fantaisie délirante, nuits d'éblouissements [...]. » (Anecdote de Delahaye de novembre 1871; *Ibid.*, p. 188.)

3° Curiosités de l'histoire de France, par P. Jacob, première série, contenant la Fête des fous, Le Roi des Ribauds, les Francs-Taupins, Les fous des rois de France, (et ceci surtout)... et la deuxième série du même ouvrage. Je viendrai chercher cela demain, vers 10 ou 10 heures un quart. – Je vous serai très obligé. Cela me serait fort utile.²³⁵

Ces deux témoignages prouvent que Rimbaud, comme l'auteur de *De l'essence du rire...*, « a délaissé les sources les plus traditionnelles du comique pour s'intéresser à la caricature et à la pantomime »²³⁶. Comme on sait, dès l'école primaire, Rimbaud s'est intéressé à la caricature et au « genre » auquel elle se rattache : la « satire ».

Mais le poème en prose *Conte*, comme *Le cœur supplicié* (qui sera appelé, dans la lettre à Demeny du 10 juin 1871, *Le cœur du pitre*), n'est ni de la satire, ni de la poésie; il est plutôt, pour reprendre les termes de la lettre du 13 mai 71 à Izambard, un « don » de « fantaisie ». Ce « don » repose sur une « économie » que Rimbaud qualifie, dans la lettre à Demeny du 28 août 71, de « positive »; cette économie, dont on se doute bien qu'elle n'est pas « positive » dans le sens courant, produit de l'« étrange » : « Je suis à Paris : il me faut une *économie* positive! Vous ne trouvez pas cela sincère? Moi, ça me semble si étrange, qu'il me faille vous protester de mon sérieux!²³⁷ » Cet « étrange », qui déborde, tel un « dangereux supplément », les

²³⁵ Billet non daté (1870? 1871?) à Izambard; *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 235.

²³⁶ Steve Murphy, « IV. « Une autre mort pour nous plaire » : *Une mort héroïque* », in *Logiques du dernier Baudelaire, op.cit.*, p. 121.

²³⁷ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 259.

critères traditionnels de « sincérité » et de « sérieux » tout en les incluant, on le retrouve dans *Conte* comme dans *Une mort héroïque. Assommons les pauvres!* conduira cet « étrange » à son paroxysme.

Pour reprendre l'expression de Baudelaire dans *Une mort héroïque*, le Prince de *Conte*, comme le bouffon Fancioulle, « bouffonne la mort » (« [...] il applaudissait ostensiblement les talents de son vieil ami, l'étrange bouffon, qui bouffonnait si bien la mort [...] »²³⁸). Si, dans le cas du Prince de *Conte*, on admet comme « bouffonnerie de la mort » l'extase dans la destruction et le rajeunissement dans la cruauté²³⁹, on peut se demander alors, avec Steve Murphy, si « cette formulation, rarement commentée, signifie [...] que Fancioulle bouffonne à *propos* de la mort, comme le croient certains traducteurs, ou qu'il bouffonne avec la mort, comme le supposent d'autres²⁴⁰ ». C'est peut-être en se débarrassant de la mort par l'esprit et son jeu mortifère et en tentant de faire valoir ce qu'on a appelé, dans une brochure datée de 1846, « la nature hyperphysique de l'homme »²⁴¹, que Baudelaire et Rimbaud se font le plus philosophes. Le Prince de

²³⁸ Baudelaire/*Œuvres complètes*, *op.cit.*, I, p. 322.

²³⁹ Murphy propose (*Logiques du dernier Baudelaire*, *op.cit.*, p. 156) que c'est peut-être le cas aussi du Prince baudelairien.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

²⁴¹ « L'homme spirituel se débarrassera définitivement de la mort, il tuera, il écrasera la mort pour arriver à ses destinées supérieures : alors il sera délivré des conditions matérielles et relatives qui arrêtent ses progrès. Les facultés psychologiques ou physiques seules connues et étudiées jusqu'ici se transformeront en facultés hyperphysiques et l'esprit jouira de toute sa spontanéité créatrice. » (Wallon, *De la nature hyperphysique de l'homme*, cité par Murphy (*Ibid.*, p. 126). Murphy désigne l'auteur de la brochure comme étant « un certain Wallon ».)

Baudelaire aurait en effet l'intention de « profiter [du fait que son meilleur acteur joue tout en sachant qu'il est condamné à mort] pour faire une expérience physiologique d'un intérêt *capital* ». Cette « expérience », une expérience en réalité « hyperphysique » qui tient de ce que Baudelaire appelait « la Perversité naturelle »²⁴², vise à « vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste [peuvent] être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se [trouve]²⁴³. » Cependant, après avoir « bouffonné la mort », le bouffon Fanciouille est « vaincu par la mort » : suite à un « coup de sifflet aigu, prolongé », « Fanciouille, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches²⁴⁴. » Le Prince de *Conte* subit le même sort : il « s'anéantit », avec le Génie, « dans la santé essentielle ». En survivant à la mort sous forme de narrateur, Rimbaud, comme Baudelaire, déconstruit l'autorité du Prince (que nous pourrions qualifier, avec Murphy, d'« adjuvant de la Mort ») par « un acte de résistance

²⁴² Cf. « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 323). Comme dans le poème *L'Héautontimorouménos* (« Je suis la plaie et le couteau, / Et la victime et le bourreau ! »), le Prince fut certes le « bourreau » (« Le sifflet, rapide comme un glaive, avait-il réellement frustré le bourreau ? », s'interroge le narrateur d'*Une mort héroïque*; *Ibid.*, I, p. 322-323), mais il fut aussi la « victime » du geste qu'il a provoqué parce qu'aucun des mimes qui ont succédé à Fanciouille « n'a pu rappeler les merveilleux talents de [ce dernier], ni s'élever jusqu'à la même *faveur* » (*Ibid.*, p. 323).

²⁴³ *Ibid.*, p. 320.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 322.

symbolique»²⁴⁵. Cette « résistance » est, on l'a deviné, appuyée sur l'ironie.

Le narrateur est un miroir plus grand que ne l'est le Prince lui-même (le Prince est doté de « facultés plus grandes que ses États », écrit Baudelaire²⁴⁶; « Il possédait au moins un assez large pouvoir humain. », écrit Rimbaud au début de *Conte*) : il *intègre, commente*, avec la distance du critique, l'ironie du poète qui se fait lecteur, « l'ivresse de l'Art » dont sera témoin le Prince²⁴⁷ : sa « plume tremble, et des larmes d'une émotion toujours présente [lui] montent aux yeux pendant qu['] [il] cherche à [nous] décrire cette inoubliable soirée. [Le bouffon] Fanciouille [lui] prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction²⁴⁸. » Fanciouille, lui, même s'il « fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer

²⁴⁵ *Logiques du dernier Baudelaire, op.cit.*, p. 128.

²⁴⁶ *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 319-320.

²⁴⁷ « Le Prince lui-même, enivré, mêla ses applaudissements à ceux de sa cour. Cependant, pour un œil clairvoyant, son ivresse, à lui, n'était pas sans mélange. Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? frustré [...] de ses espérances et bafoué dans ses prévisions? De telles suppositions non exactement justifiées, mais non absolument injustifiables, traversèrent mon esprit pendant que je contemplais le visage du Prince, sur lequel une pâleur nouvelle s'ajoutait sans cesse à sa pâleur habituelle, comme la neige s'ajoute à la neige. Ses lèvres se resserraient de plus en plus, et ses yeux s'éclairaient d'un feu intérieur semblable à celui de la jalousie et de la rancune, même pendant qu'il applaudissait ostensiblement les talents de son vieil ami, l'étrange bouffon, qui bouffonnait si bien la mort [...]. » (*Ibid.*, p. 322.)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 321.

vivante, possible, réelle »²⁴⁹, n'a pas la capacité de dédoublement du Prince, ce « véritable artiste »; il a encore moins ce que le narrateur a - « l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses » (*Salon de 1859*). Par ailleurs, le Prince et le Génie de Rimbaud sont sujets à une *réversibilité irréversible*, l'un étant le miroir (exact) de l'autre (« Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince. »). En fait, le Prince, comme le narrateur mais contrairement à Fanciouille (et au Génie), adopte la « position ironique de l'artiste » : « Unlike the superior, ironic, artistic stance of the Prince, and that of our dualistic narrator, écrit Sonya Stephens, Fanciouille does not sustain the necessary *dédoublement*²⁵⁰. » Fanciouille ne connaît pas l'ironie, parce qu'il ne sait pas se détacher de la mort. Comme l'écrit Murphy : « Par un mimétisme insolite, à la fois hyper-réaliste et pourvu de toute la *démesure* et tout l'hyperbolisme de la caricature, Fanciouille ne re-présente pas la mort, il l'incarne²⁵¹. » Le dédoublement nécessaire dont ce bouffon fut incapable est la faculté de dédoublement du philosophe, la « faculté philosophique » « qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement²⁵² », le mouvement de la création que doit mettre en scène tout poème en prose pour éviter la

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony*, Oxford University Press, 1999, p. 156-157.

²⁵¹ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, *op.cit.*, p. 134.

²⁵² René Bourgeois, *op.cit.*, p. 16.

mort et l'« ennemi dangereux », « l'Ennui », ou la stérilité d'une « complaisance agrémentée de ciel et de luxe »²⁵³. Ce mouvement, comme l'a précisé Pierre Brunel, articule « l'idée de création poétique » avec « [l]e travail de destruction » : « Le travail de destruction va de pair avec l'idée de création poétique. [...] Tout se passe comme si le refus de la fixation, la volonté de toujours relancer le processus de création contre les formes antérieures, étaient le meilleur gage d'une authentique création²⁵⁴. »

Rimbaud a poussé à leur extrême son refus de la fixation et sa volonté de toujours relancer le processus de formation contre les formes antérieures avec l'*Adieu* final de la *Saison* : « il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps* », autrement dit, d'« être absolument moderne ». Cet adieu figure le dédoublement le plus radical qui soit - dédoublement qu'il ne faut pas confondre avec la position surplombante que procure l'ironie classique, discriminante, d'un Voltaire, car, chez Rimbaud, c'est avec *Conte* qu'on le voit le mieux, l'ironie *n'empêche pas* la recherche sincère de la « santé essentielle », d'un absolu qui serait une sorte de « beau dégoût » auquel il ne croit pas *mais qu'il désire*.

²⁵³ Nous venons de citer respectivement *Une mort héroïque* (Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit., I, p. 320) et *Conte* (Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit., p. 125).

²⁵⁴ Pierre Brunel et al., *Rimbaud*, Paris, ADPF et Ministère des Affaires étrangères, 2004, p. 98. On pourrait dire la même chose d'*Une mort héroïque*.

En fait, chez Rimbaud, sincérité et ironie, de même que désir et ironie, sont, comme le Prince et le Génie dans *Conte*, les deux parties d'un tout qu'unit la voix du philosophe qui, comme on l'a vu, la tient de Socrate. Cette ironie, en permettant au sujet de se contredire, « délivre des liens qui entravent toute expression sincère »²⁵⁵.

Le poème en prose *Assommons les pauvres!* poussera à l'extrême l'ironie socratique et le goût de l'« expression sincère ». Décrivant son « Démon » comme un « grand affirmateur », « un Démon d'action, un Démon de combat », par opposition au Démon de Socrate, un « Démon prohibiteur », le narrateur d'*Assommons les pauvres!* subvertit la maïeutique socratique afin de vérifier « l'excellence de sa théorie » : la violence de l'action est l'expression sincère, si l'on peut dire, de cette théorie, qui se résume à ceci : « Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir »²⁵⁶. Cette théorie implique, pour prendre une expression rimbaldienne, un « dérèglement raisonné » : elle sera d'ailleurs appliquée tour à tour au narrateur-personnage (bourgeois) et à son opposant, le mendiant.

Le narrateur d'*Assommons les pauvres!* est un philosophe moins artiste que bouffon (d'où le côté extrême que nous lui attribuons par rapport au narrateur d'*Une mort héroïque*) : s'il

²⁵⁵ *Poétique de l'ironie, op.cit.*, p. 263.

²⁵⁶ *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, I, p. 358-359.

n'est pas, comme celui d'*Une mort héroïque*, un miroir plus grand que le héros, c'est qu'il ne se dédouble pas comme le fait le philosophe artiste, le philosophe sérieux. Il explique cette incapacité de dédoublement par la mauvaise « digestion » de ses lectures : « J'avais donc digéré, - avalé, veux-je dire, - toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, - de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. - On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité²⁵⁷. » Cette mauvaise digestion empêche le narrateur d'arriver à l'ineffable et à l'indicible comme le Prince de *Conte* (grâce au Génie) et le Prince et le narrateur d'*Une mort héroïque* (grâce au bouffon Fancioulle) : « Il m'avait semblé seulement que je sentais, confiné au fond de mon intellect, le germe obscur d'une idée supérieure à toutes les formules de bonne femme dont j'avais récemment parcouru le dictionnaire. Mais ce n'était que l'idée d'une idée, quelque chose d'infiniment vague²⁵⁸. » Si le bouffon d'*Une mort héroïque* bouffonne la mort, nous pouvons dire que le narrateur d'*Assommons les pauvres!* bouffonne la philosophie – celle de Socrate, mais aussi celle d'un contemporain, Proudhon.

En effet, après avoir battu le mendiant et avoir été battu par ce dernier, et après lui avoir fait jurer « qu'il avait compris

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 357-358.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 358.

[sa] théorie, et qu'il obéirait à [ses] conseils », le narrateur ouvre soudain le texte sur ce que Derrida appelle, dans *De la grammatologie*, un « hors-texte », un référent extérieur : « Qu'en dis-tu, Citoyen Proudhon? »²⁵⁹ Si Proudhon sert au narrateur à la fois de cible privilégiée et de *punch*, sont nommés aussi dans le poème en prose, avec une ironie antiphrastique (une ironie « classique », voltairienne, caractéristique de la « blague », rappelons-le), le « subtil Lélut » et le « bien avisé Baillarger », deux célèbres aliénistes de l'époque, qui, selon l'érudit Claude Pichois, « avaient soutenu la thèse de la folie de Socrate »²⁶⁰.

Or, conclure que le narrateur d'*Assommons les pauvres!* n'est pas un philosophe serait avoir mal « digéré » ce poème : dans *Assommons les pauvres!*, la philosophie est utilisée de la même façon que la mort dans *Conte* et *Une mort héroïque*, et la « conscience » du narrateur est tout aussi « ironique et calculatrice » : la théorie du narrateur assommeur, en tournant la folie en sagesse, en menant l'« étrange » de cette situation à son paroxysme, engendre - comme l'extase destructrice du Prince de *Conte*, et comme l'ambition du Prince d'*Une mort héroïque* de prouver la « nature hyperphysique » de Fancioulle - un éternel retour de la mort par la répétition d'un même geste (pédagogique, diront les démagogues) : battre pour tuer, pour

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 359.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 358 et 1350.

assimiler, pour « digérer », certes, mais (on retrouve ainsi, que ce soit dans le texte ou, pour parler comme Derrida, hors du texte, le philosophe et son double, l'ironiste) jamais une fois pour toutes.

Du texte au paratexte

La « conscience ironique et calculatrice » que l'on retrouve dans *Conte*, *Une mort héroïque* et, à un niveau différent, dans *Assommons les pauvres!*, n'apparaît pas uniquement dans le *texte*; elle apparaît aussi dans le *paratexte* (dans les préfaces, avertissements, etc.). Le paratexte s'incorpore au texte en le travaillant; il fait donc partie, comme le texte, d'un « pacte épistémique », qui, en jouant avec les savoirs, déjoue le lecteur²⁶¹. Ainsi, dès le paratexte, dans sa lettre-préface à Arsène Houssaye, Baudelaire manifeste, en une question, sa conscience « ironique et calculatrice » - une conscience, comme on l'a déjà vu, « absolument lyrique », lyrique et ironique, mobile et autonome comme le désir et la « fantaisie » - de poète philosophe : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour

²⁶¹ Que nous avons qualifié, lors du deuxième chapitre, d'« infernal »; cf. Michel Pierrsens, *Canevas de communication* déjà cité, p. 9.

s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?²⁶² »

C'est cette même conscience de philosophe, une conscience jamais figée, toujours divisée en elle-même et en mouvement, qui fera se dédoubler le narrateur de *l'Avertissement des Déserts de l'amour*. Ce narrateur est à distinguer de celui des *Déserts de l'amour* comme il nous a fallu distinguer les narrateurs des poèmes en prose *Une mort héroïque* et *Assommons les pauvres!*, et, plus généralement, le narrateur de la lettre-préface des narrateurs des poèmes en prose du recueil, qui fut désigné, pour plus de possibilités d'ironisation, comme une « tortueuse fantaisie »²⁶³.

Comme l'auteur du *Salon de 1859*, le narrateur de *l'Avertissement des Déserts de l'amour* est aux prises avec la « fantaisie » du « premier venu », qui, expérimentant de nouvelles formes, rend vaine toute « science de l'art²⁶⁴ » (les mots « science » et « art » étant, comme on sait, connotés péjorativement chez Rimbaud) : « Ces écritures-ci sont d'un jeune, tout jeune *homme* [...], dont la vie s'est développée n'importe où; sans mère, sans pays, insoucieux de tout ce qu'on connaît, fuyant toute force morale, comme furent déjà plusieurs

²⁶² Baudelaire/*Œuvres complètes*, *op.cit.*, I, p. 275-276.

²⁶³ *Ibid.*, p. 275.

²⁶⁴ « [...] ma science de l'art n'est pas bien profonde », écrira Rimbaud, le 28 août 1871 à Demeny (*Rimbaud/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 258).

pitoyables jeunes hommes²⁶⁵. » Ce « tout jeune *homme* », comme le Prince de Baudelaire, qui « ne [connaît] d'ennemi dangereux que l'Ennui »²⁶⁶, ou le Spleen, est affecté par une « bizarre souffrance possédant une autorité inquiétante » qui amène le jeune mélancolique à désirer la mort²⁶⁷. Le narrateur de *L'Avertissement*, comme celui de *Conte*, fait fusionner sincérité et désir : « [...] il faut *sincèrement désirer* que cette âme, égarée parmi nous tous, et qui veut la mort, ce semble, rencontre en cet instant-là des consolations sérieuses et soit digne [...]!²⁶⁸ » Le ton spleenétique de ce narrateur et le ton naïf, mais tout aussi sincère, du jeune narrateur²⁶⁹ des deux « récits de rêve », ne font qu'un. Ainsi, en dédoublant, au moyen du paratexte, « le jeune homme lyrique et naïf » en « écrivain satirique »²⁷⁰, Rimbaud se montre philosophe, il remet en question toute « science de l'art », comme Baudelaire - une science qui, la lettre du 28 août 1871 en témoigne, a tout à voir avec la vie et le

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 159 (« Avertissement », *Les Déserts de l'amour*).

²⁶⁶ *Une mort héroïque; Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 320.

²⁶⁷ *Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 159.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 159 (« Avertissement », *Les Déserts de l'amour*). Nous soulignons.

²⁶⁹ Qui affirme, alors que la femme de ses rêves vient de disparaître comme un *fantôme*, un *fantasme*, nous sommes alors dans le registre de la *fantaisie* : « Je versai plus de larmes que Dieu n'en a jamais pu jamais demander », avant de renchérir, à la toute fin : « Vrai, cette fois, j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde. » (*Ibid.*, p. 161.)

²⁷⁰ « *L'Avertissement*, en postulant une séparation entre l'écrivain satirique et le jeune homme lyrique et naïf, en garantissant l'altérité absolue de celui-ci, invite à supposer que les traits satiriques constituent un écran de fumée, une manière de révision pragmatique permettant de mettre à distance tout ce qu'expriment en réalité ces rêves (comme dans les *Remembrances du vieillard idiot*, où c'est aux fantasmes et phobies de François Coppée que le poème donne en principe expression). » (Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud, op.cit.*, p. 255.)

travail, et qui interroge simultanément les notions d'ironie, de « sincérité » et de « sérieux »²⁷¹.

Comme on a pu le remarquer souvent, chez Rimbaud la sincérité est court-circuitée par un désir inconscient. Ce désir tiraillé entre vie et mort ne connaît que les positions instables qu'épouse une « âme » mélancolique – en « manque », comme le fait remarquer le narrateur de *Conte*. Ce désir carbure, *comme l'ironie*, à l'effet créé par la « fission », au choc infini des contraires²⁷². On retrouvait cette idée dans *De l'essence du rire...* : « [...] comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire²⁷³. » Comment peut-on alors réaliser le devoir, prescrit à la fin de

²⁷¹ « Je cherche des paroles calmes : mais ma science de l'art n'est pas bien profonde. [...] Je veux travailler libre : mais à Paris, que j'aime. Tenez : je suis un piéton, rien de plus ; j'arrive dans la ville immense sans aucune ressource matérielle : mais vous m'avez dit : Celui qui désire être ouvrier à quinze sous par jour s'adresse là, fait cela, vit comme cela. Je m'adresse là, je fais cela, je vis comme cela. Je vous ai prié d'indiquer des occupations peu absorbantes, parce que la pensée réclame de larges tranches de temps. Absolvant le poète, ces balançoires matérielles se font aimer. Je suis à Paris : il me faut une *économie* positive ! Vous ne trouvez pas cela sincère ? Moi, ça me semble si étrange, qu'il me faille vous protester de mon sérieux ! » (*Rimbaud/Œuvres complètes, op.cit.*, p. 258-259.)

²⁷² « Dans *Une Saison en enfer*, une sorte d'équilibre des contraires est atteint : se livrant à un combat à finir, la réalité et la fiction, la prose et la poésie entrent en "fission," terme soulignant le dégagement d'énergie tiré de la séparation et de l'opposition des antinomies. *Une Saison* est avant tout tension, tiraillement entre des forces contraires. Le terme montre également la dynamique qui rapproche et oppose ce texte aux *Illuminations* [nous pouvons exclure de ce propos le poème en prose *Conte*] qui parviendront à la "fusion" des antinomies. » (David Décarie, *art.cit.*, p. 253-254.)

²⁷³ *Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit.*, II, p. 532.

l'Avvertissement des Déserts? Comment peut-on « sincèrement désirer » sans « choc », sans inadéquation entre le « Je » et son « autre »? Comme l'écrit Murphy : « Le mot *sincèrement* a de quoi avertir le lecteur de l'impudence de Rimbaud. Il ne s'agit guère d'un discours romantique fondé sur la sincérité (après le Romantisme, comment écrire " sincèrement " *sincèrement?*) [...]. Rimbaud joue la provocation dans une parodie des confessions littéraires à la Rousseau. Mais derrière cette panoplie d'allusions sarcastiques, il se peut que Rimbaud exprime ses véritables peurs²⁷⁴. »

Selon nous, dans *Les Déserts de l'amour*, nulle censure : Rimbaud dit sa souffrance, il « exprime ses véritables peurs », même s'il le fait en prenant une pose romantique jouée - pose qui, comme le romantisme de Baudelaire, n'est pas sans naïveté²⁷⁵. En fait, Rimbaud *joue et est sincère en même temps*; il se dédouble.

On retrouve une capacité de dédoublement semblable à celle de *Conte* chez le narrateur du poème *Qu'est-ce pour nous mon cœur...* Ce narrateur peut être qualifié de philosophe parce qu'il sait se distancier du chaos qui l'assaille en se ressaisissant, en ne renonçant pas à son « Je » : « Ce n'est rien! j'y suis! j'y suis toujours », s'écrie-t-il, tout de suite après avoir créé une

²⁷⁴ *Stratégies de Rimbaud, op.cit.*, p. 255-256.

²⁷⁵ « [...] le grand artiste sera donc, - pour le critique raisonnable et passionné, - celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, - le plus de romantisme possible », écrivait Baudelaire dans son *Salon de 1846 (Baudelaire/Œuvres complètes, op.cit., II, p. 419)*.

apocalypse semblable à celle décrite dans *Aurélia* par Nerval : « Ô malheur! je me sens frémir, la vieille terre, / Sur moi de plus en plus à vous! la terre fond »²⁷⁶. Il est intéressant de constater que, dans ce poème (contemporain de la Commune de Paris), comme dans *Conte* (dont on ne connaît pas la date exacte; mais on peut présumer qu'il a été composé peu de temps après la *Saison en enfer*, vers 1873), le narrateur ne se signale qu'à la fin, et par l'effet d'une distanciation.

Ainsi, si elle est l'art de la fusion, toujours différée, de contraires (incompatibles), l'ironie rimbaldienne est, à l'origine, une distanciation, celle d'un sujet par rapport à un objet. Or, si cet objet possède d'abord le sujet comme la vérité possède le Prince de *Conte*, l'ironie réside, depuis le premier romantisme allemand, non plus dans la « raillerie », mais « dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif »²⁷⁷. Rimbaud a très bien fait ressortir cette caractéristique de l'ironie des premiers romantiques allemands (les frères Schlegel et Novalis) dans sa lettre du 13 mai 71 : « Un jour, [...] je verrai dans votre principe [à savoir : la « poésie subjective »] la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez! »

²⁷⁶ *Vers nouveaux et chansons* (alias *Dernier vers*); *Rimbaud/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 71, v. 23-25. Nerval écrivait dans *Aurélia* (II, 4, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 397) : « Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de Saint-Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries [...] À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté [...] ».

²⁷⁷ *Poétique de l'ironie*, *op.cit.*, p. 101. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*

Une fois la distance prise, un dédoublement s'impose donc à l'ironiste. Les jeux de dédoublements entre narrateur et personnages, de même qu'entre texte et paratexte que pratique Rimbaud dans *Les Déserts de l'amour*, *Une saison en enfer* et *Conte*, reposent sur un « principe créateur » hérité de Baudelaire, que Thorsten Greiner appelle « la dialectique du désir²⁷⁸ ».

Cette « dialectique du désir » est ce qui « sous-tend le système de l'esthétique baudelairienne »²⁷⁹. Des *Déserts de l'amour* aux *Illuminations*, en passant par les « petites histoires en prose »²⁸⁰ de la *Saison en enfer*, la dialectique du désir est d'ailleurs illustrée en termes d'esthétique : tout en épousant l'esthétique - la forme - d'un romantisme dépassé, trop naïf et mimétique, Rimbaud, comme Baudelaire avant lui, conteste ce romantisme²⁸¹. Comme le souligne Steve Murphy, « Rimbaud avait fait dès 1870 le procès de [la] naïveté romantique dans plusieurs textes, notamment dans *Un cœur sous une soutane*. Sur le plan esthétique, il est désormais plus proche de Baudelaire que de Victor Hugo²⁸². »

En mimant ce qu'il récuse, Rimbaud produit ce que Michel Pierssens appelle « le sujet vraiment moderne »²⁸³, bref, notre

²⁷⁸ Ou « structure du désir »; cf. « *La vérité, leurre du désir...* », *art.cit.*, p. 47 et 50.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁸⁰ Expression tirée de la lettre de Laitou à Delahaye; *Rimbaud/Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 267.

²⁸¹ Celui d'un Hugo, d'un Lamartine et d'un Musset, en fait; voir la lettre du 15 mai 1871 (*Lettres du voyant*, *op.cit.*, p. 141-142).

²⁸² *Stratégies de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 247-248. Cf. Introduction, p. 4 du présent mémoire.

²⁸³ « Le Pacte épistémique », p. 7.

ironiste. Un tel sujet se fait d'abord lecteur pour introduire ensuite, dans le discours contesté même, un *contre-discours ironiquement sincère*. En joignant ironie et sincérité ou « lyrisme sentimental » (« le sentiment étant presque toujours dénoncé par des marques d'ironie (ou du moins d'une certaine distance critique) chez Rimbaud »²⁸⁴), Rimbaud a trouvé une manière de « voir plus sincèrement » et de faire œuvre à la fois - l'« œuvre » étant, rappelons-le, « la pensée chantée *et comprise* du chanteur». Cette manière de voir, on ne la retrouve nulle part mieux décrite que dans *Conte*. Chez Baudelaire, on la retrouve dans *L'Héautontimorouménos*, où apparaît, comme dans le poème plus tardif intitulé *L'Avertisseur*, « la simultanéité paradoxale de l'élan extatique ("je veux!") et de l'instance qui refuse l'abandon sans bornes ("Non!") »²⁸⁵.

La manière de voir, plus sincère, de Rimbaud est en fait ce que nous avons appelé, dès notre premier chapitre, *une manière de sentir comme un autre*. Cette manière de sentir - qui concentre en lui tout le romantisme baudelairien et son esthétique, basée, comme on l'a dit, sur la dialectique qu'instaure le désir, sur une certaine économie du désir - repose sur ce que nous appelons, avec Thorsten Greiner, « la structure de l'ironie ». Cette structure se nourrit d'oppositions métaphysiques telles que : absence/présence; désir de

²⁸⁴ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, *op.cit.*, p. 248.

²⁸⁵ Thorsten Greiner, *art.cit.*, p. 49. « L'Héautontimorouménos, précise Greiner (p. 53), ne saurait jouir qu'en imaginant la destruction de ce qu'il adore ».

mort/fusion des contraires, pour ne nommer que celles qui nous ont été les plus évidentes.

Conclusion :

Décrire ce cheval, l'ironie du lecteur rimbaldien

À la différence de la plupart des lecteurs de Baudelaire, Rimbaud, dont l'entreprise de voyance se présentait comme un "dérèglement de tous les sens" qui ne laisserait pas d'être "raisonné", avait bien vu la portée de la conception baudelairienne. Son admiration pour le résultat poétique d'une fusion des deux "qualités littéraires", dont l'équivalent subjectif est la solidarité "de la vaporisation et de la centralisation du *Moi*" [...], le prouve. La critique et le dépassement du grand modèle n'étaient que la dernière conséquence de ce rapport à un Dieu qu'on ne pouvait adorer sans proférer le Non! de l'homme digne, témoignage d'une conscience créatrice autonome. (Thorsten Greiner, « *La vérité, leurre du désir...* », p.51.)

Qu'est-ce donc que l'ironie rimbaldienne? Comme nous le présumions, c'est à la fois une faculté philosophique et une science de la lecture héritées de Baudelaire.

En effet, si nous nous appuyons sur l'analyse des textes et paratextes retenus, il ressort que l'ironie rimbaldienne ne peut se réaliser qu'au moyen d'une distanciation puis d'un dédoublement dont seul un poète détenant une faculté philosophique est capable. Ce poète est celui de l'essai sur le rire de Baudelaire – un « spectateur désintéressé » qui, grâce à son pouvoir d'assister aux « phénomènes de son *moi* », crée une science de la lecture. Pour ce faire, il unit « deux qualités littéraires fondamentales »

qui le rendent « absolument lyrique », à savoir : « surnaturalisme » et « ironie ». Cette science passe donc par un mouvement dialectique qui s'effectue en deux étapes : « centralisation » (ou « Coup d'œil individuel » de l'écrivain sur « l'aspect dans lequel se tiennent les choses ») et « vaporisation » (ou « tournure d'esprit satanique ») du « *Moi* ». Rimbaud mènera ce mouvement à ses extrêmes au moyen d'une poétique voyante qui mettra en pratique le « dérèglement » dit « raisonné » des « sens ».

Ce « dérèglement des sens » ne mène pas à une « absence de sens », car l'ironie, la rimbaldienne comme la baudelairienne, se situe, comme le « dangereux supplément » chez Rousseau, au milieu, à *cheval* entre présence et absence – entre fusion des contraires et désir de mort, disions-nous. L'ironie produit toujours du sens et, par le fait même, exprime du désir; elle repose non seulement sur une économie du désir - une économie « étrange » dite « positive » par Rimbaud, mais qui ne fait pas moins appel à ce que Hegel appellerait la « puissance de la négativité » - mais aussi sur ce que Greiner appelle « la dialectique du désir »; cette dialectique sert d'ailleurs de « principe créateur » commun à Baudelaire et Rimbaud. Pourtant, chez le « vrai Dieu » comme chez « l'homme aux semelles de vent », l'ironie est vouée à l'effacement - comme la vérité, le bouffon d'*Une mort héroïque* et le Génie de *Conte*, qui

n'apparaissent dans le réel que pour s'anéantir comme idéal. L'ironie se tient d'ailleurs toujours, comme le Satan des premières *Fleurs du mal*, la « rhétorique » du « rusé doyen » des dernières, et l'esprit satanique qui circule dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, entre le réel et l'idéal, le visible et l'invisible; elle donne ainsi l'impression qu'il y a en l'homme une nature « hyperphysique », un au-delà de la mort qu'il suffit de relancer sans cesse en détruisant les formes déjà établies. Cette ironie est, comme le dit Schoentjes commentant la lecture kierkegaardienne de l'ironie socratique, « une présence qui se dessine dans l'absence »; elle empêche ainsi le lecteur « d'établir la vérité positive de l'ironie ». L'ironie de Rimbaud est certes, comme l'ironie de Baudelaire, une « affirmation » de la liberté de l'homme comme de l'artiste, pour reprendre l'expression de René Bourgeois, mais elle est toujours dialectique, à cheval entre positivité et négativité. Comme l'a récemment proposé notre directeur, le défi de ce mémoire consiste peut-être à décrire ce cheval...

Ce fameux cheval, imperceptible directement, apparaît dans les textes de Rimbaud sous forme de... chevauchement : c'est celui de l'esprit ironique, qui ne connaît de tournure que satanique. C'est ce chevauchement qui permet au sujet baudelairien de conserver une position intenable, celle qui consiste à « rester *un* » tout en se « prostituant » « d'une

manière particulière ». Cette position, cette insoutenable liberté de l'homme « moderne », bien qu'elle soit « inconcevable à la raison », comme l'a rappelé Derrida dans *De la grammatologie*, ne peut être que « raisonnée », parce qu'elle est ancrée dans la quête occidentale de la vérité - « On ne part pas », s'exclame le damné de la *Saison en enfer*. Rimbaud, tout en s'attachant à éliminer toute transcendance, toute autorité qui tendrait à dissoudre la liberté de l'ironiste (une liberté aussi dangereuse pour l'auteur du *Salon de 1859* que celle que procure la « fantaisie »), poussera plus loin la position intenable de Baudelaire : contrairement à son « vrai Dieu » qui, « trop artiste », cherchait sans cesse à se « convertir », Rimbaud acceptera la position intenable, « absolument moderne », du damné.

Alors que Baudelaire confesse son impuissance, qui est celle de l'artiste du « *Confiteor* de l'artiste », Rimbaud instaurera, à partir de sa lecture des poèmes en prose de Baudelaire et de leur pendant théorique (l'essai sur le rire), ce que nous avons appelé avec Michel Pierssens, un « pacte épistémique infernal ». Ce pacte est un pacte faustien inversé : ce n'est pas Satan, cet « esprit qui toujours nie », qui le crée, mais bien le damné, à l'intention de Satan. Dans la *Saison en enfer*, Satan est le seul lecteur – le seul juge – du poète maudit qui fait tout pour différer sa confession. Le Satan du prologue de la *Saison en enfer* est un Satan baudelairien qu'il faut distraire de son envie de « gagner »

la mort. Satan n'affectionnant pas les « facultés descriptives ou instructives », le damné comprendra qu'il doit non plus être un poète « moderne », un poète qui se contente de « décrire la vision » (parce qu'« on n'est pas poète en enfer »), mais plutôt faire de lui-même un lecteur « absolument moderne ». Être un lecteur absolument moderne (aussi bien qu'« être » ou « se faire voyant », pourrait-on dire) consistera, comme nous l'entendions dans notre deuxième chapitre, à user de l'ironie pour « plonger » dans les « gouffres », pour être plus moderne que l'homme « moderne », « l'Ecclésiaste moderne » (alias l'homme né bon de Baudelaire, ce lecteur « paisible et bucolique » qui, quant à lui, refuse de plonger dans les gouffres), et le poète baudelairien qui se dit, contrairement au poète lyrique Banville, « absolument lyrique » (autrement dit, lyrique et moderne). Nous avons montré que les premières traces de ce pacte « infernal » sont visibles dès la deuxième lettre à Banville (14 juillet 1871), où est valorisée l'image du poète « farceur » qui sait se faire « lyre aux chants de fer » - harmonieux *et* dissonant, lyrique *et* moderne.

On retrouve certes dans le «*et*» de « lyrique *et* moderne », le cheval de l'ironie rimbaldienne, cette ironie de philosophe qui, dans un perpétuel mouvement d'aller-retour ressemblant à celui de la mer, tente d'unir le fini et l'infini, le réel et l'idéal. Or, comme nous l'avons montré dans les deuxième et troisième chapitres, la posture du farceur, ou du « blagueur », au même

titre que celle du satiriste ou du caricaturiste, qui emprunte des moyens « directs » comme la caricature ou l'invective, ne doit pas être confondue avec la posture du philosophe, ce double inséparable du poète ironiste baudelairien. L'ironiste joue, il est certes un grand joueur et il demeure conscient dans le jeu, mais il ne joue pas avec les normes; il joue avec les « sens », ces derniers ne pouvant être réduits à des normes et à des personnes définies. L'ironie rimbaldienne, comme l'ironie baudelairienne, met en scène ce que nous pourrions appeler une anti-lecture transcendante, au sens où l'entend Derrida dans *De la grammatologie* : cette ironie, comme le concept d'ironie socratique tel que décrit vers 1840 par Kierkegaard, n'a pas de « hors-texte », de référent précis; elle tend plutôt vers un implicite intertextuel que vers un explicite, qu'il soit biographique ou intratextuel. C'est cet implicite que cherchera à mettre en scène le lecteur rimbaldien qui, à l'instar d'un Montaigne et d'un Nietzsche, sait « ruminer ». Ce n'est d'ailleurs qu'en ruminant son « Je » sous la forme d'un « autre », qu'en s'imposant une maïeutique, une méthode d'accouchement de son esprit (comme Baudelaire qui avait su vaporiser son « Moi » centralisé), que le poète rimbaldien pourra espérer « être absolument moderne ».

Rimbaud, cet éternel apprenti-ironiste, sait donc qu'il ne doit pas, comme Izambard et Banville, rester « assis sur le trépied des Muses » comme le poète de Platon évoqué par

Montaigne; il sait qu'il doit, pour citer encore Pierssens, considérer le savoir non pas comme un « donné », une *doxa*, mais comme une « visée », qu'il doit chercher sans relâche, « se faire voyant », car on ne peut pas « posséder la vérité dans une âme et un corps » : la vérité, comme l'indique Greiner en tête de l'article que nous avons souvent cité, est le « leurre du désir ». À défaut de posséder ce que Rimbaud appelait, à la fin de son poème en prose *Conte*, la « musique savante », il faut connaître son « désir ». Car le désir est non seulement ce qui oblige le poète à se faire le philosophe d'une maïeutique satanique (à se dédoubler pour mieux lire, pour mieux critiquer), mais il est aussi le « principe » « créateur » de l'ironie.

Art de la fusion toujours différée de contraires incompatibles, l'ironie rimbaldienne, comme la baudelairienne, a besoin de la structure qu'instaure le désir. Après tout, n'est-ce pas le désir qui donne à l'ironie de Rimbaud sa force particulière, une force qu'on peut rapprocher de la magie dont sont capables l'alchimiste et le voyant? Et n'est-ce pas aussi cette force qui fait de Rimbaud un « isomère »²⁸⁶ de Baudelaire?

*

²⁸⁶ On peut retrouver la définition de ce mot en introduction (voir note 35 du présent mémoire).

Nous n'avons malheureusement pas pu établir des liens entre les ironies baudelairienne et rimbaldienne et l'ironie du premier romantisme allemand. Sachant que Rimbaud, contrairement à Baudelaire, veut garder sa « science de l'art » (sa « maïeutique ») « peu profonde », il serait selon nous exagéré de comparer le jeune poète ardennais à un romantique allemand devenu plus « radical » qu'un Novalis. Étant donné le caractère restreint de ce mémoire (notre but était de comparer la poétique de deux romantiques français), nous avons pris garde de ne pas nous laisser séduire par les théories du premier romantisme allemand (*Witz*, Roman, etc.). Les quelques auteurs allemands auxquels nous avons fait allusion (Hoffmann, Goethe et Hegel) occupent un statut « modéré » qui les exclut de l'aile radicale du premier romantisme allemand, dirigée par les frères Schlegel et Novalis²⁸⁷. L'influence allemande semble présente chez Baudelaire et Rimbaud : comme l'ironie des frères Schlegel, la leur repose sur une dialectique visant à unir des contraires inconciliables. Cependant, bien que la posture du poète philosophe constitue, comme celle du poète voyant, la reprise d'un précédent allemand, la France n'a pas été familiarisée avec le concept d'ironie des premiers romantiques allemands²⁸⁸ - même si, comme l'a précisé Marc Eigeldinger plus de 25 ans avant Pierre Schoentjes, la critique française « n'a pas tardé à

²⁸⁷ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 31.

²⁸⁸ Voir *Poétique de l'ironie*, *op.cit.*, p. 216.

prendre conscience de l'origine germanique de la voyance poétique²⁸⁹ ».

²⁸⁹ Cf. « La voyance avant Rimbaud », in *Lettres du voyant, op.cit.*, p. 36 : « [...] Alfred Michiels a pu affirmer [en 1840] dans ses *Études sur l'Allemagne* : « Le poète, aussi bien que le philosophe, est donc un voyant » [...]. Ces diverses références ne signifient nullement que la voyance rimbaldienne soit issue du romantisme allemand, mais que celui-ci a précédé le romantisme français dans l'idée que la poésie est assimilable à un acte prophétique, à une expérience du sacré qui présente des affinités avec les révélations dont le voyant est le messager. Les vraies sources de la pensée de Rimbaud sont à rechercher dans la *Bible* et dans le romantisme français, qui a adopté à son tour l'expression pour définir le contenu spirituel de l'expérience poétique. »

Bibliographie

Œuvres de Rimbaud consultées

ADAM, Antoine (éd.), *Rimbaud/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

BORER, Alain (dir.), *Œuvre-vie*, Édition du centenaire, Paris, Arléa, 1991.

BRUNEL, Pierre (éd.), *Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987.

EIGELDINGER, Marc et SCHAEFFER, Gérald (éd. et comm.), *Lettres du voyant*, Genève, Droz et Minard, 1975.

Arthur Rimbaud/Œuvres complètes, édition critique avec introduction et notes de Steve MURPHY, Paris, Honoré Champion, 1999 et 2002, tomes I et IV.

Œuvres de Baudelaire consultées

PICHOIS, Claude (éd.) et ZIEGLER, Jean (coll.), *Baudelaire/Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1973.

PICHOIS, Claude (éd.), *Baudelaire/Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (réimp. 2001) et 1976 (réimp. 1999), 2 volumes.

Articles et ouvrages sur Rimbaud et Baudelaire

CORSETTI, Jean-Paul, « Lector in fabula : Rimbaud sans dessus dessous », in *Les Illuminations : un autre lecteur? Études rassemblées et présentées par Pierre PIRET, Les Lettres romanes*, hors série, 1993, p. 25-32.

DRAGACCI-PAULSEN, Françoise, « Ironie et subversion dans *Mauvais Sang* ou le rêve rimbaldien d'expansion du Moi », *Parade Sauvage*, vol. 10, 1994, p. 76-93.

EIGELDINGER, Frédéric et GENDRE, André (textes réunis et commentés par), *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974.

GREINER, Thorsten, « *La vérité, leurre du désir* : Surnaturalisme et ironie chez Rimbaud conteur », *Revue Sud*, numéro hors série : *Arthur Rimbaud Bruits neufs*. Textes réunis par Roger Little. Marseille, Sud, 1991, p. 47-59.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001.

MURPHY, Steve, *Le Goût de la révolte : Caricature et polémique dans les vers de Rimbaud*, University of Kent, thèse de doctorat, June 1986, microfilm.

Id., *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Id., *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Sur Rimbaud seulement

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud : Le meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BRUNEL, Pierre *et al.*, *Rimbaud*, Paris, ADPF et Ministère des Affaires étrangères, 2004.

DÉCARIE, David, « Pariade : poésie et prose chez Rimbaud », *Nineteenth-Century French Studies*, 32, 3-4, Spring-Summer 2004, p. 253-266.

JOHNSON, Barbara, « La vérité tue : une lecture de « Conte » », *Littérature*, vol. 11, 1973, p. 68-77.

LAROSE, Jean, « Réveils », in LAROSE, Jean, MARCOTTE, Gilles et NOGUEZ, Dominique, *Rimbaud*, LaSalle, Hurtubise HMH, « L'Atelier des modernes », 1993, p. 13-63.

MURPHY, Steve, *Arthur Rimbaud/Un Cœur sous une soutane*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, « Bibliothèque sauvage », 1991.

Sur Baudelaire seulement

D. LANG, Candace, « Baudelaire: Lequel est le Vrai? », in *Irony/Humor: Critical Paradigms*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, p. 96-131.

SCOTT, David, «Baudelaire, le sonnet et la poétique symboliste», in *Postérités de Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 2000, « Année Baudelaire », 4, p. 45-59.

STEPHENS, Sonya, *Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony*, Oxford University Press, 1999.

Ouvrages sur l'ironie

BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points/Essais-Inédits », 2001.

Ouvrages théoriques

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1967.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, présentation par Sabine Chaouche, Paris, GF Flammarion, 2000 (1778; 1^{re} publication : 1830).

PIERSSENS, Michel, « Le Pacte épistémique », Canevas d'une communication présentée au colloque « Sciences, Imaginaire, éthique ». Montréal, UQAM, nov. 2003, 12 p.

Ouvrages divers

ALEXANDRE, Maxime (éd.), *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, « Pléiade », tome I, 1963.

COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Honoré Champion, 1998.

FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

JOURNET, René (prés.), *Chantiers/Victor Hugo*, Paris, Robert Laffont, 1990.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, tome I, 1966.

MONCEL, Christian, *Rimbaud ou l'avenir de la poésie*, Lyon, Christian Moncel éditeur, 1975.

NERVAL, Gérard, *Aurélia* II, 4, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966 (cité dans LAROSE, Jean, « Le cours poème », *Études françaises*, 33, 1, 1997, p. 21).

NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, traduction inédite par Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson; introduction et notes par Philippe Choulet avec la collaboration d'Éric Blondel pour les notes (traduit avec le concours du Centre national du livre), Paris, Flammarion, 1996 (1^{re} publ. : 1887).

PIA, Pascal, *Album zutique*, Paris, Pauvert, 1962.

POE, Edgar Allan, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. Claude Richard, Laffont, « Bouquins », 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.

Dictionnaires

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*, 2000, tome II.

