

Université de Montréal

La Poétique du corps dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud

par

Sylvie Baille

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

juin 1999

© Sylvie Baille, 1999



PA

35

U54

1999

N. 023

Université de Montréal

La formation des cadres dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud

par

Yves Bailly

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

Maîtrise en arts (M.A.)

en études françaises

juin 1999

© Yves Bailly, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

La Poétique du corps dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud

présenté par :
Sylvie Baille

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	:	Michel PIERSSSENS
Directeur de recherche	:	François HÉBERT
Membre du jury	:	Jean LAROSE

Mémoire accepté le : 99-09-20

Remerciements

Je tiens à remercier pour sa bienveillance mon directeur, Monsieur François Hébert, dont la qualité des corrections, la pertinence des consignes, et la patience, a permis la réalisation de ce mémoire.

Je remercie mon mari, Jean-Pierre Roy, mes filles, Agnès et Léa, pour leur compréhension et leurs encouragements tout au long de ce travail qui me tenait à cœur.

Sommaire

Du corps de l'enfant au corps du silence en passant par le corps du poète, nous étudions le thème du corps dans la poétique d'Arthur Rimbaud. Notre recherche porte sur les poèmes mais s'étend aux textes en prose et à la correspondance qui nous servent à replacer le poète dans son contexte. L'œuvre, réputée en partie illisible, révèle sa cohérence dans une analyse des sensations, des perceptions du poète, ainsi que des distorsions causées par le fameux « dérèglement de tous les sens ».

Nous nous attacherons à définir en premier lieu le corps d'Arthur au sein de la structure familiale dans laquelle il est né. Son corps de fils se dessine à travers le corps de sa mère, le corps de son père s'y devine comme le corps d'autrui, qu'il soit féminin ou masculin. Les poèmes portent la trace de son histoire, retrouvent la mémoire du sujet, écrivent sa biographie dans ses diverses strates, inventant toutes sortes de "Je" possibles si la réalité avait été autre.

Le corps du poète est un corps en action qui s'élève contre les académismes brimant sa liberté créatrice, contre une société médiocre et décevante, contre le temps surtout et la finitude qu'il lui impose. Rimbaud enracine son existence dans une nature divinisée dans laquelle il retrouve un espoir perdu depuis le drame de la désertion paternelle qui l'a privé de l'amour élémentaire de ses parents.

Élevé par une mère bigote, femme de devoir, et le fils d'un homme qui a produit une traduction du Coran, Rimbaud est un mystique qui cherche une foi rédemptrice. La poésie sera le lieu de la mise en forme d'une formule qui octroie une illumination donnant à « posséder la vérité dans une âme et un corps ». Le « génie » le lui permettra-t-il ? Et qu'est-ce que le « génie » ?

À Jean-Pierre, Agnès et Léa.

La Poétique du corps dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	vii
INTRODUCTION.....	8
I LE CORPS DE L'ENFANT.....	16
Le corps du fils.....	16
Le corps de la mère.....	28
Le corps de la soeur.....	40
Le corps du frère.....	51
Le corps du père.....	66
II LE CORPS DU VOYANT.....	77
Le corps du poète.....	77
Le corps de la nature.....	89
Le corps de la société.....	101
Le corps du temps.....	117
Le corps du génie.....	128
CONCLUSION.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	148

Introduction

Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud, deuxième fils de Vitalie Cuif et de Frédéric Rimbaud, naît à l'aube du 20 octobre 1854. Sur les fonts baptismaux du Grand Prieuré de Charleville, en tant que cadet, il est voué à la Vierge Marie, au bleu et au blanc, couleurs de son œil. Acteur et spectateur de la scénographie familiale, il se révolte très tôt contre l'autorité et la norme, contre le mensonge et la fatalité même de sa naissance. Son père l'a abandonné à la tutelle rigide de sa mère et il cherche une incarnation *autre*, un destin révolutionnaire, libre. Il se choisira un autre corps, un corps de Poète, avec la majuscule qui fait de ce statut un nom propre, une identité à investir. Le corps vivant d'Arthur Rimbaud est le corps de son œuvre : telle est notre hypothèse.

L'écriture est une manière de fonder une vie. Rimbaud a brûlé, ou demandé que l'on brûle, des parties de son œuvre et, s'il n'en avait tenu qu'à lui, peut-être ne resterait-il rien de cette somme de poèmes, de textes en prose et de lettres : que serait-il pour nous, s'il n'était pas poète ? Nous sommes reliés par une œuvre à son corps d'homme qui parle, et que nous désirons entendre. Sur le chantier poétique, Rimbaud érige son autonomie : il peine à se dégager de son corps de fils, de citoyen, de mortel, de damné, et il s'impose une initiation à rebours dans un dérèglement de tous les sens, faisant de son corps, unique et universel, espace de la mémoire et du devenir, le tremplin de l'impulsion créatrice. Il faut des moyens neufs pour inventer les « formes nouvelles »¹ : comment s'étonner qu'il rompe avec le corpus littéraire de son époque ?

Rimbaud est avant tout un lecteur, et son corps, un terrain vierge que toutes les inscriptions impressionnent. Son enfance s'est nourrie des textes des maîtres anciens et modernes, depuis Ovide jusqu'aux poètes parnassiens.

Imitant ou parodiant les auteurs qu'il aime ou qu'il exècre, il s'initie à la création pour se mettre en lecture et exercer son esprit critique sur sa production même. Il comprend rapidement le chiffre de son époque : il a seize ans en 1871, quand, dans la lettre dite du Voyant, il en anticipe la fin.

Le corps du poète en action tend vers un avenir rédempteur pour la race humaine, il submerge, fractionne, recompose l'univers, tourbillonnant dans son vide intérieur, impatient de connaître une illumination qui informe sa substance, son « nouveau corps amoureux »². Le monde devient un vaste « Je », à moins que ce ne soit plutôt le « Je » qui ne devienne tout un monde.

L'intimité de cette poétique égare le lecteur, il se sent dépassé par le poète en marche qui exerce sa maïeutique dans toutes les sphères de la culture humaine. Rimbaud veut *voir* l'inconnu : nous le voulons aussi ! Or la lecture se dérègle en dérégant le sens et il est tentant de s'abandonner à l'écho que les mots font résonner en nous pour n'en retenir, subjectivement, que l'énergie vibratoire : mais pour participer à l'élan créateur de Rimbaud, il est nécessaire de procéder à une analyse émotionnelle de l'œuvre, non pour somatiser la parole en établissant une banale liste de symptômes qui expliqueraient par la névrose la grâce du génie, mais pour cerner les motivations qui sous-tendent l'écriture. Pour se faire les voyants du sens qui se dérobe, nous choisissons de nous placer au plus près des perceptions d'un individu qui réclame une traduction de « la pensée chantée et *comprise* du chanteur »³.

Le Mythe de Rimbaud d'Étiemble a fait une mise au point (et au pas) de la critique rimbaldienne qui a tendance à annexer l'œuvre au service de ses propres croyances et de son propre « génie ». Le mythe du génie est d'être

¹ Lettre de Rimbaud à Demeny, de Charleville, le 15 mai 1871 in Arthur Rimbaud. Oeuvres complètes. Correspondance, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1992, p. 237.

² *Being Beateous*, p. 165.

³ Lettre de Rimbaud à Demeny, de Charleville, le 15 mai 1871, p. 233.

« naturel », alors qu'il n'y a rien de plus culturel que le naturel dans les productions culturelles : comme Picasso dessinait près de son père peintre dès qu'il fut assez fort pour se tenir assis et manipuler des couleurs, copiant plus tard des tableaux de maîtres, Rimbaud a passé son enfance à suer sur des hexamètres, puis a mimé les grands poètes de son siècle. La luminosité du produit final éblouit et cache les années d'apprentissage, de réflexion, de doute, de tâtonnements et, surtout, de travail.

Le corpus s'accommode mal d'une critique unilatérale, centrée sur une seule idée. Gérard Bayo⁴, par exemple, part de l'idée que l'œuvre est une prosopopée : pour lui, l'« absent » que le texte fait parler est le poète lui-même prisonnier d'un étrange purgatoire, devenant « un autre » dans une « vraie vie » qui n'est plus la vie. Dans cette pantomime de cadavres errants, Rimbaud n'est plus qu'un incubé relevant les morts de leurs tombes pour leur faire mimer sa partition morbide : c'est bien sous-estimer la soif de vivre du jeune homme. Il ne se complaît pas dans les limbes du désespoir : il lutte, il marche vers le Bonheur, loin des complaisances mortifères.

Antoine Fongaro⁵ lui, pense que l'obscénité noyaute la poétique rimbaldienne du début à la fin : une telle force créative ne serait donc qu'au service de l'érotomanie d'un jeune pubère ? Il est permis d'en douter, même si l'approche de Fongaro a le mérite de semer le doute chez le lecteur, l'amenant à décider pour soi-même de la portée effective de l'obscène au fil de sa lecture. Alain Jouffroy⁶, par contre, angélise Rimbaud et soutient que l'homosexualité du poète fait partie du dérèglement, acte majeur qui provoque une rupture au plus intime de l'individu désirent accéder à la voyance : Rimbaud avouant n'avoir jamais connu de femme, il nous faudrait admettre qu'il a renié en

⁴ Arthur Rimbaud et l'éveil des limbes, Les Amis des Cahiers Bleus, Paris, 1985.

⁵ Rimbaud : texte, sens et interprétations, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1994.

⁶ Arthur Rimbaud et la liberté libre, Éditions du Rocher, Monaco, 1991.

même temps tout désir hétérosexuel, ce qui dépasse largement, on en conviendra, le cadre de l'expérimentation.

D'autres exégètes, comme Jean-Pierre Richard⁷ dont la méthode et les minutieuses analyses nous ont guidée dans nos recherches, démontrent comment la vitalité organique s'inscrit dans le rythme rimbaldien, comment les membres, les organes, les substances et les sécrétions, bref tout son corps participe à l'organisation d'une structure poétique mobile et évolutive. La matière corporelle est matière poétique pour Arthur Rimbaud, les pulsions comme les idéaux s'expriment dans le champ sémantique du corporel sans distinction entre le vocabulaire noble ou ordurier, traquant les révélations que fait le corps dans son contact avec la réalité.

Le dérèglement pose la question du « règlement » des sens par l'éducation, la norme sociale, la volonté de sublimation religieuse. Il met en scène le corps dans une dramatisation des sensations qui cherche à transcender les limites de l'appris, du bon goût, du fini. Rimbaud réinvente ses sens, qu'ils soient physiques ou spirituels, et refuse de s'en remettre à l'expérience d'autrui ou d'accepter une quelconque bride à sa liberté d'expérimentation. La lettre du Voyant est un pari ouvert sur l'avenir d'un individu qui entend se mettre à l'écart de l'autorité collective pour s'élever dans sa singularité.

Loin de l'esthétisme idéaliste des Parnassiens, ce plaisir sans jouissance, la poésie de Rimbaud, dont le corps souffre par manque d'amour, inscrit une demande charnelle. L'écriture étend l'espace privé du corps à l'espace public du lectorat : en cela, il peut faire scandale. Notre interprétation n'a pas pour but de ramener le poète dans le moule du convenable en rédigeant une énième hagiographie. En analysant les poèmes dans les échos qu'ils se

⁷ Cf. bibliographie.

renvoient et en miroir avec la biographie, nous tenterons de préciser des liens, des répétitions, des retours, des avancées dans le traitement par Rimbaud du thème du corps dans sa recherche d'une langue qui se veut « de l'âme pour l'âme »⁸ et qui lie étroitement le physique au métaphysique. Dans cette œuvre paradoxalement cohérente et arythmique, dense et lacunaire, le système complexe des thèmes et des symboles se régénère sans cesse dans une superposition subtile des strates du sens. Notre démarche interprétative ne s'arrêtera pas à la porte de l'intimité du sujet dont le corps est l'involontaire divulgateur des secrets. Nous prenons le risque d'une certaine impudence pour nous donner le plaisir d'entendre la véritable voix de celui qui aura, finalement, préféré la pudeur et le silence.

L'édition présentée et établie par Louis Forestier, professeur à la Sorbonne, pour les éditions Robert Laffont, en 1992, est notre source de référence. Notre lecture couvre les œuvres complètes du poète, en incluant les textes écrits au temps du collège, le *Prologue*, les compositions scolaires en vers latins, les poèmes écrits à dix ans, *Un coeur sous une soutane*, ainsi que la correspondance qui nous permet de situer le poète dans son contexte. Le corpus est difficile à embrasser : « paresseux, s'abstenir »⁹, prévient Louis Forestier dans sa préface et il faut en effet s'astreindre à beaucoup de rigueur et de « travail infâme, inepte, obstiné, mystérieux »¹⁰ pour dégager le système qui fait l'objet de cette recherche.

En 1866, Arthur Rimbaud, le jour de sa première communion, est photographié avec son frère aîné Frédéric. Il est assis, bien droit, jambes légèrement écartées, les mains posées sur les cuisses, la main droite à plat sur un livre, certainement un missel, celle de gauche a les doigts repliés vers la

⁸ Lettre du voyant, p. 236.

⁹ p. XXXV

¹⁰ Lettre de Rimbaud à Demy, de Charleville, 28 août, 1971, p. 247.

paume. C'est un beau garçon de onze ans : le visage est bien équilibré, le nez petit, la bouche pulpeuse, les yeux bleus aux paupières lourdes semblent ici être noirs, le regard intense plonge dans l'objectif, une ombre sous la lèvre inférieure lui donne un air boudeur. Il est d'une beauté plutôt féminine, régulière, ronde, sans rudesse, sensuelle.

Dans leurs costumes noirs, Arthur et Frédéric semblent résignés. Si les deux frères ne portaient pas un brassard blanc, emblème des communiant, ce pourrait être la photographie de garçons en deuil. Il est vrai que leur mère, Vitalie Cuif, se déclare veuve depuis que son mari, le capitaine Frédéric Rimbaud, l'a abandonnée avec ses quatre enfants quand Arthur avait presque dix ans.

Voici comment Enid Starkie raconte la rencontre de Georges Izambard, jeune professeur de rhétorique au collège communal de Charleville, avec Arthur Rimbaud. Nous sommes en janvier 1870 :

Le premier jour où il entra dans la classe, il aperçut au milieu d'un groupe de rudes adolescents, un petit garçon à la mine angélique qui tourna vers lui, écarquillés, de grands yeux bleus ingénus ; sa chevelure était proprement plaquée sur sa tête avec de l'eau, et ses mains, aux ongles nets et bien entretenus, étaient jointes devant lui sur le bureau. Ce garçon, si petit pour ses quinze ans, ne pouvait être le monstre d'érudition auquel on lui avait dit de s'attendre. Il donnait l'impression d'être un gentil garçonnet plutôt fragile, nerveux et timide — car il rougissait lorsqu'il était interpellé. On ne lui aurait prêté, sur sa mine, aucun désir d'émancipation, de découvertes, d'expériences ni d'aventures.¹¹

Dès le pas de la porte, Izambard est frappé par la beauté juvénile de l'adolescent : comment Arthur supportait-il l'attention que lui valait son apparence ? Dans la cour de récréation, il devait avoir fort à faire pour prouver sa virilité. Il rêvera cicatrices et tatouages et se voudra « avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux », pour être jugé « d'une race forte » à la vue

¹¹ Enid Starkie, Rimbaud, Flammarion, Paris, 1982, p. 62 (édition originale : Faber and Faber, Londres, 1961).

de son « masque »¹². La beauté lui était-elle déjà amère ? Le rendait-elle vulnérable en présentant de lui une image de fragilité ?

Une apparence de garçonnet rougissant peut pourtant cacher une maturité étonnante et un tempérament exigeant. Arthur a le ton péremptoire, autoritaire et sans appel, il suffit d'entendre ses lettres pour s'en rendre compte. Verlaine ne sera pas dupe de son air juvénile et, à son cadet de dix ans, il demandera : « C'est ça, aime-moi, protège et donne confiance. »¹³

La beauté du diable de Rimbaud, photographiée par Carjat en 1871 et imprimée depuis sur tous les supports possibles, séduit encore des millions de personnes qui ne connaissent souvent du poète que cette icône. Sur ce cliché, il est en gros plan, de trois-quarts, et il regarde vers la droite. Son regard à « l'œil bleu blanc »¹⁴ l'emporte au-delà, très loin de la pièce où le photographe fixe son image : il a déjà le regard de son Voyant. Le jeune homme incarne l'idéal romantique du poète, contemplateur d'un autre monde, visionnaire animé d'une volonté de franchir ses propres limites. Cette photo en est venue à symboliser le Génie adolescent, le Poète essentiel, la Poésie personnifiée.

Ces deux photos annoncent l'ambivalence de l'écriture : d'une part, une intensité dans la projection de l'esprit vers une autre dimension, une absence à soi et au monde se traduisant dans une poétique qui transgresse forme, langue, grammaire, et toutes les bornes de la lisibilité même, et défie le lecteur ; d'autre part, une attention aiguë, une manière de fixer les objets et de les magnifier jusqu'à ce qu'ils acquièrent une existence autonome. Cette dualité du regard donne une écriture si personnelle, si intime, qu'elle semble parfois être chiffrée.

¹² *Une saison en enfer*, p.143.

¹³ Lettre de Verlaine à Rimbaud, de Paris le 2 avril 1872, p. 249.

¹⁴ *Mauvais sang*, p. 141.

Arthur était au début de la mue de l'adolescence. Il était sur le point de changer de voix, de stature, de poids, de présence corporelle au moment où il commence à écrire. Or le jeune garçon à l'œil vif et aux joues rondes qui se sacre poète dans le retour du printemps, va devenir presque aussitôt un vieillard prématuré aux yeux éteints, à vingt-cinq ans à peine : que se passe-t-il donc dans l'intervalle pour que le corps perde jusqu'à la trace des promesses de l'enfance ? L'enfant, abandonné à « une éternité de chaudes larmes »¹⁵, prenait la plume pour ouvrir une voie à son déluge, pour épurer ses blessures dans l'acte d'écrire. L'homme qui se retirera dans la sécheresse et le silence, aura-t-il jamais réussi à « *posséder la vérité dans une âme et un corps* »¹⁶ ?

¹⁵ *Enfance*, p. 162.

¹⁶ *Adieu*, p. 157.

I

LE CORPS DE L'ENFANT

Le corps du fils

Allons au corps de l'œuvre pour retrouver la trace du corps de l'enfant. *Le Prologue*¹⁷, écrit au temps du collège, débute comme une historiette et se termine par des récriminations de trop bon élève. Arthur établit la problématique familiale qui sera, tout au long de sa vie, un sujet de questionnement. Arthur à neuf ans est, comme tous les enfants de son âge, un membre, littéralement, de la famille.

Il se rêve né à Reims en 1503, de parents « peu riches, mais très honnêtes ». Le père est officier : comme par hasard.

Il était d'un caractère vif, bouillant, souvent en colère et ne voulant rien souffrir qui lui déplût.

Sa mère y est bien différente de celle qu'elle deviendra après la rupture avec le père — car on peut estimer que le texte dépeint l'état des relations chez les Rimbaud, telles que les ressentaient Arthur :

femme douce, calme, s'effrayant de peu de chose, et cependant tenant la maison dans un ordre parfait.

Le jeune garçon fait cette simple constatation :

J'étais le plus aimé.

Et c'est très certainement la vérité : Arthur était brillant, beau, et « suait d'obéissance » pour s'assurer l'amour de ses parents en se conformant aux règles familiales, scolaires et sociales. Mais voilà que sous l'apparente docilité

¹⁷ P. 3-6.

pointe la révolte, lui non plus ne semble pouvoir « rien souffrir qui lui déplût ». Arthur se demande à quoi sert d'étudier puisque, l'affirme-t-il, il ne sera pas « décrotteur » mais « rentier ».

Il continue pourtant à aligner des vers latins, des hexamètres impeccables, avec sûreté et arrogance devant ses condisciples qui peinent à la tâche. Dans la pièce *Ver erat*¹⁸ apparaissent déjà certains des thèmes qui traversent l'œuvre : la paix retrouvée au sein de la nature, ce refuge où il soupire après « le doux nid des oiseaux », et l'éloge de la fuite qui permet de se retrouver seul, loin des embrigadements et des contraintes. Désirs contradictoires de maternage et de fuite : jusque dans la correspondance qu'il entretiendra avec sa famille depuis son établissement du Harar, Arthur ne saura jamais résoudre cette ambivalence.

Le poète en herbe imite les maîtres anciens pour les mettre à sa main, il s'essaie à leur phrasé, à leur rythme, à leur technique, il fait ses gammes : il apprend le métier, soutenu dans cette entreprise par sa grande maîtrise du vers latin. Il dévore tous les livres sur lesquels il met la main et analyse les sujets, les styles et les poétiques. Son écriture fait montre d'une belle vitalité, d'un souffle, d'une grande confiance dans ses capacités et sa pertinence.

Dès les premiers poèmes, le corps de l'enfant se dessine, pas encore totalement individualisé. Le poème *Les Étrennes des orphelins*¹⁹ s'inspire largement d'une ode d'Horace²⁰ et met en scène deux bambins dans un lieu sans amour. Ici, le couple parental est rompu et ce sont les enfants qui forment le noyau vivant, et souffrant, de la famille. Le père est parti, la mère semble en être morte. À cette époque, les enfants Rimbaud sont bien des « orphelins de

¹⁸ P. 8.

¹⁹ Poème du temps du collège, p. 29.

²⁰ *L'Ode IV, Livre III*, nous rappelle Enid Starkie dans son *Rimbaud*, p. 58.

quatre ans » : quand Arthur compose le poème, il y a quatre ans que le père a déserté.

Comme on était heureux, quand les parents étaient ensemble ! Le bien-être était physique, sensuel :

On s'éveillait matin, on se levait joyeux,
 La lèvre affriandée, en se frottant les yeux...
 On allait, les cheveux emmêlés sur la tête,
 Les yeux tout rayonnants, comme aux grands jours de fête,
 Et les petits pieds nus effleurant le plancher,
 Aux portes des parents tout doucement toucher...
 On entrait !... Puis alors les souhaits, ... en chemise,
 Les baisers répétés, et la gaîté permise !

Souvenons-nous de la description d'Arthur faite par Izambard : l'enfant sans père devait donner le change, se présenter impeccable pour dissimuler dans la rigueur de sa tenue et de ses mœurs la honte de l'abandon familial. Ici, peu importe le désordre, le foyer est illuminé par l'amour des parents. Un merveilleux mystère se joue dans la maison familiale : le mystère de la grande armoire, confondue avec la chambre parentale.

[...] on rêvait bien des fois
 Aux mystères dormant entre ses flancs de bois,
 Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
 Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure...

Dans un demi-sommeil, ils entendent la rumeur amoureuse du couple. Ce « vague et joyeux murmure », comme un chant de bonheur, rassure les enfants qui savent d'instinct que leur sécurité affective dépend aussi du désir qui circule entre les adultes.

L'armoire n'a plus de clef : plus de plaisirs, plus d'intimité à protéger. La mort, ou la fuite, prive l'enfant du rêve d'amour de ses parents : il n'y a plus que le regret des temps si doux où la mère gravitait dans le désir du père. Elle les bordait « avant de les quitter en leur criant : pardon » pour son abandon nocturne, et ils la laissaient partir confiants dans la beauté du mystère

qui l'appelait. Ce n'est plus qu'« une vieille servante » qui s'occupe d'eux maintenant : c'est Vitalie, dévitalisée.

Le poème des *Étrennes des orphelins* a été écrit fin 1869, la problématique familiale ressurgit avec *Les Poètes de sept ans*²¹ en 1871, un poème d'une force extraordinaire qui fait le point sur une enfance : le poète se reconnaît et répand sa tendresse sur l'enfant qu'il était. Rimbaud investit l'écriture avec une intensité suggérant un récit autobiographique. Intimité, profondeur des sensations, des émotions et des réflexions dans une langue précise qui a besoin de dire : les rimes plates arrivent directement au vers suivant, comme pour respecter au plus vite la règle prosodique. Le rythme est rapide : ni détours, ni atermoiements. Arthur décante sa prime jeunesse pour n'en garder que la quintessence, que les lignes de force, cernant ce qui travaille sa personnalité et le force à « d'âcres hypocrisies.»

Le personnage central de la vie d'Arthur, incontournable, ouvre le poème : « la Mère ». Elle est là, ornée de sa majuscule, définie par l'article, comme une divinité tutélaire, chargée du « livre du devoir ». Vitalie Cuif, cloîtrée dans le devoir, sœur laïque, élève ses enfants dans les limites des prescriptions de la Bible, des diktats sociaux, des manuels d'éducation, des impératifs académiques. Dès le premier quatrain, nous pouvons mesurer l'abîme de solitude dans lequel l'enfant se trouve. Il ne mentionne ni son frère aîné, Frédéric, ni ses deux sœurs, Vitalie et Isabelle. L'enfance de Rimbaud fut un huis-clos entre lui et sa mère.

Cette mère enfermée dans un monde de rectitude, n'est plus en lien émotif avec son enfant. Si elle regardait vraiment le corps d'Arthur, elle verrait s'y inscrire le retard de croissance, comme s'il ne pouvait plus continuer à

²¹ P. 79.

mûrir et s'attardait dans l'enfance, elle verrait surtout les stigmates de la souffrance. Mais elle ne remarque ni « les tics noirs », ni les grimaces. Si elle prêtait l'oreille, elle entendrait son silence et son râlement sur la rampe...

Les états d'âme d'Arthur sont exacerbés par tant d'insensibilité. Pour atteindre cette sourde, cette aveugle, cette autiste de l'amour, il lui faudra écrire à vif tout au long de sa vie, dans ses poèmes ou sa correspondance, dans l'espoir qu'elle entende, qu'elle voie, qu'elle prenne en compte sa douleur. Ce n'est pas un hasard si Vitalie fut la première personne à qui Rimbaud fit lire *Une saison en enfer*. Et elle n'y ressentit rien : elle demanda ce que cela voulait dire. Raté.

Enfermé dans la maison qui semble s'enfoncer dans la « marne », les pièces qui sentent le moisi, la lente putréfaction des âmes qui y vivent, l'enfant se réfugie dans les latrines pour être un peu plus à lui, pour être « tranquille », et là, l'odeur que l'on suppose lui est plus douce que l'odeur de la vie familiale.

Il habite sa chambre, « nue aux persiennes closes », et, dans cette cellule, il concentre son rêve magnifique, un désir d'évasion fabuleux, une espérance de « liberté ravie » ou, plutôt, un espoir de ravissement qui traverse le poème comme une traînée de bonheur.

Dans une pure solitude, entre les murs sans chaleur, la fuite commence dans les ténèbres du corps. Il cherche des visions derrière les paupières de ses yeux fermés mais n'y voit que des points : il ne voit rien dans son théâtre intérieur qui réponde à son urgent besoin de voir. Alors, il regarde rire des étrangères dans les journaux illustrés, il regarde sous la robe d'indienne de la fille de huit ans qui partage ses jeux, il regarde rentrer les hommes travailleurs,

qu'il aime et aimera plus que Dieu : son regard contemple les corps du désir, ce qui est, pour le fils de Vitalie, le plus grand exotisme.

Il pose ses deux poings « à l'aine », tire la langue, mord les fesses de la petite voisine, « la brutale », dans des rituels, des pantomimes érotiques. Arthur découvre la sexualité dans le secret et la honte, sous le toit de sa mère, femme décorporée du désir, du plaisir, de l'amour, depuis l'abandon de l'homme.

Elle surprend les « pitiés immondes » auxquelles se livre son fils : de quelle nature sont-elles donc ces « pitiés immondes » ? S'agit-il de simples paroles, des marques d'amitié échangées avec ces enfants pauvres, dont Rimbaud parle avec une infinie tendresse mais que Vitalie jugeait infréquentables ? Vitalie n'a-t-elle pas plutôt surpris son fils dans ces jeux érotiques que pratiquent les enfants ? Ces caresses, apaisant le besoin de savoir, de ressentir et de s'appartenir, ne pouvaient qu'être « immondes » aux yeux de Vitalie, surtout quand à ce plaisir coupable se mêle l'obscénité de l'homosexualité de son fils, ce « vice qui a poussé ses racines de souffrance à [son] côté, dès l'âge de raison »²², à sept ans.

Mais ce qui était « bon », c'était l'évidente frayeur de la Mère. L'enfant jouissait de son trouble devant la proximité du désir. À qui d'ailleurs est ce regard « qui ment » ? À Vitalie, qui voudrait décourager le comportement de son fils sans vraiment être crédible et laisse percer dans cet instant précis le mouvement du désir qu'elle réprime en elle ? Ou à Arthur, qui tourne vers elle un œil plein d'innocence feinte, une autre des ses « âcres hypocrisies » ?

L'enfance d'Arthur est carcérale, n'ayons pas peur des mots ; et il

²² P. 143.

« admire le forçat intraitable » auquel il s'identifie. Il reste intraitable en vérité, comment pourrait-il renoncer à la force de l'élan sexuel qui le submerge ? Il le sublime dans des pans de rêve où se déploient des paysages orgasmiques fabuleux. Là, « les houles lumineuses » du plaisir envahissent la nature qui se pare de « fleurs de chair ». Le désir qui transfigure et recrée le monde à sa mesure, console le poète des « blafards dimanches de décembre » quand la lecture d'« une Bible à la tranche vert-chou » l'éloigne de la compagnie des hommes et avive sa culpabilité de goûter « surtout les sombres choses ». Si le corps diurne « suait d'obéissance », le corps nocturne, secret, exsudait le désir.

Le poète, seul dans sa chambre, n'est plus livré qu'à son imagination dans des fantasmes qui « l'oppress[ent] », des fantasmes si puissants et nécessaires qu'ils altèrent sa respiration et le jettent sur des pièces de toile écrue qui lui font espérer la voile d'un bateau qui l'emportera loin de son malaise. La voile a partie liée avec la sexualité du poète, elle lève l'écran du fantasme quand la réalité se fait trop épineuse²³ et lui permet de se dé-rober.

Alors, dans ce contexte érotique, le lecteur peut être lui aussi sujet au trouble et commet un lapsus : « violemment la voile » se lit « voilement le viol ». Cette métathèse le ramène à ce qui fonde le poème : le désir, l'élan sexuel qui prend son envol et donne la seule liberté possible, le mouvement intime sur lequel même Vitalie dans sa sévérité ne peut avoir de prise. C'est le désir qui donne une identité à l'enfant sans reconnaissance et se fait la force directrice de son expression poétique.

Un poème capital dans cette approche du corps du fils est le poème *Mémoire*²⁴, écrit en 1872. Il se lit comme une juxtaposition de notations

²³ Dans le poème *Bottom*, Arthur écrit : « La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère ». p. 180.

²⁴ P. 114.

sensibles, sensuelles, claires et poétiques, soutenues par des allitérations en "l", des sifflantes succédant aux liquides et des rimes exclusivement féminines.

Dans une longue métaphore, métaphore au sens grec de « voyage », il reprend le flux de l'eau-mémoire depuis sa source et nous plonge avec lui dans les eaux qui irriguent la vie humaine. Mé(moi)re : le mot même ne suggère-t-il pas le retour du moi dans la mère ? Le poète creuse les mots, sujet en état de souvenance, enfant cherchant à retrouver le centre du corps maternel.

Et c'est vers le lieu de l'idéal refuge que nous ramène le poète, et même plus en amont, recherchant le lieu et la formule de ce qui se joue entre un homme et une femme et qui fait que l'enfant est conçu, le secret qui reste parce que « la Reine, la Sorcière, qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons. »²⁵

« L'eau claire », amniotique, ouvre le poème, la femme est là pour la conception. Les mots « assaut », « corps », « pucelle », « ébats », « bras », « ciel-de-lit », évoquent la consommation du mariage, la défloration de l'épouse. Et c'est « Elle » que l'on regarde sombrer, que Rimbaud désigne à notre attention et à la sienne, dans un enjambement.

Mais elle ne s'abandonne pas : elle demande le voile de la colline et de l'arche. L'arche contient les tables de la loi : déjà le devoir impose une ombre au « Ciel bleu » qui s'est fait « ciel-de-lit » pour l'occasion. L'arche est aussi le coffre qui orne la chambre du *Jeune ménage*²⁶ comme celle de *Michel et Christine*²⁷, le coffre contient la dot, le bien de la mariée, et la « colline » pourrait bien être la terre que l'on possède : le vers porte alors d'étranges

²⁵ *Après le déluge*, p. 162.

²⁶ P. 122.

²⁷ P. 123.

présages, à la fois de naissance et de mort de ce bonheur en marche, des promesses d'enfants à venir mais aussi de confrontations morales, et d'altercations au sujet de l'argent du ménage.

L'arche est encore ce navire qui permet de survivre à l'immensité du déluge. Dans ce poème qui se réfère à l'élément aquatique, l'arche sera la seule chose qui échappera à la catastrophe, avec ce qu'elle représente : la Loi, le bien, le ventre maternel aussi, en ce qu'elle est refuge et berceau et, dans un renversement de la suggestion, tombeau.

« L'humide carreau » tend des images, comme un écran sur lequel défileraient les impressions passées, impressions au sens photographique du terme, instantanés lumineux, écriture de scènes, de moments et de couleurs sur la plaque sensible de la rétine. L'œil du poète se fait ici peintre de sensations mnésiques et projette une succession de tableaux, comme un chemin de croix dont nous lirions les vignettes ; il regarde, analyse, ressent, depuis les « larmes d'enfance » jusqu'à ce que, noyé par un chagrin trop immense, l'« œil d'eau sans bords » perde toute vision en s'enfonçant dans la boue.

Le premier tableau est héroïque, donnant à voir la pureté des désirs et des actions : « eau claire », « blancheurs », « lys pur », « oriflammes », « pucelle », « ciel bleu » ; seul le dernier vers pour chacune des strophes annonce un assombrissement. Rimbaud rythme l'action : un « assaut », une foule présente, des oriflammes qui claquent dans le ciel, des anges qui s'ébattent... Le « courant d'or en marche » est-il la promesse de fécondation de la femme qui en appelle aux lois pour se dérober à cet excès de désir qui la rendra mère ?

Dans les quatre premiers vers du deuxième tableau, « Eh ! », une voix neuve surprend et s'impose. L'œil d'Arthur, à l'âge des « couches prêtes », est

tout à la découverte de son monde, du paysage humain, animal et végétal qui l'entoure. L'œil parcourt ici le tableau d'un Nabi et reçoit l'impulsion rythmique des aplats de couleur.

Dans le regard de l'enfant, les formes se reflètent et renvoient les unes aux autres. Le souci d'eau devient paupière, ronde comme un louis, un louis qui à son tour suggère le soleil dans l'éclat de son or. L'or est couleur solaire, lumineuse, essentielle, mais aussi couleur de l'urine, liquide intime, produit par une subtile alchimie du corps. Ces images héliomorphes font de la fleur, de l'œil, de la pièce d'or, du soleil et de la vessie, des éléments irradiant l'or de l'inspiration poétique.

Le louis d'or trahit aussi le souci d'argent qui tarade l'épouse au risque de l'harmonie du couple. Et le poète, avec la voix d'un juge, lui rappelle où est son véritable devoir : « — ta foi conjugale ». Il lui reproche sa rapacité et son avarice qui l'ont rendue inaccessible à la tendresse et à l'amour. L'enfant remarque alors les oiseaux « sans brides », espoir de fuite hors de son monde, un jour.

La troisième strophe sonne midi, le « midi prompt » annoncé à la strophe précédente. C'est le pivot du poème, l'heure à laquelle une voie (une voix) se décide. Les personnages sont tous présents et l'action va être brève. « Madame », la Mère, l'épouse, rigide, « trop fière », plantée dans la terre qui lui appartient, et lui, le Père, celui qui défait la bride, « comme/mille anges blancs qui se séparent sur la route,/s'éloigne par delà la montagne ! » Au milieu du tableau, un des enfants, « fils du travail », assiste, impuissant, à l'effondrement de son monde.

« Lui » n'est présent que dans l'instant de sa fuite : il s'envole pour rejoindre le soleil, porté par les anges qui consacrent sa soudaine assomption.

L'épouse répudiée devient « toute froide, et noire ». Elle se refusait tant à se laisser toucher par les rayons du soleil, se dérochant sous son ombrelle : voilà qu'elle est l'ombre-elle.

Et l'enfant regrette « les temps de l'antique jeunesse »²⁸ quand il vivait dans le centre rayonnant du couple. Sa mère le prive du soleil paternel qui fuit celle qui ne sait être ni courtisane, ni épouse, ni amante, ni mère. C'est à elle qu'incombe la responsabilité de la désaffection paternelle à l'égard des enfants, à l'égard d'Arthur.

Le tableau III est composé de lignes fortes, on en voit distinctement les sujets : Madame est verticale, dans ses doigts tourne la rondeur de l'ombrelle quand son pied écrase la fleur circulaire de l'ombelle²⁹. Des fils de la Vierge, cette vierge que Vitalie est en train de devenir dans la rupture qui se consomme, hachurent le ciel, abaissant une grille devant la liberté des enfants Rimbaud. Lui, il s'évade vers quelque fond de la toile, loin de la famille soudain si seule. Le « livre de maroquin rouge »³⁰ sera dès lors remplacé par la Bible à tranche vert-chou.

À la strophe IV, « pure » rime avec « pourriture », « joie » avec « proie ». Les émotions se corrompent dans l'air vicié. Qui regrette les « bras épais et jeunes d'herbe pure » ? L'enfant, ou sa mère qu'il condamne à pleurer « sous les remparts » ? L'œil désirant de l'enfant s'éteint de trop de tristesse et devient une « nappe, sans reflets, sans source, grise ».

²⁸ *Soleil et chair*, p. 52.

²⁹ L'équivalent latin du verbe « fouler » qu'emploie Rimbaud est « calcare » qui signifie « fouler aux pieds » et « copuler » : le latiniste use-t-il de ce mot à dessein ?

³⁰ On peut lire également livre « marocain » : les relations de guerre que le père écrivait au Maroc. L'étymologie de « maroquin » justifie cette lecture.

Dans la strophe suivante, Arthur dit « je » au présent, le voilà prisonnier, « jouet de cet œil d'eau morne », arrêté dans sa course, « immobile ». L'espérance est devenue impuissance et le poète ne peut envisager d'issue à sa situation. Il est au bout de sa chaîne, enlisé : il lui faudra rompre l'amarre et fuguer pour se dégager de ce marasme.

Le corps du fils est un corps entravé, un corps dominé par la problématique familiale. Il ne peut que fuir dans l'espace libre du rêve ou du fantasme. Alors, dans le secret et dans la honte, il invente une autre vie où l'abandon, le manque d'amour et la solitude, s'oublie dans les transports d'un corps qui lutte pour se défaire du corps de sa mère. Le poète réécrit son enfance toute proche où, « par délicatesse », il aurait « perdu sa vie »³¹. Il y est seul soudain, livré aux démons, à la Sorcière qui le hante, étouffé par une soif d'amour désespérée. La réponse à la question qu'il se pose, le sens de sa venue au monde, il pourrait l'obtenir de sa mère mais elle est prisonnière de sa propre honte. Dans l'espoir de sa parole, Arthur regarde intensément le corps de sa mère.

³¹ *Chanson de la plus haute tour*, p.120.

Le corps de la mère

Au terme de ses fugues, trop démuné ou trop malade pour continuer sa route, Arthur revient à Roche, toujours en état de dépendance financière et émotive, réclamer auprès de sa mère l'immunité de l'enfance. Mais qui est cette femme qui retient ainsi son fils et vers qui il revient toujours dans un grand mouvement de balancier ?

Orpheline de mère, Vitalie Cuif est devenue à cinq ans une femme de somme. Ménagère, cuisinière, fille de ferme, économe, mère de substitution pour son jeune frère, elle est la seule « femme » qui reste dans la ferme de Roche pour assumer les travaux traditionnellement féminins.

Vitalie a vingt-sept ans quand son père cède la propriété à son plus jeune fils et part s'établir avec elle à Charleville. Elle n'a pas eu d'enfance, pas de jeunesse, elle n'a connu que le travail sans trêve. Sa rencontre avec le capitaine Rimbaud, lors d'un concert donné place de la Gare à Charleville, là même où Arthur nous conviera *À la musique*, ouvre pour elle des perspectives sur une vie qu'elle n'espérait peut-être plus.

Vitalie était une femme grande et maigre, sûrement saine et vigoureuse. Était-elle jolie ? Aucune photo d'elle ne nous est parvenue. Elle devait néanmoins posséder une certaine beauté pour que le capitaine Rimbaud, dont on a tant salué le charme et l'élégance, s'éprenne de cette paysanne qui faisait déjà partie du clan des vieilles filles.

Après leur mariage en 1853, le capitaine Rimbaud reprend la vie de garnison, et sa solde, il ne reviendra à la maison que le temps de concevoir, à chacun de ses passages, un nouvel enfant. Vitalie mettra ainsi au monde cinq enfants en sept ans. Elle perdra en nourrice une petite fille de trois mois,

Victorine, en 1857. Arthur, alors âgé de deux ans et demi, a sans doute ressenti la peine profonde de sa mère au moment du décès du bébé. Ce deuil sera suivi, un an plus tard, de la mort du grand-père Cuif, le seul homme stable et bon qu'ait connu Vitalie.

Les biographes d'Arthur Rimbaud oublient généralement de mentionner le fait qu'Arthur a été mis en nourrice à Gespunsart, petit village sur la frontière belge, dans un ménage de cloutiers. Ces artisans vivaient dans une misère sans nom. Entre les soins aberrants que l'on donnait alors aux nourrissons, le manque d'hygiène, la malnutrition, et surtout la privation de l'amour parental, seuls les enfants les plus solides survivaient à un tel traitement.

On peut se demander comment Arthur a vécu un exil si précoce, loin de sa mère et de sa famille. A-t-il conservé la mémoire de cet environnement ouvrier, son odeur, sa couleur, sa sonorité ? La pitié qu'il confesse pour les démunis qui « conversaient avec la douceur des idiots », lui vient-elle de ce premier milieu de vie où il a peut-être ressenti une sincère affection ? En a-t-il gardé l'indélébile empreinte ?

Après le départ de Frédéric, Vitalie essaie de sauver la face. Elle se déclare la « Veuve Rimbaud », une étrange veuve sans mort et qui n'aura jamais d'autre homme dans sa vie. Les enfants vivent désormais au sein d'une histoire d'amour en suspens avec un père, toujours vivant, quelque part, susceptible de revenir. Les parents sont séparés de corps : oui, mais d'esprit ? Vitalie a-t-elle jamais fait le deuil de l'amour enfui ? Une place d'homme s'est libérée aux côtés de la mère.

Le motif de la séparation reste mystérieux : ce serait le mauvais caractère de Vitalie, soutiennent les critiques (masculins). Pourtant lisons cet aveu que Vitalie fait à sa fille Isabelle, en 1907 :

Au moment où je me prépare à écrire, il passe ici beaucoup de militaires, ce qui me donne une très forte émotion en souvenir de votre père avec qui j'aurais été heureuse si je n'avais pas eu certains enfants qui m'ont tant fait souffrir.³²

Elle s'émeut de voir passer la parade qui lui rappelle son ancien amour. Et elle désigne, sans les nommer, les responsables de l'échec du couple : ce sont « certains enfants ». Quelle terrible accusation ! Vitalie souffrait d'être mère, enceinte à chaque retour de son mari, seule pendant ses grossesses, peut-être abîmée par ses accouchements, confrontée à deux fortes têtes avec ses deux garçons. Peut-être s'est-elle refusée à Frédéric pour ne plus mettre au monde d'autres « fils du travail », rompant le fil du désir qui ramenait le capitaine vers elle ?

Paysanne attachée à la terre et connaissant le prix en labeur de l'argent gagné, Vitalie est peut-être avare, bigote, conservatrice, mais elle est là. Le capitaine Rimbaud, que la plupart des commentateurs couvrent d'éloges, privilégiant l'héritité d'un père officier qu'ils prétendent généreux, libre-penseur et libéral, ne subviendra pas aux besoins de ses quatre enfants, ne les reverra jamais, ne s'en inquiètera pas plus.

Vitalie est promue bien malgré elle chef de famille. Elle se conforme à la pratique éducative rigide de l'époque et s'aide des préceptes de la Bible, ce qui reste une pratique rare chez les catholiques. Elle s'inquiète de voir ses garçons suivre le chemin des hommes de la famille : son oncle, surnommé l'Africain, a fui à dix-neuf ans en Algérie alors qu'il était recherché pour vol ; son frère ivrogne, fainéant et violent, laisse périliter la ferme de Roche ; et

³² Madame Rimbaud, Françoise Lalanne, p. 145

son mari est parti, ne respectant pas son engagement vis-à-vis d'elle, oubliant ses responsabilités envers ses enfants.

Vitalie doit croire que seule une grande sévérité, un contrôle constant des comportements et un rappel incessant à l'accomplissement des devoirs de chacun, pourront faire contrepoids à cette fâcheuse hérédité. Elle donne déjà au-delà de ce qu'elle-même a reçu : transformer son héritage émotionnel pour transmettre mieux et autrement à ses enfants aurait exigé une prise de conscience inimaginable pour cette femme en situation financière précaire, sevrée d'amour depuis sa plus tendre enfance, sans culture, répudiée.

Vitalie aime profondément ce fils qui lui donne tant de satisfactions et tant de soucis. Arthur la remplit de fierté : il est brillant élève, elle lui fait donner des cours particuliers pour encourager ses dons. Elle attend de lui une belle réussite et se désole de le voir devenir un voyou aux cheveux longs qui gueule des obscénités aux terrasses des cafés de Charleville. Il vivra en bohème, refusant de participer aux travaux des champs à Roche mais se laissant entretenir, exigeant de l'argent et insultant sa mère quand elle refusera. Toujours elle pardonnera et lui ouvrira sa porte à chacun de ses retours. Pourtant elle savait être terrible, Vitalie Cuif ! Elle chassera de Roche Frédéric, son fils aîné, et plus tard, à coups de balai, ses petites-filles.

Arthur vit son enfance comme un calvaire, un dressage l'empêchant d'exister à sa pleine mesure même s'il ne subit certainement que le « sort d'un fils de famille » dans la seconde moitié du XIXe siècle. Arthur a été aimé par sa mère, mais aimé à sa mesure à elle, et non à sa mesure à lui.

Elle a fait de lui un de ces « petits enfants (qui) étouffent des malédictions le long des rivières », cette « misérable femme de drame, quelque

part dans le monde, (qui) soupire après des abandons improbables. »³³ La majuscule est néanmoins nécessaire pour l'invoquer dans les poèmes sous les noms de Mère, Épouse puis Vierge, Reine admirée et crainte, Sorcière qui cèle le secret de la scène primitive, Vampire ou Mother : « aussi inflexible que soixante-treize administrations à casquettes de plomb »³⁴, écrit-il à Paul Demeny. Chacune de ces appellations est entachée du reproche qu'il lui adresse car elle est surtout « la bouche d'ombre » que le fils essaie d'apaiser.

Arthur prend alors à partie la Femme :

Et l'Idole où tu mis tant de virginité,
Où tu divinisas notre argile, la Femme,
Afin que l'Homme pût éclairer sa pauvre âme
Et monter lentement dans un immense amour
De la prison terrestre à la beauté du jour [...]

La Femme porte la responsabilité de l'amour, de la connaissance, de la libération des consciences.

— La Femme ne sait plus faire la courtisane !...

La Femme n'est plus dans le désir : l'homme est alors perdu, « triste et laid », et son regard se fait cruel : dans la frustration grandissante du jeune homme face aux femmes, naît la monstrueuse Clara Venus dans le poème intitulé *Vénus Anadyomène*³⁵. Clara Venus, Cuif Vitalie : se pourrait-il que Vitalie soit le référent de toute présence féminine dans l'œuvre, à la fois centre d'attraction et de répulsion ? C'est contre son univers, ses lois, sa foi, que son fils se dresse.

Dans le poème « *Aux livres de chevet...* »³⁶ de l'*Album zutique*, Arthur cite le Traité de l'amour conjugal du docteur Venetti.

Écrivains et graveurs ont doré les misères
Sexuelles : et c'est, n'est-ce pas cordial :

³³ *Jeunesse I*, p. 177.

³⁴ Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, de Charleville, le 28 août 1871, p. 247.

³⁵ P. 57.

³⁶ P. 105.

Dr Venetti, *Traité de l'amour conjugal*.

Cet ouvrage qui disserte sur les devoirs et les obligations des couples mariés en leur dispensant ses conseils, est émaillé de gravures détaillant certaines scènes privées. *Vénus Anadyomène* n'est peut-être qu'une de ces épouses bourgeoises représentée au sortir du bain et que le jeune homme, fasciné et dégoûté, ne peut s'empêcher de mesurer à l'aune de son désir.

Au XIX^e siècle, la représentation du corps féminin n'a droit de cité que dans le domaine artistique ou médical, et encore est-elle soumise à de nombreuses conditions pour satisfaire aux règles de la bienséance. Pour être acceptable, le nu doit être idéalisé, académisé, envisagé sous le seul angle de la beauté plastique. Il lui faut porter le voile bien visible des références culturelles, il doit signifier, imager un mythe, peu importe : il lui faut un prétexte décent. Ainsi codifiée et limitée, la représentation du nu peut plaider l'utilité pédagogique ou l'exemplarité quand la pose se fait trop suggestive.

« Delacroix confie son indignation à son journal : « la vulgarité des formes ne ferait rien ; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables ». Belle expression de cette théorie de l'art moral, qui justifie la nudité par la leçon qu'on en tire. L'art « inutile » est en soi indécent. »³⁷

La nudité est humiliante et il faut éviter scrupuleusement d'exposer son corps au regard des autres, et même à son propre regard, pour conserver sa dignité. *Vénus Anadyomène* ne respecte aucun de ces codes de bienséance : elle est hideuse ; déchirant le voile du mythe, elle est inutile ; elle s'humilie dans un exhibitionnisme répugnant, elle est l'indécence personnifiée.

Pourquoi, dans le siècle du « grand resserrement », un jeune homme de quinze ans et demi vous jette-t-il à la figure, avec morgue, cette *Vénus Anadyomène* dans sa nudité éprouvante ? Il faut que la présence du corps

³⁷ Histoire de la pudeur, Jean-Claude Bologne, Olivier Orban, Paris, 1986, p. 215.

féminin soit terriblement dérangeante pour entraîner une telle attention sadique. Arthur doit se rendre à l'évidence : il n'est pas fils de la Déesse-Nature, il n'est pas l'enfant d'une nudité sculptée, mais il est fils de la chair d'une femme répudiée. Il n'y a plus d'idéalisation possible, d'où ce surplus de cruauté.

Le corps de sa mère est un corps désinvesti de séduction, privé de caresses, jamais remodelé par la main de l'amant amoureux, un corps d'où s'est évaporée la magie du désir. Qui mieux maintenant qu'Arthur sait l'odeur, le goût de sa mère ? Lui qui observe Vitalie, qui traque en elle l'annonce du sexe de l'autre, est à la fois terrifié par son blasphème et magnétisé comme un aimant : Vénus Anadyomène reste « Belle », même si c'est « hideusement ».

Aucune pitié, aucune rédemption pour son corps qui semble revenir d'entre les morts, sorti « comme d'un cercueil », pour revendiquer, jusque dans la mort, le regard d'un voyeur. Elle n'émerge pas des eaux claires et amniotiques de la mer mais d'une baignoire, d'un accessoire de toilette bourgeois : cette Vénus sent l'eau de ménage.

La femme devient repoussante dans la corruption de sa chair. Son corps sans grâce, sans charme, sans esprit, sans beauté, ne suggère que des pensées basses, des sentiments mauvais et des idéaux corrompus.

La vulnérabilité de la chair est liée à son impureté, impure parce que vulnérable (incapable de résister à la tentation) ; vulnérable parce qu'impure (le péché originel a introduit la mort dans le monde). La nudité témoigne donc de la luxure et de la souillure de l'âme.³⁸

L'obscénité de la peau tant cachée de la femme, ses « déficits assez mal ravaudés », tranchent violemment avec l'attitude névrotique que Vitalie entretient envers l'apparence ; ainsi voilà la déliquescence de la chair qui se

³⁸ idem, p. 305.

dissimule derrière les barrières de tissus, derrière les portes des chambres. Le poète est là, loupe à la main, ne perdant aucune de ces « singularités », les révélant pour mieux se dégoûter du corps monstrueux, et nous invitant, nous aussi, à y regarder de plus près.

La nudité de Vénus est une première porte vers l'Enfer : les damnés des représentations symboliques, condamnés à subir la torture des flammes infernales, doivent subir la déchéance de la nudité.

Dieu hait la nudité des corps, parce qu'elle est figure de l'âme, explique l'abbé Boileau, et qu'elle lui représente continuellement notre pauvreté intérieure.³⁹

La Femme-Vénus, dépouillée de ses richesses extérieures, est rappelée à sa condition première de chair corruptible et exhibe son âme corrompue.

Bien d'autres interprétations sont plausibles. Arthur s'amuse : Baudelaire a mis en scène *Une charogne* ? Lui va aller plus loin que l'illustre poète ! Baudelaire offrait à sa compagne le spectacle troublant d'une femme ouverte par la mort ? La charogne rimbaldienne, elle, ne se contente pas d'être le support passif du regard désirant : elle le provoque et se propose.

Vivante, animée, fière de sa corruption et de son obscénité, Vénus Anadyomène transgresse jusqu'au dernier tabou : elle est l'horreur du cadavre qui se relève dans la bouffonnerie d'une pantomime répugnante. Rimbaud s'octroie la permission d'intervenir sur le corps, d'outrepasser les bornes de la vie et de la mort, des convenances culturelles et, a fortiori, du bon goût.

Là où Baudelaire donnait une leçon sur la fugacité de la vie et de la beauté, Rimbaud s'autorise à ne rien dire : la parole n'est plus utilitaire, elle ne

³⁹ idem, p. 141.

moralise plus, mais elle ouvre une voie intime, celle de l'inconscient. L'élève Arthur entend bien dépasser son maître.

Avec le poème *Vénus Anadyomène*, Rimbaud rompt avec l'esthétisme glacé du Parnasse ; il opère une déconstruction de l'objet de beauté le plus prisé, le plus sublimé et le plus intouchable, soit le corps féminin. Il démontre que la hideur sait informer le poème, qu'elle crée l'œuvre d'art avec autant de force que la beauté : que la poésie s'abreuve donc indifféremment à ces deux sources, l'art ne sachant se contenter de peindre de pieuses images à révéler !

La matière même dont est constituée *Vénus Anadyomène* défie la représentation littéraire : comment rendre compte de la réalité de la chair quand elle n'est ni sublimée, ni parfaite ? Comment parler de la faiblesse de la chair quand elle n'est pas de marbre ? Sur sa croupe, l'inscription ironique « Clara Venus » met en relief le décalage s'opérant entre la vérité des chairs déliquescents et leur vision dans toute œuvre qui ne peut s'empêcher de les couvrir d'une taie de mensonge. L'idéalisation forcée des corps et des sentiments par des artistes refusant de consentir à la moindre laideur, fait de la seule existence de *Vénus Anadyomène* une insulte aux académismes. Nous sommes ici aux antipodes du sentimentalisme mièvre que cultive la poésie embourgeoisée.

Rimbaud dévoile, dans le corps même de la Déesse, dans le Bien, le Beau, l'Acceptable, des « déficits mal ravaudés » : le Mal a contaminé *Vénus Anadyomène*, déesse déchue de son piédestal, l'épouse pathétique dont on partage l'intimité et dont les chairs n'ont plus de secrets, plus de pudeur. Arthur la tatoue comme un vulgaire marin, transgressant sa classe sociale, ruinant ses prétentions de distinction, invitant à sodomiser la créature dans une provocation ricanante de collégien.

Mais relisons le poème : l'ironie, la précision du scalpel, la charge émotive, ne font-elles pas écho à une réelle souffrance face au féminin ? Le poète a oblitéré le décor et place le lecteur en position de voyeur : Vénus déploie pour lui seul son corps dans une chorégraphie « lente et bête ». Il n'y pas de fond, pas de sol, pas de plafond ni de murs, rien qui pourrait le distraire de l'étalage de la chair. La seule vision que permet, ou plutôt impose, le poète, est celle du corps qu'il décompose.

Mais supposons que nous soyons dans l'espace sans fin de la feuille blanche. Le corps se déploie en volumes juxtaposés les uns aux autres jusqu'à former un ensemble étrange et inquiétant. Les omoplates « saillent », le dos « rentre et ressort », « les rondeurs des reins semblent prendre l'essor » : le corps essaie de faire saillir ses volumes sur le plan de la feuille, il « tend sa large croupe », obscène, comme pour tuméfier le papier. La femme supporte l'inscription « Clara Venus » avec l'inconscience d'un livre. Elle porte en elle d'autres promesses d'écriture puisque « la graisse sous la peau paraît en feuilles plates » : ces feuilles seront-elles le support des textes futurs qui naîtront de la dissection de son corps ? Et l'odeur « horrible étrangement », cette odeur qui suit l'échine « un peu rouge », et si c'était l'odeur de moisi, de cuir tanné, de colle et d'apprêt de l'ouvrage de Venetti ? Vénus Anadyomène est la femme du livre de chevet du couple parental, celle que le jeune Arthur va désormais expulser hors de la sphère du désir.

Le cercueil vert « en fer blanc » d'où émerge Vénus rappelle le bassin en argent dont les parents d'Arthur firent l'accessoire de leur dernière scène de ménage. Il a raconté l'événement à Ernest Delahaye qui rapporte ici la confidence :

[...]un bassin d'argent, posé sur le buffet, jouait un rôle... Le papa, furieux, empoignait ce bassin, le jetait sur le plancher où il rebondissait en faisant de la musique, puis... le remettait à sa place et la maman, non moins fière,

prenait à son tour l'objet sonore et lui faisait exécuter la même danse, pour le ramasser aussitôt et le replacer avec soin où il devait rester.⁴⁰

Que ce soit une « parade sexuelle maquillée en dispute », comme le soutient Alain de Mijolla dans Les Visiteurs du moi. Fantasmés d'identification⁴¹, c'est fort possible. La scène a marqué le petit Arthur : cette « musique » sonnait le glas du couple parental. Et du bassin d'argent ou de fer blanc, le corps de la femme, de la mère, de l'épouse, ne pouvait plus sortir indemne, marqué par la faute de la rupture, propre à expliquer le dégoût du père et justifier sa fuite, soulageant de sa culpabilité l'enfant abandonné.

Vénus Anadyomène est le corps terrible que la séparation des parents a enfanté. Le féminin s'y corrompt irrémédiablement : l'objet qui se tend vers le lecteur pour apaiser la tension érotique que l'exhibition aurait pu provoquer, c'est un anus, un anus malade. La Femme n'est plus le lieu sain de l'amour, en elle sombre le premier corps amoureux.

Arthur écrit, sous le couvert de l'obscénité de l'*Album zutique*, cet aveu dans *les Remembrances du vieillard idiot*⁴² : « ma mère, avec sa cuisse/De femme mûre, avec ses reins très gros où plisse/Le linge, me donna ces chaleurs que l'on tait !... » Il ose dire la fascination du fils œdipien, comme il dit l'ambiguïté de l'amour de la mère dans un bout de vers pour un poème jamais terminé : « Car elle aime d'amour son fils de dix-sept ans. »⁴³ Du drame de l'enfance, d'une trop grande promiscuité avec une mère sans tendresse ou, plus tard peut-être, trop amoureuse, l'enfant ne sut pas se détacher de ses fantasmes enfantins et apprit à craindre la femme et son désir malade.

⁴⁰ Madame Rimbaud, Françoise Lalande, p. 50.

⁴¹ Les Visiteurs du moi. Fantasmés d'identification, Les Belles Lettres, 1981, p. 46.

⁴² P. 106.

⁴³ Extrait des Tessons et casseaux, des brouillons du poète, p. 213

Il n'y a pas de rédemption possible pour « la Vampire ». Le poème intitulé *Angoisse*⁴⁴, nomme la cause de la douleur psychique : c'est « Elle ». Il ne peut pardonner à « la Vampire qui nous rend gentils » et qui « commande que nous nous amusions avec ce qu'elle nous laisse, ou qu'autrement nous soyons plus drôles. » Son mépris pour la sensibilité de son fils a fait de Vitalie un monstre.

Arthur demande à naître au texte et du texte ; l'écriture matérialise sa présence au monde et demande reconnaissance. Il ne reste plus à l'orphelin que le corps du texte pour lui servir de refuge, de lieu d'écoute, de chambre d'échos où se répercute sa voix : là, il se donne l'illusion d'obtenir une réponse à son questionnement.

La chair des femmes est devenue si déprimante : voilà que le corps des *Petites amoureuses* se désarticule... Le dégoût fasciné du corps de la mère a contaminé l'imaginaire érotique, il ne sera plus question désormais de corps féminin amoureux chez Rimbaud. Les femmes seront des *Sœurs de charité*, des petites filles, communiantes ou infantes, elles seront *Chercheuses de poux*, sources de tendresse, mais leurs corps, quand ils seront fugacement objets de désir, ne révéleront que gêne, tristesse, impuissance.

⁴⁴ P. 175.

Le corps de la sœur

Rimbaud a eu trois sœurs : Victorine qui mourra à 3 mois en nourrice et dont Arthur évoque peut-être le fantôme dans un devoir écrit rendu au Collège de Charleville, « Et déjà la nouvelle année... » ; Vitalie, jeune femme douce qui mourra à 17 ans d'une synovite au genou avec complications tuberculeuses ; et enfin, Isabelle, sa préférée, qui le soignera et lui fermera les yeux au terme de son agonie à l'hôpital de Marseille.

Le personnage de la sœur que Rimbaud convoque dans son œuvre reste symbolique : une égérie de femme forte, une déclinaison de la mère idéale ou une Parque, tenant entre ses doigts le fil de la vie. La sœur, c'est surtout l'autre féminin que le poète évalue, qu'il exalte en croyant pouvoir l'aimer mais qu'il finit par haïr. Il dérobe alors à la femme la beauté de son corps, son regard, son don de voyance, sa fécondité, il lui enlève tout pouvoir de séduction pour la mettre à distance.

Qui sont *Les Chercheuses de poux*⁴⁵ ces « deux grandes sœurs charmantes » ? Les biographes suggèrent de les identifier aux tantes de Georges Izambard qui recueillirent chez elles, à Douai, un Arthur fugueur, affamé, sale et très certainement pouilleux. La situation que met en scène le poème n'est pas forcément une anecdote autobiographique, elle laisse néanmoins mesurer combien le jeune Arthur était avide de tendresse féminine. Les sœurs apparaissent dans le poème comme des substituts maternels, elle savent reconforter, soulager les tourments de l'enfance. Les deux femmes, concentrées sur le poète, dans une gratuite générosité, le rassurent, apaisant un instant ses angoisses enfantines.

⁴⁵ P. 95.

Ce poème délicat, d'une sensualité telle qu'il en devient érotique, joue d'ambiguïtés savamment dosées. Devant son lit, espace intime où se trament les « rêves indistincts », les deux sœurs viennent à lui pour prendre en charge et calmer l'imploration de son front « plein de rouges tourmentes ».

Elles l'assoient devant « une croisée/Grande ouverte », dans un enjambement du vers qui suggère une ouverture des jambes. Là commence la métaphore liquide : l'air est liqueur bleue, baignant les fleurs, perlant en rosée sur la chevelure du poète, gagnant les bouches qui salivent, montant jusqu'aux yeux du poète qui se remplissent de larmes...

Les « frêles doigts aux ongles argentins » des deux femmes sont à la fois d'une douceur qui fait rêver et d'une cruauté sans appel, « terribles ». Fragilité, férocité, éclat écœurant des lentes écrasées dans le résonnement clair des ongles, la juxtaposition de ces intentions contraires renforce le climat troublant qui émane de la scène. Les doigts des « charmantes » sont vraiment « charmeurs ».

Arthur est concentré sur les sensations qui naissent en lui. Il respire les haleines « qui fleurent de longs miels végétaux et rosés », les « silences/Parfumés ». Il est à l'écoute du « sifflement », « des salives/Reprises sur la lèvre », des battements de cils, du crépitement des lentes pincées entre les ongles « royaux ». Il ressent la crainte de blesser, de toucher, d'être soudain si proche, en situation d'intimité qu'il peut supposer les « désirs de baisers. » « La lenteur des caresses », comme une masturbation inavouée, fait monter en lui « le vin de la Paresse ». Il se sent « sourdre et mourir » avec « un désir de pleurer », un désir de jouir.

Dans cette atmosphère odorante, bavante, haletante, le soupir de l'« harmonica » laisse entendre le son de l'harmonie. Mais il le dit : il pourrait

délirer... Dé-lyrer, peut-être ? Oublier la lyre du poète qui chante le poème, nécessaire pour tenir pour tenir à distance l'obscur et indistinct désir du féminin. Un désir qui, assumé, apaiserait peut-être la tension érotique qui stimule ici la production poétique.

La femme chez Rimbaud est dans les premiers poèmes une gentille image qui fait joli ou une référence littéraire, comme dans *Première soirée*⁴⁶ ou *Ophélie*⁴⁷. Les jeunes filles restent inaccessibles « sous l'ombre du faux-col effrayant de [leur] père ». Et si la femme s'exprime, comme dans *Les Réparties de Nina*⁴⁸, c'est pour briser le rêve amoureux du jeune homme en le ramenant brutalement à la réalité : « Et mon bureau ? »

Mais comme elle est belle, Nina rêvée par Rimbaud ! Généreuse, joyeuse, sensuelle, disponible, ouverte à tous les plaisirs du monde : elle respire, ressent, écoute, goûte, regarde la nature, les gens, la vie avec un inépuisable besoin de jouir de toutes choses. Le jeune homme s'emballe dans des aveux de « désirs brutaux »⁴⁹.

« Poitrine sur ma poitrine »⁵⁰, le couple amoureux semble fendre l'air comme un navire qui ouvrirait son passage à travers les bois, les vergers, les étables, les villages... Arthur rêve d'un amour ouvert, facile, accessible, débarrassé des rituels sociaux, des hontes, des fausses pudeurs, des contraintes matérielles. Il ne se sent pas l'âme d'un conquérant, lui qui reste devant les filles aussi effaré que « soixante-seize mille caniches nouveau-nés »⁵¹.

⁴⁶ P. 47.

⁴⁷ P. 55.

⁴⁸ P. 58.

⁴⁹ Derniers mots du poème *À la musique* dans le brouillon qu'Arthur soumit à Georges Izambard qui lui conseilla un vers plus mièvre : « Et je sens les baisers qui me viennent aux lèvres. »

⁵⁰ *Les Réparties de Nina*, p. 58.

⁵¹ Rapporté d'une lettre perdue de Rimbaud par Louis Pierquin dans ses *Souvenirs* publiés dans les *Lettres de la vie littéraire*, p.154.

*La Maline*⁵², la serveuse du *Cabaret-Vert*⁵³, est tout à fait sympathique, et abordable. Elle est ronde, « aux tétons énormes », au diapason des sujets naïfs de la tapisserie, dont elle semble sortir quand elle apparaît portant des tartines, du jambon et de la bière. Femme-fantasme de toutes les époques qui ne résiste jamais aux désirs de l'homme, qui le sert et se propose en lui épargnant l'astreinte de la conquête, elle tend déjà la joue mais on ne sait si Arthur profite de l'occasion qui passe, même s'il regrette plus tard son passage au *Cabaret-Vert*.

La femme est tendre encore dans l'univers du « petit wagon rose/Avec des coussins bleus », de *Rêvé pour l'hiver*⁵⁴. Bien à l'abri dans un cocon protecteur, les « monstruosités hargneuses », « les loups noirs » sont tenus à distance. La jeune fille se propose à la découverte, elle dit : « Cherche! ». Et dans ce train en mouvement, la petite bête, araignée coquine, « voyage beaucoup », petit train elle-même cheminant sur les rails vertébraux. Ce gentil sous-entendu érotique reste hypothétique, traité au futur, vraiment « rêvé ». Arthur reconnaîtra s'être rendu coupable de mièvrerie dans la poésie qu'il adressait à ses fugaces amours féminines.

Changement de ton : le poème intitulé *Mes Petites amoureuses*⁵⁵ se donne une allure vive de chanson à répondre. Nous voilà sous « l'arbre tendronnier », l'arbre bourgeonnant des amours adolescentes, et Rimbaud, sarcastique, mène une étrange chorégraphie de corps féminins. Les laiderons qu'il fait danser au bout de sa plume pour les exécuter de traits assassins, sont « Bleu » cyanosé, « Blond », « Noir » et « Roux », englobant dans l'imaginaire du poète tous les types de femmes possibles.

⁵² P. 66.

⁵³ P. 66.

⁵⁴ P. 65.

⁵⁵ P. 74.

« L'hydrolat lacrymal » des larmes du poète « lave les cieux vert-chou », cieux du même vert que celui de la Bible maternelle. Les larmes du poète déçu par les appâts des femmes lavent l'horizon de désir que propose le texte sacré. La vue ainsi éclaircie, Arthur regarde ses *Petites amoureuses* et les voit dans l'horreur qu'elles lui inspirent.

L'adolescent les démembré comme des carcasses d'animaux, dans une pantomime ricanante et désespérée. Les corps s'entrechoquent comme le faisaient les cadavres du *Bal des pendus*. Accusées d'être osseuses, elles ne sont qu'« omoplates », « reins qui boitent », sommées de rembourrer leurs corsages ou de frapper leur poitrine de « fouffes douloureuses ». Anguleuses à couper « sa mandoline » de poète au « fil du front » : ne menacent-elles pas l'inspiration ces créatures rédhitoires ? Il les renvoie sous le joug de la morale catholique : « vous crèverez en Dieu », dit-il à ces bêtes de somme « bâties/D'ignobles soins ».

Le dégoût qu'elles provoquent est à la fois visuel dans leur laideur, auditif dans le bruit des genouillères qui s'entrechoquent, et surtout gustatif : le poète les dégueule avec la bave, les salives, les œufs à la coque, le mouron et les terrines. Plus de féminité nourricière, la femme est du côté de l'immangeable.

Dans le poème *Orgie parisienne ou Paris se repeuple*⁵⁶, la femme est dangereuse, susceptible d'infanticide dans un amour si dévorant qu'il fait sa jouissance convulsive et meurtrière :

Parce que vous fouillez le ventre de la Femme
 Vous craignez d'elle encore une convulsion
 Qui crie, asphyxiant votre nichée infâme
 Sur sa poitrine, en une horrible pression.

⁵⁶ P. 76.

À la « rouge courtisane aux seins gros de batailles », le poète, à la fois ébloui et dégoûté, dit : « Splendide est ta beauté ! », ulcéreuse et puante comme Vénus Anadyomène. Et, malgré la corruption de cette beauté, « les rayons d'amour du poète flagelleront les Femmes ». Et ses « strophes bondiront : voilà ! voilà ! bandits ! ». De « bondiront » à « banderont », en passant par « bandits », il n'y a que l'espace d'un lapsus.

Plus de sentimentalisme envers les femmes, plus de rimes perdues à les célébrer, à moins qu'elles ne soient Jeanne-Marie, la guerrière, la femme de la Commune, qui de ses mains donne la mort juste. Dans un poème⁵⁷ aux tournures précieuses, au vocabulaire recherché, qui rappelle les études de mains de Gautier et de Verlaine, Arthur nous entraîne dans un délire exotique, chaque quatrain suggérant des destinations étranges, des lieux enchantés : « Un rêve inouï des Asies,/Des Khenghavars ou des Sions ». Peu importe la réalité sous les noms, Arthur se grise de l'ailleurs fabuleux qu'il imagine déjà.

Les mains de Jeanne-Marie, dans ces voyages romantiques, se parent de qualités contraires, « pâles » mais tannées par l'été, teintées de « crèmes brunes » repoussantes mais aussi couleur de lune : ces mains semblent se multiplier, chaque nouvelle main ajoutant sa force à la précédente. Ce sont des mains de cigarière, de trafiquante, de sorcière, qui font faner les fleurs offertes aux Madones, connaissent les pouvoirs de la belladone et savent décanter les poisons.

Arthur, qui a lu Michelet, élève ici une idole féminine qui refuse l'asservissement au travail, à la religion, ainsi que les maternités « des lourds petits enfants sans yeux ». Dans la fameuse lettre du Voyant⁵⁸, il présage la venue d'une figure de femme dont « l'infini servage » (infini sevrage ?) sera

⁵⁷ *Les Mains de Jeanne-Marie*, p. 78.

⁵⁸ Lettre de Rimbaud à Paul Demeny de Charleville, le 15 mai 1871, p. 231.

révolu. Cette nouvelle femme qui « vivra pour elle et par elle » sera poète, exploratrice d'un nouvel inconnu. « Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses » : à l'image de Vénus Anadyomène qui promet l'extase dans l'horreur. Les mains de Jeanne-Marie qui peuvent toucher enfin à toutes les matières, toutes les possibilités, assument leur désir avec calme et sobriété.

Cette puissance féminine associée à la magie la froideur du meurtre, une confiance sans faille dans son efficacité destructrice. Sans hésitation, les mains « fatales » et « fortes » se tournent d'abord vers les femmes « nobles » aux mains « infâmes »⁵⁹ qui « font baiser leurs longs doigts jaunes⁶⁰ aux bénitiers » dans le poème *Les Pauvres à l'église*⁶¹.

Le poème *Les Sœurs de charité*⁶² reprend la veine destructrice du féminin. Le poète en a contre la femme qui n'est pas sublime comme l'était Cypris dans *Soleil et chair*⁶³, avec « les rondeurs splendides de ses reins », « l'or de ses larges seins », « le ventre neigeux brodé de mousse noire » : la femme n'est jamais la déesse, la femme idéalisée dans toute son irréalité.

Qu'est-ce qui travaille ainsi le corps du poète ? Quelle est donc la « blessure éternelle et profonde » dont il est, étrangement, « plein » ? S'il se surprend à désirer « sa sœur de charité », elle se transforme en « Mort mystérieuse ». Car, « le jeune homme dont l'œil est brillant, la peau brune, / Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu » est cruellement déçu dans son désir : la femme n'est que « monceau d'entrailles », assujettie au cycle des

⁵⁹ Lisons aussi « in-femmes » : indignes d'une femme.

⁶⁰ Nous verrons plus loin ce que signifie le jaune dans l'imaginaire rimbaldien.

⁶¹ P. 81.

⁶² P. 82.

⁶³ p. 52.

menstruations, condamnée par sa disgrâce physique et ses haines, ses torpeurs et ses défaillances.

Le jeune homme n'est plus l'enfant dépendant de la Mère. « C'est toi qui pends à nous, porteuse de mamelles », dit-il en rejoignant la caste des hommes, « nous te berçons, charmante et grave Passion » : et la femme n'existe plus que dans l'imaginaire de l'homme. Aucune femme ne peut être à la hauteur de cette exigence infantile : et cette certitude soulage Arthur de l'obligation du désir pour le corps féminin.

« La femme, portée un instant, l'épouvante ». Épouvante ? Pour quelques « brutalités souffertes autrefois » ? Ou pour ce gouffre qui s'ouvre devant le poète quand « notre embrassement n'est qu'une question » ? Quelle angoisse dans cette phrase ! Et quelle peut être cette question qui se pose dans l'étreinte, quand il pénètre la femme ne serait-ce qu'en pensée ? La réponse lui est si évidente qu'il la rejette violemment hors de la sphère du désir : elle n'aime pas ça et il ne saurait désirer tant de dégoût. Le sexe féminin est pour lui un gouffre dans lequel se perd la santé et la joie du désir, « la bouche d'ombre » qui frustrait déjà le plaisir de son père.

Il ne reste que le désespoir des *Déserts de l'amour*⁶⁴. Il n'a « pas aimé de femmes » mais ce n'est pas le désir qui manque, il est « plein de sang ». La servante qui se propose à lui dans la partie I du texte est « d'une noblesse maternelle inexprimable pour moi : pure, connue, toute charmante ! ». Arthur a reconnu son imago maternelle : « Belle », comme il est indispensable qu'elle le soit pour mettre en échec toute la laideur du monde ; « pure », comme l'eau limpide de la première mémoire ; « connue », déjà familière, ayant vaincu la

⁶⁴ p. 129.

timidité du poète ; « et toute charmante ! », douce séductrice, sans affectation ou effusions incongrues.

Pourtant, Arthur ne se « rappelle même plus bien sa figure », ni « ses bras », « ni sa bouche »... Elle lui pince le bras comme pour le réveiller d'un rêve et le ramener à elle. Mais l'affolement le gagne dès le premier baiser qui annonce l'imminence de l'initiation sexuelle. Néanmoins, il la renverse, puisque c'est ainsi qu'il faut faire, dans une corbeille de « toiles de navire ». Un « pantalon à dentelles blanches » l'aveugle et ce n'est que « sous la tristesse amoureuse de la nuit » qu'il retrouve la vue, seul.

Dans la partie II, une femme s'offre à Arthur, dans une maison de famille, dans son lit.

J'étais en haillons, moi, et elle, mondaine, qui se donnait.

Cette phrase est le pivot du texte : moi et elle, les personnages en équilibre au centre de la phrase, « haillons » faisant pendant à « mondaine » et « j'étais » à « se donnait ». Arthur, inaccessible, retranche son moi derrière une virgule et une préposition : il écrit avec la grammaire de l'inconscient. Et la femme perd sa majuscule quand elle se donne, pour la retrouver quand elle s'éloigne, redevenant « l'Adorable » en étant l'Impossible.

Le même type de scène s'écrit dans *Bottom*. Arthur a choisi dans des contes arabes, anglais et mythologiques, des mutations d'hommes en animaux qu'il annexe au service de son propre mythe. Le prince qui se transforme en Oiseau bleu pour aimer sa belle dans le cloître de sa chambre, c'est Frédéric Rimbaud qui revient en permission, prêt à toutes les mutations (dans tous les sens du terme) pour retrouver Vitalie. Mais son désir est contrarié et il « traîne de l'aile » dans l'ombre de sa femme.

Enid Starkie va nous aider à comprendre la suite du poème en nous racontant l'histoire de l'Ours et du Pacha de Scribe :

Le héros par inadvertance, se déguise avec la fourrure de l'ours noir et la tête du blanc. Lorsque le pacha, surpris, demande ce qui est arrivé à son ours, le Grand Vizir répond qu'il a blanchi en une seule nuit en raison du chagrin que lui cause l'absence de son maître.⁶⁵

Se confondant avec son père, le fils est livré aux « Sabines de la banlieue » : elles satisfont le « gros oiseau » en pantalon de serge « gris bleu », le « gros ours » campagnard qui se travestit en Peau-d'âne pour fuir un désir dont il soupçonne la nature incestueuse. Son appétit pour la Femme est assombri par le doute : c'est sa « faiblesse », « indicible » même pour celui qui s'est reconnu poète et s'est donné le pouvoir des mots. Le paravent de l'obscurité dissimule la honte en la révélant et seule la peine ose se dire sans fards : « Vrai, cette fois, j'ai pleuré plus que tous les enfants du monde. »⁶⁶ Rimbaud a perdu là la magie des contes de son enfance : son héros s'anamorphose pour échapper au trouble qui déboussole le désir en présence de la princesse trop entreprenante qu'on lui octroie pour sa peine.

Les trous d'ombre qui se creusent dans le texte, dans la culotte du Petit Poucet, des effarés, ou dans les ellipses de mots, sont les stigmates du manque d'amour. Le trou d'ombre, c'est l'angoisse du sexe de toutes les femmes inscrite dans le sexe de la mère, le sexe oppressant dans lequel il est dangereux de se dissoudre. Arthur mute pour dominer en l'annexant le trou de la nature féminine : il sera lui-même un homme troué comme une femme (« né troué », dira Henri Michaux), et c'est dans la béance de ses ouvertures qu'il cherchera la Vision.

⁶⁵ Rimbaud, Enid Starkie, p. 322.

⁶⁶ *Les Déserts de l'amour*, p. 130.

Dans le poème *Les Soeurs de charité*⁶⁷, la blessure est le lieu « plein » de l'écriture, la souffrance créant l'urgent besoin d'épurer la plaie, « comme un excès de sang épanché tous les mois ». Voilà le jeune homme devenu sœur de charité. Il aura pour la Vierge folle des « manières de jeune mère, de sœur aimée » : le poète est Androgyne, créature humaine unissant le génie masculin et le génie féminin en un seul corps, un seul esprit, une seule âme, plus que Dieu lui-même ne sait être.

Il investit alors le regard de l'« Aveugle irréveillée aux immenses prunelles », trop prisonnière encore des réalités matérielles pour se hisser à la hauteur de ses aspirations démesurées. Il sera le suprême Voyant. N'ayant plus besoin de maintenir à distance les attributs symboliques et mythiques de la féminité pour démarquer sa masculinité, il se les appropriera. Le corps du désir pour Arthur Rimbaud est celui du jeune homme beau et éternel, fils de Vénus certainement, qui, plein et troué de masculinité comme de féminité, sait capter l'attention et l'amour d'un Génie hermaphrodite, frère et sœur de désir : Rimbaud commence à assumer son homosexualité.

⁶⁷ P. 82.

Le corps du frère

L'homosexualité d'Arthur Rimbaud a longtemps été passée sous silence par les commentateurs. L'évolution des mœurs aidant, le sujet a été abordé mais avec beaucoup de réticence : aberration du désir ou folie subite due à l'absorption de drogue et d'alcool, disent certains ; volonté d'expérimentation du poète qui utilise ce moyen pour dérégler les sens jusqu'au plus intime de lui-même, disent d'autres. Ainsi, par simple calcul, pour la seule gloriole littéraire, Arthur se serait imposé un choix sexuel, son « vice », dont il dit à quel point il fut une souffrance morale et spirituelle ? C'est faire bien peu de cas des faits biographiques, des témoignages de Verlaine ou de Rimbaud lui-même, dans des poèmes ou des lettres sans équivoque.

À ce chapitre, même Vitalie Cuif, pourtant conspuée pour sa supposée étroitesse d'esprit, a reconnu le fait accompli. Quand Arthur sera compromis dans des affaires de mœurs avec Verlaine et que l'homosexualité des deux hommes sera mise en accusation, Vitalie, toujours digne, écrira à l'amant de son fils qui menace (encore) de se suicider :

Monsieur, j'ignore quelles sont vos disgrâces avec Arthur, mais j'ai toujours prévu que le dénouement de votre liaison ne devait pas être heureux.⁶⁸

Comme si, en ce XIXe siècle puritain, il était tout naturel de commenter l'issue de la liaison homosexuelle de son enfant.

Il n'est que de lire dans l'Album zutique, le poème *L'Idole, Sonnet du Trou du Cul*⁶⁹, signé par Paul Verlaine et Arthur ou de prendre connaissance des lettres qu'ils échangeaient, pour accepter la réalité de leur relation physique.

Pourquoi occulter ce qui n'est qu'une des composantes de cette personnalité ?

Il nous importe de reconnaître l'homosexualité d'Arthur

⁶⁸ Madame Rimbaud, Françoise Lalande, p. 67.

⁶⁹ P. 99.

Rimbaud en ce qu'elle est un thème récurrent de son œuvre et, surtout, un moteur de l'écriture.

L'enfant sans père s'attache à un « frère » dans lequel il voit certainement un substitut paternel : Georges Izambard, son jeune professeur de rhétorique. C'est lui qu'il appelle à l'aide dans une lettre de septembre 1870 : Arthur est détenu à Mazas à la suite d'une fugue, il le supplie de venir le chercher et de payer l'amende.

J'espère en vous comme en ma mère. [...] Je vous aime comme un frère, je vous aimerai comme un père.⁷⁰

Voilà beaucoup de rôles à jouer pour un seul homme ! Si Arthur « espère » en lui comme en sa mère, et nous avons vu qu'il attendait beaucoup d'elle, c'est l'amour qu'il promet à ce « frère » s'il consent à jouer le rôle du « père » : la structure émotive de l'enfant Rimbaud rattache toute personne qui s'occupe de lui à la sphère familiale.

Dans une lettre ultérieure, Arthur écrit :

La reconnaissance que je vous ai, je ne saurai pas vous l'exprimer aujourd'hui plus que l'autre jour. Je vous la prouverai. Il s'agirait de faire quelque chose pour vous, que je mourrais pour le faire [...] ⁷¹

Le « frère » sera pourtant congédié peu après. Arthur lui a confié *Le Cœur supplicié*, avec cette précision :

Ca ne veut pas rien dire. — RÉPONDEZ-MOI. ⁷²

La réponse viendra en effet, mais décevante. Izambard croyant à un excès de style de la part de son élève, composera une parodie rimée du poème. Arthur se détournera de ce « frère » qui ne l'entend pas.

⁷⁰ Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, de Paris, le 5 septembre 1870. p. 227.

⁷¹ Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, de Charleville, le 2 novembre 1870. p. 229.

⁷² Lettre de Rimbaud à Georges Izambard, de Charleville, le 13 mai 1871. p. 231.

« Ca ne veut pas rien dire » : nous allons donc écouter ce que cela dit. Remarquons d'abord les changements de titre : *Le Cœur supplicié*⁷³ s'appelle d'abord *Le Cœur volé* puis *Le Cœur du pitre*. Chacun de ces titres dispose différemment le lecteur qui assiste soit à un martyre, soit à un rapt, soit à un spectacle de cirque.

Le mot « cœur » prend un sens ambigu sous la plume d'Arthur. Dans le texte *Un cœur sous une soutane*⁷⁴, le cœur est la métaphore, entre autres transpositions métonymiques, du sexe du jeune séminariste : Monsieur Léonard, amoureux de l'éprouvante Thimothina Labinette, « Vierge au bol » annonciatrice de Vénus Anadyomène et des *Petites amoureuses* aux charmes avariés, tient un journal intime dans lequel il relate les émois de son « cœur » innocent, frère parodique du Jocelyn de Lamartine.

C'est le printemps, les jeunes garçons sont travaillés par leurs hormones et sortent dans la cour pour se masturber. Notre séminariste est très occupé par son « cœur qui bat la mesure » quand il sent « des choses dans (sa) tête, oh ! des choses... » Le pénis est confondu avec le cœur : à seize ans, par où passe donc l'amour ?

Le texte est émaillé de symboles érotiques : la rose « mystique » en sexe de femme, un « biberon brun » dans une main provoque de bien étranges larmes, le sexe s'élève « comme un palmier au-dessus des ruines ». L'obscène contamine chaque terme, donnant un éclat trouble à toutes les manifestations de ce « cœur » équivoque. Potache, poète zutique ou illuminé, Arthur manie avec brio le genre, lui qui enfant « savourait surtout les sombres choses »⁷⁵ : voilà le symbole du sentiment amoureux, du courage, de la bonté, devenu

⁷³ P. 82.

⁷⁴ P. 35.

⁷⁵ *Les Poètes de sept ans*, p. 79.

organe sexuel mais avec toute la mignardise hypocrite du sentimentalisme petit-bourgeois.

Ces pulsions innommables, tenues au secret, trouvent un exutoire dans l'obscène qui permet de transgresser les limites de la décence et du bon goût. Sous le couvert du jeu se fait un aveu et les cœurs battent dans l'œuvre au rythme du fantasme : Tartuffe va « tisonnant son cœur amoureux sous/Sa chaste robe noire, heureux, la main gantée »⁷⁶ pour ne pas y toucher, et le poète d'*Oraison du soir*⁷⁷ sent que son « cœur triste est comme un aubier/ Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures. » Dans *Antique*⁷⁸, le cœur deviendra le « double sexe ».

Mais écoutons la plainte du *Cœur supplicié*⁷⁹. Celui qui écrit dit « je » : il est l'objet des « insultes », des crachats de « chique », des « quolibets de la troupe » qui, littéralement, lui vomit dessus, dedans, sous un « rire général ». On pourrait en rester là et ne voir dans ce poème que la mise en scène d'un mauvais rêve, ce serait négliger le ton désespéré du poème : ce supplice a des accents de vérité.

À cette période, Arthur est en contact avec des militaires. En janvier 1871, les Allemands occupent Charleville et il observe le mouvement des troupes. De mars à mai, ont lieu les événements de la Commune. Les amis de Rimbaud sont alors persuadés que le jeune homme est à Paris, ce que les biographes démentent. Notons seulement qu'à la mi-avril, Rimbaud s'engage dans les corps-francs et séjourne à la caserne de Babylone quelques jours seulement.

⁷⁶ *Le Châtiment de Tartuffe*, p. 57.

⁷⁷ P. 95.

⁷⁸ P. 165.

⁷⁹ P. 82.

Là, que trouve ce jeune provincial, beau comme une fille, naïf et enthousiaste, nourri de romans, de poésie, lecteur des relations de guerre de son père militaire ? Il trouve des rustres aux mœurs machistes et grossières qui traitent les bleus avec mépris et qui, comme la plupart des hommes d'armes, pratiquent le viol comme prise de contrôle sur l'ennemi ou sur l'inférieur.

« Ithyphalliques », ces pénis levés de la troupe, ces jets de soupe, ces chiques à tarir : il y a un sous-entendu sexuel dans chaque vers. Le cœur est « dépravé » par les refrains bachiques, les pioupious font des fresques humiliantes de corps possédés, le cœur est livré à l'ordure.

Fut-il reconnu comme homosexuel ? Son « cœur » bavant « à la poupe », désirant l'amour des hommes et non celui des femmes ? Il est insulté, « ravalé », reconnu comme pervers, décorporé... Ou peut-on entendre dans la plainte de ce cœur celle d'un cœur violé, un cœur postérieur qui a subi l'assaut de la troupe et pleure son outrage ?

Le jeune homme, abandonné à son désespoir, invoque alors les « flots abracadabrantésques » pour laver la pollution et l'injure, pour obtenir la rédemption, lui qui aime la mer « comme si elle eût dû (le) laver d'une souillure. »⁸⁰ Il invoque les déluges pour apaiser la douleur de la violence subie. Si ce poème n'est qu'un jeu littéraire, il témoigne tout de même d'un imaginaire tourmenté.

Et puis maintenant, « Comment agir, ô cœur volé ? » Quelles sont les possibilités d'insertion sociale pour ce décrocheur qui refuse de devenir « décrotteur »⁸¹, qui rêve d'aventure et de voyage et qui doit renoncer à suivre

⁸⁰ *Alchimie du verbe*, p. 150.

⁸¹ *Prologue*, p. 4.

le destin de son père militaire ? Le vice d'Arthur le met au ban de la société, il n'est plus au monde, du moins d'un certain monde.

Dans l'*Album zutique*, il reprend sur un mode obscène le même registre de vocabulaire dans le court poème, « *J'occupais un wagon...* »⁸². Un vieux prêtre exhibant son pénis « brûle-gueule » fait réapparaître la métaphore tabagique : il est question de « chique », de « caporal » que l'on consomme sous les « brocards », les insultes. Le dernier mot du poème « Aisne », que nous lisons « aine », nous confirme que nous sommes bien dans le registre du bas-corporel : c'est une demande de sodomie qui est faite ici « pour malaxer l'ennui d'un tunnel, sombre veine ». Et le poème déborde encore de tristesse...

Ce prêtre est-il membre de ces « groupes noirs », « suceurs du brûle-gueule ou du cigare » du poème « *Les Soirs d'étés...* »⁸³ ? Les homosexuels se retrouvaient aux abords des urinoirs publics : est-ce à ces lieux que fait allusion le « kiosque de la Folle » des *Plates-bandes d'amarante*⁸⁴ ? L'homosexualité cherche ses mots et se fraie une place dans l'œuvre sous le couvert de l'obscène.

Une cartographie érotisée du corps masculin se dessine : « étamines », « lapin », « quéquettes », « baguette », « engelure énorme », les champs sémantiques explorés sont nombreux pour exprimer ce qui reste indicible. Les organes s'anamorphosent dans les glissements du sens. Dans *Un cœur sous une soutane*⁸⁵, on voit passer le « champignon nasal du sup*** » à la fenêtre, un séminariste est affublé d'un « nez semblable à une batte [...] mû par son branle habituel » : peut-on douter de la nature réelle de ces nez ?

⁸² P. 100.

⁸³ P. 105.

⁸⁴ P. 123.

⁸⁵ P. 35.

L'olfaction pervertie est liée à la sexualité : Vénus Anadyomène « sent un goût/Horrible étrangeté » qui fascine autant qu'il répugne ; Arthur, comme la jeune fille des *Premières communions*, s'enferme dans les latrines pour se recueillir dans l'intimité de l'odeur de son corps. Les enfants du poème *Les Poètes de sept ans*⁸⁶ pour qui il a des « pitiés immondes », portent « des habits puant la foire ». Le poète se complaît dans la fétidité des odeurs, désirant « expirer en ces violettes humides » qui suggèrent l'anus « obscur et froncé comme un œillet violet » du *Sonnet du Trou du cul*⁸⁷.

Dans le poème intitulé *Honte*⁸⁸, il est dit que « l'enfant/Gêneur, la si sotté bête » se doit « d'empuantir toute sphère », comme si l'enfant exhalait ou provoquait des émanations sulfureuses et morbides. La puanteur est aussi liée à la ruse et à la trahison puisqu'elle accompagne un désir qui ne peut être revendiqué franchement, c'est loin d'être une odeur de sainteté : elle marque la déchéance à la fois physique et morale.

La soif, autre thème récurrent, passe aussi à travers le réseau fantasmatique homosexuel. Arthur a contracté la syphilis en 1881, il avait des plaies visibles dans la bouche et, soucieux de ne contaminer personne, prenait ses repas à part dans de la vaisselle qui lui était réservée. Il est fort possible que cette soif ardente, entachée de tristesse et de culpabilité, soit une soif érotique, sexuelle, qui étanche le « vice » du poète.

Le féminin qui a été désagréable au goût de l'enfant Rimbaud (la Beauté est amère et donc imbuvable), le force à rechercher ailleurs « la clé du festin ancien » de son désir pour recouvrer l'appétit. La deuxième partie du poème *Comédie de la soif*⁸⁹ se termine sur un rejet des « boissons pures » que

⁸⁶ p. 79.

⁸⁷ p. 99.

⁸⁸ p. 126.

⁸⁹ P. 116.

proposent les grands-parents, acteurs d'amours qui ne le concernent pas. La vraie soif « si folle » du poète est une « hydre intime qui mine et désole », elle lui ferme la porte de « l'auberge verte » où s'offrent les plaisirs simples de la table, de la boisson et du lit.

La bouche du poète recrache l'obscénité du discours poétique hétérosexuel qui lui est désormais insupportable. Le désir qui le taraude, aussi désespéré qu'inextinguible, est une soif coupable dont il travestit la vraie nature dans des circonvolutions poétiques. Il s'enfuiera plus tard dans un des lieux les plus secs du monde, lui le liquide, lui le scrutateur des profondeurs marécageuses et marines, comme s'il voulait substituer la soif physique à la soif torturante de son désir.

En attendant l'avènement d'un Génie qui l'initiera à un amour « multiple et complexe », il suit d'un regard ambigu la *Parade*⁹⁰ des « hommes mûrs », des militaires peut-être dont les yeux « tricolores » et « d'acier piqué d'étoiles d'or » sont les drapeaux et les décorations. Ils viennent « prendre du dos en ville » : viennent-ils faire la bête à deux dos ? Rencontrer des prostituées ? Rimbaud précise : « comment regarderaient-ils Chérubin ? » En effet, comment regarderaient-ils le jeune garçon effeminé, ces hommes qui sont pourvus de « ressources dangereuses » ?

Ils ont des « voix effrayantes » qui en ont fini avec la mue adolescente et les « enrouements folâtres ». Leurs voix s'élèvent pour envahir l'espace sonore en « plaintes », « chansons », « bouffonneries », « tragédies », « raillerie ». Les traits de leurs visages soudain « déformés, plombés, blémis, incendiés » se tordent encore dans une « grimace enragée ». Le corps se vêt d'« oripeaux », et s'invente une gestuelle faite de « tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales ».

Ces mutants entre l'homme et l'« autre », Rimbaud les appelle des « drôles », comme sa mère l'appelait « le petit drôle » quand décidément il n'en faisait que selon son cœur⁹¹. Et voilà que l'éternel fugueur a trouvé des compagnons pour former une véritable cohorte de rebelles qui « transforment le lieu et les personnes », « maîtres jongleurs » en déplacements et identités. Renonçant à fixer leur apparence et leur interprétation dans un style, un temps ou un lieu, ils s'inventent au gré du contexte ou de l'instant. Marginaux, et ainsi libérés de la contrainte de la norme, ils endossent tous les rôles.

La violence de leur action est impressionnante : la « comédie magnétique » transforme le corps en lieu théâtral où les éléments s'incarnent : le feu envahit l'œil, l'air le sang pour le faire chanter, la matière corporelle s'ouvre, les larmes et le sang giclent. Ces demi-dieux miment avec ironie ou cruauté une Passion primitive. Et rien ne vient justifier ni leur parade, ni leurs actions : n'est-ce pas là le scandale des amours homosexuelles ? Le scandale de n'avoir d'autre aboutissement que le plaisir gratuit, improductif, insensé ?

Est-ce ces mêmes hommes que nous retrouvons dans la troupe des damnés de *L'Impossible*⁹² ?

Ciel ! sommes-nous assez de damnés ici-bas ! Moi j'ai tant de temps déjà dans leur troupe ! Je les connais tous. Nous nous reconnaissons toujours ; nous nous dégoûtons. [...] Mais nous sommes polis, nos relations avec le monde sont très convenables.

Cette troupe réunit-elle les homosexuels qu'Arthur salue dans leur difficulté à prendre une place dans la vie sociale ? Dans *Dévotion*⁹³, il incarne un bref instant Louise Vanaen de Voringhem (dévore-engin), Léonie Auboïs d'Ashby, ou Lulu, « qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies ».

⁹⁰ P. 164.

⁹¹ Lettre de Madame Rimbaud à Izambard, de Charleville, le 24 septembre 1870, p. 227.

⁹² P. 154.

⁹³ P. 181.

Sous leurs masques de comédie, les « drôles » sont des personnages éphémères, « suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux » : comment pourraient-ils assumer leur véritable identité, prendre réellement corps puisque leur désir les déshumanise en restant sans reconnaissance ? « C'est un Démon, vous savez, *ce n'est pas un homme* »⁹⁴, dit la Vierge folle en parlant de son Époux infernal, de celui qui ne peut être qu'un de ces « drôles ».

Est-il nécessaire de brouiller ainsi le sens du texte ? Qui s'agit-il d'abuser ? Les autorités judiciaires, qui pourraient trouver là des preuves du vice et condamner le poète à la prison ou à l'infamie d'une auscultation médicale pour confirmer la nature de ses penchants sexuels ? Paul Verlaine subira cette humiliation : il ne faisait pas bon être homosexuel au XIXe siècle et le brouillage du sens répond peut-être à la nécessité de ne pas dévoiler la nature réelle d'un désir condamné.

Dans le poème *Being Beauteous*⁹⁵, comme dans *Parade*, le corps est « adoré », il devient la « mère de beauté » dans un retournement de la beauté amère. Dans l'espace sans limites du fantasme, dans « les frissons » qui « s'élèvent et grondent », l'individu est enfin sanctifié par « un nouveau corps amoureux », un corps autonome des impératifs régissant les amours anciennes.

Rimbaud semble alors traverser une période d'euphorie amoureuse et sensuelle. *Royauté*⁹⁶ montre un couple qui se pâme, car la « révélation » est venue, et « l'épreuve » est « terminée ». *Matinée d'ivresse*⁹⁷ mêle à l'expérience de la drogue du « temps des assassins », une expérience plus intime dont fait écho le cri : « Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps

⁹⁴ *Délires*, p. 148.

⁹⁵ P. 164.

⁹⁶ P. 166.

⁹⁷ P. 167.

merveilleux, pour la première fois ! ». Car il n'est plus seul, Arthur s'ouvre au « nous » : il sait dire « tu » et, de son union avec l'autre, dans un nouvel élan poétique et génésique, naissent des corps fabuleux.

Quel corps est donc Hortense⁹⁸ ? Est-elle une allégorie de la masturbation ou de la dépendance aux drogues ? Ou incarne-t-elle la triste expérience des « amours novices », adolescentes, sous « l'hydrogène clarteux » des réverbères au gaz ? Les amours homosexuelles, « ardente hygiène des races » dans d'autres temps et d'autres mœurs, sont condamnées à la clandestinité, à la solitude et à la honte, boutant les amants hors du champ social. La « mécanique amoureuse » que « viole(nt) » les gestes d'Hortense est la mécanique amoureuse hétérosexuelle dont l'homosexualité ruine effectivement la gestuelle et les aboutissements.

Hortense, c'est le choix du poète qui se met hors tension, qui se libère du poids libidinal en se mettant hors temps. Car Hortense a le pouvoir de « décorporer » en elle « la moralité des êtres » en permettant l'expression d'un « terrible frisson » : leur donne-t-elle, le temps d'un spasme, un « nouveau corps amoureux »⁹⁹ ? « Hortense », c'est aussi un appel vers un partenaire sexuel devenant femme dans l'instant de l'acte, c'est l'hermaphrodite d'*Antique*¹⁰⁰ et de *Tête de faune*¹⁰¹. Et Arthur nous invite : « trouvez Hortense », la trouée, trouvez-moi. L'autre est féminin pour Rimbaud : quand il s'incarne dans l'Époux infernal, l'autre devient la Vierge folle.

Le compagnon le plus célèbre d'Arthur Rimbaud fut Paul Verlaine. Agé de vingt-sept ans, marié à Mathilde Mauté de onze ans sa cadette, il a reçu une lettre de Rimbaud accompagnée de poèmes. Il répond :

⁹⁸ *H*, p. 180.

⁹⁹ *Being Beateous*, p. 165.

¹⁰⁰ *P*, 165.

¹⁰¹ *P*, 96.

Venez, chère grande âme, on vous appelle, on vous attend.¹⁰²

Verlaine est à ce moment-là sans emploi, il a fui Paris devant l'avancée des Versaillais qui vont mettre fin à la Commune et a été considéré comme démissionnaire de son poste de commis-rédacteur au bureau du Domaine de la Ville. Il vit alors chez ses beaux-parents et passe son temps à courir les cafés où il s'enivre avec ses amis poètes.

Il accueille Arthur à Paris et le présente à une réunion des « Vilains Bonshommes », cercle littéraire qu'il fréquente. Arthur y fait sensation en lisant *Le Bateau ivre* composé pour l'occasion. Mais le couple Verlaine-Rimbaud ne passe pas inaperçu : lors d'une soirée mondaine, les deux amis se promènent au bras l'un de l'autre. Le lendemain, dans le compte-rendu de la soirée, on peut lire :

Le poète saturnien Paul Verlaine donnait le bras à une charmante personne, Mlle Rimbaud.¹⁰³

L'impatience rend Arthur brutal dans les cercles littéraires auxquels Verlaine l'introduit. Son comportement est extravagant et fait rapidement de lui l'homme du scandale. Il signe alors un véritable suicide social, se condamnant à une grande solitude, loin des amitiés et des confréries culturelles.

Verlaine est mis à la porte de la maison des Mauté chez qui il fait des scènes extrêmement violentes sous l'emprise de l'alcool : il bat Mathilde, il a failli tuer son fils nouveau-né en le projetant contre un mur, il attente trois fois à la vie de sa mère... Les deux hommes quittent rapidement Paris et commencent une errance qui les conduira de la Belgique à l'Angleterre.

Leur relation s'amorce dans une fascination réciproque. Le poème

¹⁰² Lettre de Verlaine à Rimbaud, de Paris, septembre 1871. p. 248.

¹⁰³ Anecdote rapportée par Enid Starkie, Rimbaud, p. 220

*Honte*¹⁰⁴ est-il un portrait de Verlaine ? Rimbaud détaille le corps de « Lui », celui dont la présence désirable asservit « l'enfant/Gêneur ». Le « Charme » qui le retient dans la souffrance de la culpabilité, a pris « âme et corps » : il ne résiste pas au désir de l'autre homme, ni à son « coq gaulois ». Verlaine le surnommera « l'Êstre », mot signifiant un désir immodéré de coït.

Mais la faiblesse morale de Paul Verlaine est immense. Verlaine, comme Vitalie Cuif, s'invente un veuvage qui repousse le spectre de sa responsabilité dans l'échec de son couple.

Je suis veuve... — J'étais veuve... — mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis.¹⁰⁵

Verlaine n'assume ni son passé, ni l'avenir qui se dessine. Son immaturité pathologique lui fait remettre sa vie entre les mains de quiconque veut bien prendre en charge sa détresse : au Christ en premier lieu, puisque la Vierge folle est « née soumise à Lui », mais aussi à celui « qui était presque un enfant » et qui devient son tortionnaire : « Je suis esclave de l'Époux infernal ». Les rôles sont nettement définis entre la victime et son bourreau qui, dans sa savante perversité, se permet parfois une « douceur mortelle » et des « manières de jeune mère, de sœur aimée ».

Arthur est la figure dominante de ce couple torturé ; il découvre que son compagnon d'enfer est veule, lâche et bigot. Avec férocité, il le ramène à la réalité de son désir que masquent des aspirations fugaces à la sainteté.

Verlaine est arrivé ici l'autre jour, un chapelet aux pinces... Trois heures après on avait renié son dieu et fait saigner les 98 plaies de N.S.¹⁰⁶

« Drôle de ménage » en vérité que ces deux hommes qui se tourmentent et que Rimbaud met en scène avec une lucidité cruelle, sans regrets ni justifications de sa part.

¹⁰⁴ P. 126

¹⁰⁵ P. 147

¹⁰⁶ Lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye, de février 1875. p. 257.

À travers le discours et le regard de son compagnon, Arthur s'observe, s'analyse et se définit. La Vierge folle lui tend un miroir dans lequel il se regarde. Le « nous » lui donne un répondant. Il engage un dialogue émotif et poétique : le travail sur soi et sur l'écriture se continue à deux. Mais les motivations des deux hommes ne se rejoignent pas. Au plaisir de Paul, « Déjà j'en prenais l'habitude », répond un dégoût persistant chez Arthur, « Quoique ce ne soit guère ragoûtant..., chère âme... ». Il se distancie du personnage geignard qui réunit en lui tout ce qu'il exécère : la soumission, la médiocrité, le sentimentalisme petit-bourgeois, la bigoterie, la féminité sans noblesse.

On entend un écho de cette lassitude teintée de mépris dans le poème *Vagabonds*¹⁰⁷ : « Pitoyable frère ! [...] Je m'étais joué de son infirmité. » Le poète analyse sa relation avec Verlaine, qu'il voulait, au-delà de la « distraction vaguement hygiénique » de leurs rapports physiques, « rendre à son état primitif de fils du soleil ». Mais la culpabilité de Paul qui le laisse « la bouche pourrie, les yeux arrachés, — tel qu'il se rêvait ! », qui lui fait dire : « mais que voulait-il avec mon existence terne et lâche ? »¹⁰⁸, le décourage. Cet homme est dominé par une morale désormais obsolète pour Arthur : comment pourrait-il comprendre sa volonté de retrouver un état d'innocence anté-baptismale qui délivre de la honte ?

La relation prend l'allure d'un parcours initiatique, épreuve d'un désir à assumer pour Paul Verlaine, étape dans la quête du « lieu » et de « la formule » pour Arthur Rimbaud. Arthur a rompu avec les « vieilles amours mensongères », il sait qu'il est assez fort désormais pour se détacher de la vie que lui proposait la Bible à tranche vert-chou. Dans *Veillées*¹⁰⁹, il dessine son nouveau parcours, il espère désormais plus de calme et de douceur :

le repos éclairé, ni fièvre ni langueur [...]

¹⁰⁷ P. 171

¹⁰⁸ *Délires*, p. 148.

¹⁰⁹ P. 172

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.

Le poète des *Illuminations* est un homme qui cherche méthodiquement, dans un espace de liberté « libre », une rédemption finale de l'Amour quel qu'en soit l'objet. Il est seul désormais, il se détache de Paul Verlaine pour continuer sa route. Il se déclare alors « sans mère », voire « sans famille », mais jamais il ne se dira sans père.

Le corps du père

Le père d'Arthur Rimbaud est avant tout un homme absent. Peu après son mariage avec Vitalie Cuif, le capitaine Frédéric Rimbaud reprend la vie de garnison. Au bout de sept années, père de quatre enfants, il quitte le foyer familial pour ne plus jamais y reparaître ou donner signe de vie. Arthur a alors dix ans et souffre de cet abandon et de cet oubli injustifiable. Frédéric est comme mort, Vitalie est comme veuve. Mais Arthur refuse d'accepter cette mascarade et demande à sa mère de lui signer un certificat de travail du seul nom qu'il lui reconnaisse : « Épouse Rimbaud ».

Mais qui est ce père déserteur ? Engagé à dix-huit ans, le capitaine Rimbaud passe ses années d'armée en Algérie jusqu'en 1850 où, grâce à sa maîtrise de l'arabe, il occupe des postes dans la haute administration du service politique algérien. Il écrit, avec des prétentions littéraires, un Traité d'éloquence militaire et un Livre de guerre. Frédéric Rimbaud traduit aussi le Coran en français avec texte en regard, ouvrage avec lequel Arthur apprendra plus tard l'arabe.

Les ouvrages de Frédéric Rimbaud ne pouvaient retenir l'attention que des spécialistes d'art militaire, des arabisants ; ou encore, et surtout, de son fils qui cherchait à entendre la parole du père. Dans quelle mesure ces écrits ont-ils inspiré sa poésie et sa prose ?

Les papiers oubliés par le père, ses manuels de traduction, ses grammaires, ses notes personnelles, sont restés dans le grenier de Roche.

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde.¹¹⁰

¹¹⁰ *Vies.II*, p. 165

Dans ce lieu où est conservée la mémoire du père, où le père parle à son fils dans les écrits qu'il a laissés derrière lui, Arthur se réfugie pour lire et rêver. Le goût des langues et de l'écriture, le désir du voyage, l'appel de l'Orient : voilà un bel héritage ! Au moment de l'adolescence, quand vient le temps pour lui de se distancer de l'univers maternel, Arthur embrasse le monde de son père qui, lui, a réussi à échapper à l'enfermement, à la fatalité de Charleville.

Dans le poème *Les Étrennes des orphelins*¹¹¹, « le père est bien loin ! » Le père a fui, déserteur de la famille. Le grand marcheur qu'était Arthur a-t-il essayé de rejoindre Dijon où son père s'était installé ? L'a-t-il rencontré ? Aucun témoignage ne vient étayer cette hypothèse et Arthur n'en parle pas. Les apparitions du père dans l'oeuvre démontrent l'idéalisation d'un homme resté, dans le regard émerveillé d'un enfant de dix ans, un aventurier, un ange, une magnifique espérance de virilité.

La mère, qui donnerait un corps plus humain et plus nuancé à ce fantasme et ramènerait l'enfant à la réalité, se tait. La disparition du père et le silence de la mère créent l'espace du manque qu'Arthur comble par l'écriture :

On exagérerait en prétendant que le capitaine Rimbaud fut responsable du génie de son fils cadet. Mais la vie de cet enfant sans père débuta dans un malheur domestique et les premiers essors de son écriture semblent y avoir répondu dans une sorte de pratique conjuratoire.¹¹²

La fonction paternelle dans le poème *Soleil et chair*¹¹³ est assumée par le soleil, « foyer de tendresse et de vie », qui féconde la terre dans un vaste élan génésique. Dans ces noces cosmiques, c'est l'Éternité que l'on désire retrouver :

Elle est retrouvée,
Quoi ? — L'Éternité.

¹¹¹ p. 29.

¹¹² Préface de Jean-Luc Steinmetz à l'édition de l'oeuvre : *Oeuvres I. Poésies*, Arthur Rimbaud p.8-9.

¹¹³ p. 52.

C'est la mer allée avec le soleil.¹¹⁴

L' « âme sentinelle » attend le retour de l'astre dans un « aveu » mélancolique qui se murmure. Dans le ciel dont « l'azur, qui est du noir » quand le soleil ne lève pas un filtre bleu pour cacher l'infini de l'espace, il cherche une lumière pour éclairer sa route et devenir lui-même « étincelle d'or de la lumière nature », étincelle spermatique du père solaire.

Dans le poème *Mémoire*¹¹⁵, « l'assaut au soleil des corps de femmes » permet aux rayons du soleil de pénétrer jusqu'au cœur de la maison, faisant reluire les lousis, assainissant les couches souillées par l'enfant en transformant l'urine en or. « Zut alors si le soleil quitte ces bords ! »¹¹⁶ : avec la rupture vient le règne de l'ombre et l'enfant se révolte contre cette éclipse qui l'abandonne à une « religieuse après-midi d'orage ». Il espère toujours la réunification du couple, même s'il doit se proposer en agneau sacrificiel :

Et verrai-je le bois jaune et le val clair,
L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, — ô Gaule,
Et le blanc agneau à leurs pieds chers.

L'espoir du retour du père solaire au front aurolé, dessine dans la fantaisie de l'orphelin un arc-en-ciel qui le damne, ou plutôt, le condamne à une tristesse sans fin de ne le voir jamais réapparaître dans les aubes qui se succèdent : le Bonheur doit renaître au chant du coq, dans le premier rayon du soleil.

Dans le poème *Oraison du soir*¹¹⁷, l'adolescent, qui s'est tristement enivré, sort pisser « très haut et très loin » vers le ciel dans une manifestation virile qui défie « les cieus bruns », domaine de l'autre idole que sa mère lui impose. Il demande leur « assentiment » aux « grands héliotropes », ces fleurs dont le cœur suit sans faillir la course du soleil.

¹¹⁴ *L'Éternité*, p. 120

¹¹⁵ P. 114

¹¹⁶ *Michel et Christine*, p. 123

¹¹⁷ P. 95.

Le père polarise autour de lui des images idéales : il est en élévation, porté par les anges, conservé dans une pureté qui tranche sur l'ombre projetée par sa femme. « Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. »¹¹⁸ L'ange est absous de sa culpabilité, éternellement préservé de la déchéance par l'innocence de son insouciance. Arthur envie cette immunité : il se voudrait « mage ou ange, dispensé de toute morale » et réclame à son tour le privilège d'être compagnon de la vérité, les « anges pleurant » à son côté.

L'homme qui s'éloigne est emporté dans une véritable assumption qui rappelle la prophétie de la Vierge folle :

Un jour peut-être il disparaîtra merveilleusement ; mais il faut que je sache, s'il doit remonter à un ciel, que je voie un peu l'assumption de mon petit ami !¹¹⁹

La « veuve » Verlaine anticipe le départ de son compagnon dans un scénario d'envol qui rejoue la scène de la désertion de Frédéric Rimbaud : le « drôle de ménage » réécrit la même histoire.

Abandonné par son père, mal aimé par sa mère, Arthur se déclare fils d'« ancêtres gaulois », nouant le fil de sa vie à un passé mythique. Il se refond dans le creuset des races pour ne plus être le produit de son histoire. Il ne lui reste de son enfance que la nostalgie du bonheur :

N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance !¹²⁰

La chance a tourné, il ne reste que l'enfer à écrire, l'enfer du désamour, de la déchéance et de l'amertume.

¹¹⁸ *Alchimie du verbe*, p. 153.

¹¹⁹ P. 149.

¹²⁰ *Matin*, p. 156.

Si nous admettons que le soleil symbolise le père d'Arthur, que signifie : être le fils de Frédéric Rimbaud ? Quelles qualités, quelles forces doit avoir un fils du soleil, à quelle initiation doit-il se prêter ? Quelle route doit-il emprunter, ce jeune homme qui s'est choisi un modèle si inaccessible, si inhumain ? Arthur cherche « le lieu » de son initiation et la « formule » qui confirmera la passation du pouvoir viril.

Pour échapper à l'enlèvement de son corps, de son esprit et de son âme dans « les marais occidentaux », en attente d'évasion, il rêve l'Orient, la « patrie primitive », le lieu du père. Arthur a lu les relations de guerre du capitaine : il sait que son père a aimé vivre là-bas, au Maroc, qu'il s'est passionné pour la culture arabe. Quand il sera abandonné par Verlaine sous le ciel gris de Londres, il décidera de partir vers l'Italie, Java, l'Égypte, Chypre, Aden, le Harar : toujours un peu plus loin vers l'Est, pour se placer sous l'œil d'un soleil de plus en plus présent.

Pour soulager la douleur, il faudrait accepter de mourir à l'enfance idéale de fils préféré :

pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, — loin des gens qui meurent sur les saisons.¹²¹

L'absence du père a brisé le sentiment d'éternité d'Arthur qui cherche à le retrouver dans une autre lumière, une autre chaleur. Le corps du père devient alors non plus le lieu de l'affection et de la confiance, mais le lieu du fantasme.

S'il est un texte dérangeant dans l'œuvre de Rimbaud, c'est bien *Les Remembrances du vieillard idiot*¹²². Le poème s'insère dans *l'Album zutique* composé pendant les premiers mois d'Arthur à Paris en 1871. Le recueil rassemble des poèmes grivois, voire pornographiques, mais le poème *Les*

¹²¹ *Adieu*, p. 156

¹²² p. 106.

Remembrances du vieillard idiot dépasse largement le cadre, le ton et les visées de l'Album. Ce n'est plus un désir de subversion qui motive l'écriture : le poème, sous une apparente ironie, laisse poindre le désespoir d'une excitation "malsaine". En prétendant feindre le scandale, l'écrivain parle : sous le sarcasme, dernier rempart de pudeur, affleure l'inconscient.

D'abord le titre : « Remembrances ». Le mot est anglais et signifie « an act of remembering » : le poète se souvient et met en scène sa mémoire. Nous lisons les souvenirs d'un vieillard idiot qui échappe au discours du commun : vieillard, l'approche de la mort lui permet de s'octroyer le luxe de dire enfin ce qui trouble sa conscience, il n'a plus ni le temps de se taire, ni la crainte d'être jugé ; la simplicité de son esprit d'idiot excuse la franchise du discours, sa parole se situant hors des normes, sa naïveté constituant sa liberté. Le vieillard idiot est doublement marginal, son discours ne peut être banal.

Le premier vers du poème est une demande d'absolution : « Pardon, mon père ! » L'interlocuteur est un prêtre : le pouvoir qu'il représente a muselé le discours du pénitent sur la scène publique. À celui qui détourne les yeux des mouvements incongrus de l'âme, il importe de faire l'aveu de l'immensité d'un désir trop humain pour ne pas être impie. Que risque Arthur en prenant la parole ? L'Enfer ? Mais il y est déjà ! Il faut parfois tant de souffrance pour en arriver à dire sa vérité, aussi terrible soit-elle...

Le titre l'annonce : le membre est en évidence, le mot « queue » terminera le poème. Le premier accès au pénis pour les enfants maintenus dans le silence vis-à-vis des choses du sexe, c'est l'animal qui le permet, dans la cour des fermes, sur le parvis des marchés, dans les arènes. Les ânes au « long tube sanglant » frappent l'imaginaire et même si l'enfant dit : « je ne comprends pas encore », il mesure tout de suite l'inconvenance de son regard plein de curiosité. Mais pourquoi aurait-il fallu fermer les yeux ?

« Et puis ma mère », observée durant les millénaires de l'enfance, on en connaît le revers, le sous-vêtement taché sentant les liqueurs séminales, le pet lâché dans l'effort pour monter sur le lit. Sa chair de femme « donna ces chaleurs que l'on tait !... » au petit garçon bouleversé. La proximité de ce corps qu'il se devait d'ignorer, lui cause des fantasmes blasphématoires.

Regarder sa petite sœur uriner est certes « une honte plus crue et plus calme ». La vision du corps surpris dans des positions intimes et humiliantes s'accompagne d'une honte qui ne diffère qu'en intensité. La petite sœur, gravitant dans la sphère familiale, est un objet d'étude pour le jeune frère qui la regarde évoluer et essaie de comprendre et de connaître, à travers elle, l'autre sexe.

Mais le vrai objet de désir, cela que l'on désire « avoir », c'est le pénis du père. Dans l'univers paternel, le sexe a droit de cité avec la grivoiserie, les allusions et l'ambiguïté du comportement, « son genou, câlineur parfois », « la pileuse main » qui berce... Le père est « troublant ». D'autant plus que le fantasme franchit à la fois les tabous de l'inceste et de l'homosexualité. « Je veux taire », dit le confessé au début du vers de la strophe suivante dans un enjambement : mais que tait-il vraiment ? Les objets hygiéniques qu'il s'apprête à énumérer ou la suite trop crue du fantasme qu'il oblitère ?

Le jeune homme, faussement ricaneur, demande à avoir accès enfin à sa référence première et ultime, son père. Il demande à voir, à toucher, peu importe, le manque est si grand qu'il réclame avec angoisse, « oh ! non ! », jusqu'à l'inceste.

Après un aveu pareil, qui ne se fait qu'au père susceptible de comprendre et d'accorder le pardon, l'énumération des objets quotidiens

servant à gérer les déjections du corps semble bien anodine. Arthur mêle la Bible, la Sainte-Vierge et le crucifix dans ce fatras qui sert à sauvegarder les apparences. Nous voilà rappelés à la trivialité des réalités corporelles que toutes les prétentions angéliques ne sauront jamais effacer.

Faute en est aux « sens infects » si l'imagination érotique s'enflamme jusqu'à faire de la famille le lieu clos des fantasmes de l'enfant. Mais alors, le mot « remembrances » trouve un autre sens, formé sur « se souvenir », c'est-à-dire « rassembler des parcelles en un seul domaine ». La famille est bien rassemblée dans l'espace fantasmatique : il ne manque ni le père, ni la mère, ni la sœur, les personnages familiaux de la vie d'Arthur Rimbaud.

Faute en est aussi à l'ignorance et au silence qui vouent l'enfant aux « terreurs sans nombre », qui font de l'éveil de la sexualité non pas une joie, une nouvelle mise au monde, mais un long moment de désolation. Le corps accomplit sa métamorphose spectaculaire dans le plus grand secret, dans la honte et la tristesse. Le poème exhale l'angoisse des enfants confrontés seuls au bouleversement de la puberté :

Pourquoi la puberté tardive et le malheur
 Du gland tenace et trop consulté ? Pourquoi l'ombre
 Si lente au bas du ventre ? et ces terreurs sans nombre
 Comblant toujours la joie ainsi qu'un gravier noir ?

Le prêtre n'a rien à répondre, la sexualité n'est pas de son ressort sinon pour en rentabiliser les manifestations. Le reste du poème reste en plan, mais tout est dit : plus besoin d'obscénité, Arthur se tait, il est nu, sans recours.

Faute en est au manque du père : qui d'autre aurait pu rassurer l'enfant devant les transformations de son corps ? Comment devenir un homme quand personne ne passe le relais de la puissance virile ? Arthur vit à l'ombre d'une mère abandonnée à trop de malheurs depuis sa plus tendre enfance. Le départ de son mari l'a plongée dans tant de tristesse que seul un sursaut d'orgueil lui a

permis d'arc-bouter son corps devenu rigide et froid contre le désespoir, peut-être pour ne pas en mourir.

Celle qui détient tous les pouvoirs n'en consent aucun à son enfant. Elle lui refuse surtout le pouvoir de la parole, elle qui se tait, qui tait l'émotion et oblige à la réserve. Celui qui aurait pu maintenir la toute-puissance maternelle à distance, qui aurait permis une ouverture, qui aurait peut-être compris le désarroi, est parti. Arthur est seul dans son questionnement. Arthur aimait son père d'un amour immense : comment croire que l'on est aimable quand celui à qui on voue tant d'amour vous abandonne ?

L'adolescent a besoin d'autonomie pour se distancer d'un présent dans lequel il s'enlise dans la honte et l'angoisse. Il veut explorer le monde pour l'appréhender avec son propre regard, son propre jugement, ses propres désirs. Arthur procède à une initiation : il fuit vers le lieu d'une nouvelle incarnation possible et soumet son corps au dérèglement des sens. Il autopsie son histoire, sa société et sa foi, pour se définir en tant qu'individu, en tant que membre d'une espèce, en tant que créateur, mais surtout en tant qu'homme.

L'héritage fantasmatique si lourd à assumer trouve un exutoire dans l'écriture. Arthur Rimbaud dénoue les fils de sa parole. En archéologue de la langue et de la mémoire, il vocalise les voyelles : A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu. Et le poème *Voyelles*¹²³, dans le contexte de cette recherche d'identité, semble reprendre les éléments symboliques rattachés aux personnages peuplant l'œuvre. Essayons de voir comment les voyelles et les couleurs cèdent au désir d'incarnation.

A, noir comme l'ombre de Vitalie, corsetée dans ses principes, comme

¹²³ P. 96.

Vénus Anadyomène creusée de « golfes d'ombre ». A, noir comme la « bouche d'ombre », cavité sexuelle qui attire par son « goût/Horrible étrangement »¹²⁴ les mouches autour des putréfactions d'un amour malsain ou moribond.

E, blanc comme le père candide qui s'envole comme « mille anges blancs » au milieu de totems ithyphalliques, ombelles frissonnantes, « lances » dressées vers le ciel. E, comme Frédéric militaire à la conquête des « glaciers fiers », qui est ailleurs, insaisissable, en voyage sous « les tentes », au service des « rois blancs ».

I, rouge comme le « rire des lèvres belles »¹²⁵ de Nina, la compagne rêvée, la femme féconde dont les menstrues sont le « sang craché », promesse de genèses. I, comme la bouche du « faune effaré »¹²⁶ dont les dents se tachent de sang quand il « mord les fleurs rouges » et dont le rire résonne dans la feuillée.

U, vert, utérus de la nature anthropomorphe soumise aux « cycles » de ses saisons dans lequel se recueille le poète. U dessine le creux des vagues des « mers virides » et les cornes des bêtes paissant en troupeaux dans les prairies verdoyantes. U, c'est encore la culture de l'esprit apaisant les angoisses de l'homme qui trouve la sérénité dans l'étude.

Et enfin Ô, surmonté d'un accent circonflexe qui l'enfle d'un souffle plus profond : quelqu'un embouche le « suprême Clairon » et fait entendre sa voix. Du cœur « plein » de la lettre sortent des « strideurs étranges » quand dans ses creux de « silences » pénètrent les « Mondes » et les « Anges ». Rondeur de la bouche habitée par le son, rondeur de l'œil du Voyant : béant de

¹²⁴ *Vénus Anadyomène*, p. 57.

¹²⁵ *Les Réparties de Nina*, p. 58.

¹²⁶ *Tête de faune*, p. 96.

tous ses orifices jusqu'au moindre pore de sa peau, l'homme-trou, dans une féminisation totale de son corps, est la source et le réceptacle d'un dialogue entre son corps amoureux et l'*autre*.

L'Oméga, qui se substitue au « y », prend la couleur des fleurs de l'anus (violé), mais aussi la couleur de l'aube violette, couleur mystique, cherchant la transcendance. Jaillit alors de « Ses Yeux », l'intensité d'un seul rayon lumineux, éjaculation de lumière. L'extase de l'être sublimé par les majuscules, génère une illumination dans le frottement du profane au sacré : à la lisière du O s'opère la conception poétique.

La première voyelle, le son A, commence le prénom d'Arthur, la dernière, le O, s'entend à la fin de Rimbaud. Nous sommes dans un poème circulaire qui trace dans une gravure colorée et annotée, le paysage intérieur du poète. Il inscrit dans ces sèmes, les symboles qui régissent son univers imaginaire. Les voyelles sont conviées, avec leurs forces intimes et violentes, à habiter la langue poétique dans le plus intime de la chair des mots. Arthur dépasse alors le pouvoir de la grammaire et rend son empire à la voix humaine : il faut lire Rimbaud à haute voix.

II

LE CORPS DU VOYANT

Le corps du poète

Arthur Rimbaud est aux portes de l'adolescence : à lui maintenant de se faire l'artisan de sa destinée ! C'est le temps de la révolte contre les parents, les professeurs, les autorités militaires, les écoles littéraires, les philosophies désuètes, les politiques sociales et religieuses. Le jeune homme, trop longtemps soumis à des règles qui écrasent sa nature profonde, refuse la colonisation de son esprit par des croyances, des peurs, des ambitions, des certitudes qui ne lui appartiennent pas. Les exigences maternelles, l'abandon paternel, la honte de l'homosexualité, la soumission aux normes, ont étouffé sa parole : il prend la plume pour clamer qui il est et qui il sera, de quelle souffrance il vient et vers quel espoir il avance.

Sa marche vers la « liberté libre » commence par la reconnaissance de son désir : il l'annonce, il sera poète¹²⁷. On lui prédisait un bel avenir de fonctionnaire, de professeur ou d'homme de loi, mais lui anticipe un grand destin romantique :

Les souffrances sont énormes, mais il faut être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout de ma faute.

La vocation poétique s'impose à lui et il consent à subir les épreuves initiatiques qui jalonneront sa route. Il se reconnaît lui-même, puisqu'il n'y a plus de père pour le faire, comme d'autres l'ont fait avant lui quand ils se sont reconnus héros, prophètes ou fils de dieux. Rimbaud sera héraut de la poésie,

¹²⁷ Lettre du voyant, p. 231.

et fera de la langue le champ d'action de sa volonté créatrice. Son ambition est immense : il se veut le Prométhée de ce siècle où le progrès est en marche. Pour restaurer l'autonomie de la conscience humaine face aux impératifs culturels aléatoires, le Poète se fait le héros d'une quête esthétique, psychique et spirituelle hors du commun.

Rimbaud s'engage à affronter la complexité de sa psyché et de ses désirs pour reprendre le contrôle de son corps, de ses émotions, de sa vie. Il va remettre en question les principes qui ont fait de lui un enfant trop sage, un trop bon élève : il lui faut désapprendre ce qui fait sa dépendance pour conquérir son autonomie, pour se définir, se comprendre et s'accepter. Il ne renonce à rien de ce qui fait de lui un être unique : il va plutôt recréer un monde apte à accueillir l'homme qu'il entend devenir.

Quel est le monde selon Arthur Rimbaud ? Quelle existence réclame-t-il ? Quel corps physique, temporel, social, mystique demande-t-il à habiter ? Il ne se reconnaît pas dans ce XIXe siècle devenu le fossoyeur des idéaux énoncés dans la Déclaration des droits de l'homme. Il anticipe un avenir révolutionnairement différent dont il ne lui reste qu'à établir les paramètres. Il est jeune, plein de vitalité, il va prendre le temps d'aller jusqu'au bout de sa pensée.

Rimbaud ne trouve rien de significatif dans ses lectures sacrées ou profanes qu'il juge conformistes et paresseuses : les « générations douloureuses » dont il fait partie ont soif de visions neuves. Si Rimbaud accorde son estime à quelques voyants, Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Méral, Verlaine, il classe les autres poètes sous des catégories de son cru : « les innocents », « les gaulois et les Musset », « les écoliers », « les morts et les imbéciles », « les journalistes », « les fantaisistes », « les bohèmes », « les femmes », « les talents »... Il sauve Baudelaire de ses exécutions sommaires

mais le « *vrai Dieu* » lui-même a « vécu dans un milieu trop artiste » (trop influencé par l'art pictural peut-être ?) et puis « la forme si vantée en lui est mesquine » : il ne faut pas douter que ce regard impitoyable se soit exercé aussi sur sa propre production !

Rimbaud veut que *ça dise quelque chose d'autre*. Bien sûr, il garde la mémoire de l'ordre ancien, il en est le produit, il en porte les traces, mais il ne saurait se contenter de recycler les reliquats de l'histoire littéraire, ses techniques ronronnantes et ses objets d'adoration désuets. Le Poète doit sonner le glas de la poésie d'imitation et tendre toute son énergie dans l'exploration de nouvelles possibilités d'expression. Il faut un chantre à la modernité, un homme qui saura traduire une réalité que n'a pas encore informée la langue. La raison préside désormais au dérèglement des sens et du sens, et il faut se faire voyant, aventurier de la vie et de l'âme, pour en arriver à une manifestation inédite de soi-même et de l'univers : pour Arthur Rimbaud, le nouvel Homme naîtra du nouveau Texte.

Rimbaud travaille à trouver l'essence du « moi » :

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! ¹²⁸

Le « moi » n'est que le produit de la tradition : dégagé des contingences sémantiques, temporelles et sociales, l'Homme reste une terre inexplorée. À cette « signification fausse » du « moi », Rimbaud substitue une nouvelle définition :

Car Je est un autre

Cet « autre » qu'il reste à apprivoiser, le poète le cherche dans « son âme » qu'il « inspecte », « tente », « apprend » : « dès qu'il la sait, il doit la cultiver ». Cette âme, soumise à l'inspection et à la tentation, semble être la

¹²⁸ Lettre du Voyant, p. 231.

conscience chrétienne chevillée au corps de Rimbaud. Pourtant, il est possible que cette âme pressente l'inconscient ou, plus précisément, une autre dimension à la conscience, une dimension qui dépasse la finitude individuelle : la dimension archétypale. Dans la mise en lecture des particularités de sa conscience, Rimbaud espère une parole universelle qui concerne l'Humanité à travers son individu, qui l'éveille à « la plénitude du grand songe » de l'univers, loin des tropismes culturels et des considérations ponctuelles.

Rimbaud se place en spectateur de sa pensée, elle s'élève en lui comme une existence autonome, une présence qu'il accueille et qu'il apprend à maîtriser :

J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Il sent qu'il s'est éveillé à quelque chose de neuf, lui qui était « l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants »¹²⁹. Il « regarde » sa pensée-image, il « écoute » ses manifestations musicales, il en est l'hôte et le maître, il est habité : il ne lui reste qu'à faire corps avec elle. Il rompt alors avec le monde de l'apprentissage de l'enfance, et réclame une émancipation physique, intellectuelle, morale et spirituelle totale. Le catalyseur de la métamorphose sera la poésie, l'écriture devient le sujet, l'objet et le témoin de l'ambition maïeutique.

En réintégrant ses sens en tutelle, détournés par l'éducation et la religion, Rimbaud entend faire de sa machine corporelle le terrain de l'expérience psychologique et littéraire, faire du microcosme intime de ses perceptions l'ultime centre de gravité. Il a seize ans et son seul héritage est un corps robuste. Il en fait le terrain d'« un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens.* »

¹²⁹ *Le Bateau ivre*, p. 92.

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant !

Le poète s'objectivise et devient alors disponible à la transgression de lui-même : le corps accepte la maladie ; l'être moral, le crime ; et l'être spirituel, la damnation. Il « épuise en lui tous les poisons » de l'amour, de la souffrance ou de la folie, offrant son corps et son esprit comme filtres à la réalité qu'il décharne pour n'en garder que le concept et la structure : la « quintessence ».

La polysémie du mot "sens" ouvre la signification de son discours à toutes les sphères de la culture : il explore à travers des sens déstabilisés le sens commun du mot, il bouleverse le sens de l'histoire et questionne la condition humaine.

L'idéal poétique de l'heure est parnassien : le culte de la Beauté en est le principe premier et la justification. Or, Rimbaud assoit la Beauté sur ses genoux comme une fille de joie, la goûte et la rejette. Ce n'est pas à la Beauté que le poète délèguera le pouvoir de mener à la révélation de l'inconnu.

L'abjection, elle, sera initiatrice :

il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi !
Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Les comprachicos enlèvent des enfants pour les transformer en monstres : Rimbaud se ravit lui-même à l'éphéméride familiale pour se prêter à la déformation.

Je me ferai des entailles par tout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux comme un Mongol .¹³⁰

¹³⁰ *Délires*, p. 148.

Il offrira son corps aux sévices pour écrire, jusque dans sa chair, les signes cabalistiques de son destin. Tel une *Vénus Anadyomène*, devenant le support même de l'écriture poétique, lui aussi sera beau « hideusement ».

La morale de l'époque prône la clarté de l'esprit, un esprit sain dans un corps sain, mais ce dogme ne produit que des pensées comptables et ferme les yeux sur la déraison de l'imaginaire. Rimbaud s'essaie au délire. Il boit et monnaie ses talents de provocateur auprès d'anciens camarades de collège contre des chopines de vin et des bocks de bière. De Paris, en juin 1872, il parlera dans une lettre à Delahaye de son expérience de l'absinthe :

Il y a bien ici un lieu de boisson que je préfère. Vive l'académie d'Absomphe [...] C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette sauge de glaciers, l'absomphe. Mais pour après, se coucher dans la merde !¹³¹

La révélation, comme une élévation, se gagne au prix d'un réveil dans la fange : pour l'adolescent révolté, l'avilissement est un premier titre de gloire !

*La Nuit de l'enfer*¹³² le retrouve souffrant violemment dans son corps et son âme sous l'effet d'« une fameuse gorgée de poison. » Rimbaud consommait le haschisch dont les exhalaisons, dans *Nocturne vulgaire*, ont le pouvoir de disperser « les limites du foyer » : la fumée fait-elle écran entre l'enfant et le souvenir de sa vie à Charleville ? Dans *Matinée d'ivresse*¹³³, Rimbaud célèbre une « petite veille d'ivresse, sainte ! » Joyeux et emporté, il a goûté son expérience et, même si les effets du « poison » s'estompent et le rendent « à l'ancienne inharmonie », il a envisagé une nouvelle dimension de lui-même, il a entrevu une autre sanctification possible.

La drogue, comme l'absinthe, en altérant ses perceptions, lui permet d'échapper à l'état de veille du quotidien : son esprit devient la caverne où il

¹³¹ P. 251.

¹³² P. 145.

¹³³ P. 167.

s'éveille dans le grand Songe. Dans la dérégulation des sens, Rimbaud cherche le sens de sa quête, le noeud de sa peine. Il accède à la souffrance de son âme en proie à tous les remords et à toutes les aspirations de transcendance et trouve le courage d'analyser la torture spirituelle qu'il subit. Mais le « chevalet » sur lequel il crucifie son corps, attendant le supplice, se fait « féérique ». Une voix s'élève pour dire le corps « merveilleux », pour rire du rire de l'enfance, et promettre l'abolition de l'éternelle opposition entre le Bien et le Mal. Le poète se dit « gratifié » d'un masque dont il couvre son visage comme un acteur antique pour révéler clairement la nature de son personnage et amplifier sa voix : le masque permet l'incarnation et se fait porte-voix.

Tout artificiel soit-il, Rimbaud a entrevu son paradis. Il constate le bien-fondé de sa « méthode » et affirme sa foi dans la drogue qui lui permet de reprendre espoir et stimule sa créativité : le poème *Dévotion*¹³⁴ en témoigne dans les termes « Ashby », « herbe », « aspirations », « ambre »... Et le « Mais plus *alors* » qui conclut le texte, interprété couramment dans un sens temporel, peut se lire comme la résolution de prendre, la prochaine fois, une plus forte dose de poison, « à tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques » : c'est le « temps des *Assassins* » ! La transe du corps se fait mystique, Rimbaud dit : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. »¹³⁵ Le poison est un carburant pour l'écriture, il révèle au poète sous « l'hallucination des mots », l'hallucination de la réalité prosaïque.

À ce rythme, son corps et son caractère se détériorent. Il est sale, dépenaillé, pouilleux, il crache, beugle des obscénités, il est odieux. Il s'essaie à la cruauté et plante une fourchette dans la main de Verlaine. Rimbaud marche alors avec « l'air du crime », faisant « de l'infamie une gloire, de la cruauté un charme », se voulant « fou de rage ». Mais la bonté, qu'il apprend à

¹³⁴ op. cit., p. 181

¹³⁵ *Alchimie du verbe*, op. cit., p. 150

saluer, le reprend avec une « pitié de mère méchante pour les petits enfants », et « des gentilles de petite fille au catéchisme ». Ses « actions » deviennent « étranges et compliquées, loin, bonnes ou mauvaises »¹³⁶.

Le poète mène une vie polysémique : explorant plusieurs plans de son caractère à la fois, il saute d'une humeur à l'autre avec la même volonté concentrée pour se révéler l'effet des distorsions morales. Durant l'enfance, il était coutumier de ce jeu d'exploration de la conscience : il savait évaluer la force du saint, le bon sens du voyageur et la révolte du forçat¹³⁷. Ce dérèglement de l'identité est précipité par l'utilisation de substances hallucinogènes : Rimbaud possédait déjà cette capacité de décorporation et d'incorporation, une facilité à s'absenter de lui-même et de la réalité. Peut-être est-ce un réflexe d'enfant se soustrayant à l'oppression ressentie lors de situations trop pénibles ? Il faisait alors de son « Je », un autre.

L'homosexualité, perversion physique, morale et spirituelle en ce XIXe siècle puritain, fait de son désir la subversion suprême. En effet, quel plus grand dérèglement que celui du désir pour la sensibilité d'un jeune homme ? Dans ce dérèglement involontaire, on peut voir la source de ses autres excès, comme s'il voulait, en affichant le désordre de sa tenue, de son esprit et de son âme, provoquer l'animosité et tenir à distance ces gens qui seraient horrifiés par la découverte de ses penchants illicites. Ou comme s'il se disait que tant qu'à être un monstre, autant l'être jusqu'au bout...

Il y a pourtant une ascèse du dérèglement chez Rimbaud, le désordre ne génère pas le délire d'un être dominé par les psychotropes ou par la folie (même s'il se vante d'avoir poussé son jeu jusqu'aux limites de « la folie qu'on enferme » puisqu'il se veut illuminé), mais semble planifié,

¹³⁶ P. 147.

¹³⁷ *Une saison en enfer*, p. 143.

« raisonné », pour permettre le passage à l'écriture. Car il ne perd pas de vue ses objectifs : s'il trouve dans le dérèglement un mode d'existence romanesque, s'il travaille plus ou moins consciemment à la mise à jour de sa personnalité, il œuvre à la conception d'un système poétique novateur. La poésie lui sert à la fois d'ancrage dans la réalité et de tremplin vers de nouvelles découvertes.

Rimbaud a lu sur la page de garde d'un lexique appartenant à son père, une note manuscrite de celui-ci : « la grammaire est la base, le fondement de toutes les connaissances humaines »¹³⁸. Ainsi Frédéric Rimbaud réfléchissait aux pouvoirs de la langue. Il est vrai qu'il possédait une culture impressionnante pour un militaire, une culture assez vaste pour lui permettre de traduire le Coran ! Son fils, son lecteur le plus intime, a dû être fortement impressionné par ce brio intellectuel, cette capacité à s'imprégner d'une culture au point d'en traduire le texte fondateur.

Quand le poète précise qu'il « réserv(e) la traduction »¹³⁹ de son évangile poétique, n'est-ce pas à son père, le *traductor*, qu'il demande d'être le voyant de son œuvre ? Rimbaud marche à sa manière sur ses traces, il a recueilli ses moindres commentaires dans les notes abandonnées dans le grenier de Roche. Le lecteur ultime d'Arthur Rimbaud serait son père, le seul membre de la famille qui soit en mesure de comprendre sa démarche poétique. Et cet homme qui importe, lui présente la grammaire comme étant fondatrice de l'histoire de l'homme et donc structure de l'homme lui-même...

C'est un instrument d'initiation au monde que le père lègue à son fils dans cette phrase : la maîtrise de la structure grammaticale permet de fonder l'existence de l'individu. Voilà l'outil révolutionnaire par excellence ! Car s'il

¹³⁸ Cf. Rimbaud et son père de Charles-Henry Bodenham, Belles Lettres, Paris, 1992.

¹³⁹ *Alchimie du verbe*, p. 150.

impose une cohérence à la mémoire, à l'émotion et à l'espoir, le réseau de la syntaxe permet aussi de pousser le jeu de subversion du sens jusqu'aux limites de la confusion : en jouant le rôle de garde-fou, en soumettant le discours à une discipline minimale, il assure la lisibilité et intègre le discours dans le corpus de l'histoire humaine. La grammaire, colonne vertébrale du corps-poème, soutient les phrases-membres pour affermir la viabilité de la créature poétique : malgré le dérèglement monstrueux, il faut bien que le texte « marche » !

Rimbaud sera fils de la syntaxe : il formera son corps, son esprit et son âme à travers elle, elle sera le rite de passage à accomplir, la bête à dompter pour devenir un homme. Sous la tutelle de la langue, Rimbaud donne libre cours à sa créativité. Il rend aux mots leurs humeurs, leurs ambiguïtés, leur subjectivité : leur humanité. L'invention des voyelles colorées fait de l'écriture une peinture : et la langue se voit. Il trace les contours de ses icônes et distribue les pouvoirs. Il superpose l'image au signe pour élaborer une langue à la fois picturale, théâtrale, incarnée.

La polysémie des pièces s'élabore « dans un travail infâme, inepte, obstiné, mystérieux », dans une remise en chantier obsessive des thèmes. Rimbaud écoute la résonance du mot depuis son origine grecque ou latine et suit ses glissements de sens au fil de l'évolution culturelle. Il emploie de l'argot, compose des néologismes, déniche des termes rares, il herborise, il s'intéresse à la médecine :

Je prendrai des mots aux langues savantes ou techniques ; aux langues étrangères, si je puis ; j'en créerai même au besoin.¹⁴⁰

Sa soif de dire est immense et pour satisfaire cet impérieux besoin, il s'arroe

¹⁴⁰ Idem.

le pouvoir de créer des sens neufs, d'en être l'artisan et la seule référence.

Les figures poétiques qui prennent corps dans l'hyper-stimulation de son esprit, n'ont pas le poli des métaphores habitées par l'usage et l'habitude :

Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe.¹⁴¹

L'informe est en attente d'incarnation, il ne manque que la formule pour le nommer et l'amener au jour. La grammaire organise la polysémie de l'expérience : la langue neuve note des visions en une succession de pensées brutes comme si le poète traduisait ses fulgurances sous forme d'idéo-mots aptes à rendre compte de « l'inexprimable ».

Rimbaud choisit d'épurer son lexique, de ne conserver que quelques mots-phares. Il se libère des contraintes prosodiques et s'habitue à l'apparent chaos du texte en prose. Le poème, déshabillé du lyrisme et du détail descriptif, est devenu la relation d'une action : objectif. Le poète nous place dans sa position même d'observateur. Et il a le regard insistant. Il dit à son ami Ernest Delahaye :

Toute la littérature, c'est cela ! Et nous n'avons qu'à ouvrir nos sens, fixer avec des mots ce qu'ils ont reçu, nous n'avons qu'à écouter la conscience de tout ce que nous éprouvons, quoi que ce soit, et fixer par des mots ce qu'elle nous dit qu'il lui est arrivé.¹⁴²

L'écriture se fait donc en trois temps : les sens s'ouvrent à la manière d'un diaphragme, l'émotion s'imprime sur la plaque sensible de la conscience et Rimbaud décrit la vision, la photographie de l'illumination.

Le corps du poète est devenu le témoin vigilant de la réalité autre. Le corps, à la fois sujet et objet du travail, permet la dissolution consciencieuse de la personnalité au profit d'un élargissement de la conscience. Le champ

¹⁴¹ Lettre du voyant, p. 231

¹⁴² Rimbaud, Enid Starkie, p. 275

poétique devient le chant de l'émotion, du désir, du mysticisme aussi qui le ronge et le porte. Mais la motivation de l'écriture se situe bien au-delà de la confidence biographique pour laquelle il n'aurait pas été nécessaire de donner en gage un corps devenu système symbolique : si l'œuvre est le lieu de la reformulation de son histoire, Rimbaud est taraudé par une demande pressante de signification existentielle. Rimbaud interroge la Création.

Pour accéder à l'« *inconnu* ! », il doit aller « *là-bas* », dans les méandres de son paysage intérieur. C'est vers la nature qui l'a réconforté par le spectacle de sa résurrection infinie et lui a donné refuge dans ses errances, qu'il se tourne pour chercher une réponse à sa première interrogation d'enfant : d'où suis-je ?

Le corps de la nature

Abandonné par l'amour humain, Rimbaud se veut enfant « naturel » et sublime dans une nature anthropomorphe, dans la bienveillance de son ordre immuable, la Mère éternelle. Fort de son hérédité paysanne, il observe avec ferveur ses manifestations et transforme les créatures qu'elle enfante en symboles, objets et miroirs au service de sa poétique. La nature est pour lui une voie ouverte, un retour à l'origine du monde, le lieu de l'autre Création.

Rimbaud étouffe dans les limites de Charleville. Il s'échappe dans de longues promenades et parcourt à pied des distances étonnantes à travers les Ardennes et le Nord de la France. Dans ces fuites, loin du regard de sa mère qui le surveille sans cesse, il apprécie le plein pouvoir qu'il a sur son temps et sur sa personne. Delahaye le représente dans un dessin intitulé *Le Nouveau Juif errant*, traversant la campagne sur des jambes de sept lieues, accompagné par un scarabée retenu à sa pipe par un fil à la patte :

Il était alors très robuste ; allure souple, forte d'un marcheur résolu et patient, qui va toujours. Les grandes jambes faisaient avec calme, des enjambées formidables, les longs bras ballants rythmaient (*sic*) les mouvements très réguliers, le buste était droit, la tête droite, les yeux regardaient dans le vague, toute la figure avait une expression de défi résigné, un air de s'attendre à tout, sans colère, sans crainte.¹⁴³

Le poète en herbe investit le monde de sa jeune énergie et, dans la rêverie qu'il poursuit, compose des vers dont la scansion se module au rythme hypnotique de ses pas.

Dans le poème *Ma Bohème*¹⁴⁴, Rimbaud renoue les lacets de ses chaussures comme il retendrait les cordes d'une lyre. La marche et la poésie partagent d'ailleurs quelques éléments de leurs champs sémantiques : le pied, l'enjambement, le rythme, la poésie est en marche dans sa structure même.

¹⁴³ Cf. Ernest Delahaye, Rimbaud : l'artiste et l'être moral.

¹⁴⁴ P. 68.

Rimbaud demande à Delahaye de lire les textes qu'il lui confie debout, en marchant, dans le mouvement même de son inspiration, imposant à son lecteur la respiration ample, profonde et vivifiante du marcheur. Vocaliser la poésie rimbalde, c'est lui rendre un de ses éléments constitutifs : l'oxygène.

L'enfant-poète en cavale a trouvé une première clé pour s'évader de la prison de son enfance. Mais la route est « amère » parfois et il se rappellera plus tard, pendant sa *Saison en enfer*¹⁴⁵, avoir connu alors « le fardeau, le désert, l'ennui et la colère ». Encore impressionné par son émancipation subite, le « Petit-Poucet » balise le chemin de rimes, déroulant derrière lui un cordon ombilical qui le relie à la maison maternelle, l'éternel refuge et l'éternel repoussoir.

Pour le poète de *Sensation* et de *Ma Bohème*, l'heure est au départ, à l'échappée belle : il place alors un pied « près de[son] coeur », dans un geste de reconnaissance envers sa machine corporelle qui lui permet de conquérir sa « liberté libre » et l'immensité du monde. Ses poches sont crevées, sa culotte trouée, ses souliers blessés, mais mieux vaut la route par tous les temps, la faim au ventre, que de s'enterrer vivant à « Charlestown » : qu'importe la solitude et l'indigence si elles ne sont que le prix à payer pour vagabonder et rimer à sa guise ! Son manteau qui n'est plus qu' « idéal », le laisse sans protection, traversé par tous les vents, toutes les sensations : le voilà rendu à l'innocence de la nudité première.

L'adolescent qui renaît au sein du paysage, reconnaît la nature comme mère et lui confie son corps en mue et sa hardiesse neuve. Cette mère d'élection, qui ne doit rien à la mère véritable du poète, trop commune et trop mesquine, exige une majuscule à son nom : elle est la Nature ! En elle, les qualités féminines atteignent au sublime : nourrice, ses fruits et ses sources

s'offrent à l'appétit et à la soif du vagabond ; consolatrice, elle fait se lever un espoir d'affection et de bonté à la fenêtre des enfants orphelins ; pacificatrice, elle berce dans la mort le jeune soldat tombé au combat et lui rend le dernier hommage d'une gerbe de glaïeuls poussant aux pieds du supplicié.

La « grande Cybèle » du poème *Soleil et chair* est la première incarnation de la Nature-Mère dans l'œuvre et témoigne de l'immatunité du poète : son corps immense l'assoit sur ses genoux et offre son sein à cet « homme » qui se veut « comme un enfant ». L'allaitement, qui devrait le rendre « fort », le maintient dans une position infantile intenable. La mère le rend « chaste », dans une fantaisie d'abolition de la sexualité, et lui communique une douceur qui le laisse dépendant et dévirilisé. L'homme renonce à devenir sujet agissant et régresse dans la passivité amoureuse de la petite enfance.

Izambard affirme que l'impulsion de l'écriture du poème a été donnée par la lecture du *Satyre* d'Hugo et de *L'Exil des Dieux* de Banville. *Soleil et chair* est en fait une reprise du *De rerum natura* de Lucrèce. S'il s'aide de réminiscences littéraires, Rimbaud trace déjà les directions qui orienteront son travail sur le thème de la nature : amour infallible de l'univers pour ses créatures ; divinisation de la matière, rédemptrice ultime ; union des forces de l'humanité à la puissance naturelle dans la conquête d'une liberté prométhéenne. Le traitement du thème évoluera avec le mûrissement de l'adolescent, dans sa conquête d'une pensée autonome.

La nature présente au poète le spectacle des accouplements et des générations. Il regarde, fasciné, l'aube se lever, spectateur d'une cosmogénie sans cesse renouvelée quand le soleil, symbole du père, s'unit à la mer, image pré-oedipienne de la mère. En jouant infiniment le drame originel de la

¹⁴⁵ P. 143.

Création, la nature refonde l'instant de la naissance, et abolit la fatalité de la perte du soleil paternel dans les ténèbres de la nuit maternelle.

Les cycles régissant la sphère naturelle font de toute mort une promesse de résurrection : Rimbaud anticipe là des possibilités d'évolution et de métamorphose à la fois pour lui-même, pour la poésie et pour l'intelligence. Il investit la nature de sa pensée pour qu'elle entre en résonance avec son instinct génésique et soit ensemencée elle aussi *ad libitum*. « O fécondité de l'esprit et immensité de l'univers ! »¹⁴⁶ : la synergie de l'homme et de la création permet l'action rénovatrice dans tous les sens.

Authenticité de l'instinct, franchise du désir, sincérité des affects : n'est-ce pas la condition naturelle de l'Homme ? Pourquoi ne serait-il pas fidèle à la nature, lui qui a été engendré dans le même rayon de soleil que toute la Création ? Modeler son existence et sa morale à l'exemple de la nature, serait briser les répressions qu'exerce la civilisation sur les tempéraments. La liberté de suivre les inclinations de la personnalité, les directions de la volonté et des pulsions, donnerait à entendre une parole résolument inouïe.

La nature révèle à Rimbaud ce que Vitalie Cuif a oblitéré en se dérochant à l'amour et en se réfugiant dans une foi puritaine : la vérité de la chair et du désir, la bienveillance infinie de l'univers, une espérance qui refuse les restrictions physiques, morales et spirituelles, banalement culturelles. La révolution poétique sera fondée sur ces principes. Rimbaud a choisi : si Vitalie est la mère d'Arthur, la nature sera la Mère du poète, il sera enfant-dieu, fils de la déesse Nature même.

La nature rimbaldienne bave, pleure, saigne, ruisselle...

¹⁴⁶ p. 182.

Il y a quelque chose de furieusement possessif et sensuel dans l'amour de Rimbaud, comme si ce qu'il ressentait n'était pas de l'amour mais de la concupiscence ; comme si la nature était une femme vivante qu'il pouvait adorer sensuellement, de tout son corps, et à laquelle il pourrait offrir la passion qu'il n'avait jusque là offert à aucune femme. Ce n'est pas le désir et l'ardeur qu'il éprouve mais la plénitude de l'orgasme. Cela donne au thème de la nature dans sa poésie une intensité sans égale.¹⁴⁷

Rimbaud célèbre l'émoi bien terrestre du plaisir des sens et son extase est pénétrée de rêverie animiste. Allongé sur la « terre ravie »¹⁴⁸, le poète la sent sous son corps, « nubile » et désirante. La glèbe qui « déborde de sang », se soulève sous de violentes poussées génésiques : « et tout croît, et tout monte ! ». Les éléments s'émeuvent au contact des corps : le « vent baise » les seins d'Ophélie¹⁴⁹, les saules et les nénuphars qu'elle frôle frissonnent et « soupirent » comme des amants se pressant autour d'une belle alanguie.

Alors que le désir de Rimbaud se délite ou se décorpore dans les déserts intérieurs de l'amour, c'est dans le « bois frissonnant » où « on sent dans les choses ouvertes/Frémir des chairs » qu'il ravit Nina¹⁵⁰. Il l'entraîne à sa suite dans un vagabondage inspiré, exprimant sans affectation un désir « brutal », dans la « langue franche » que la nature inspire. Il jouit de cette femme libre, « amoureuse de la campagne », qui s'offre dans un même rire au baiser du vent et de son amant. « Nos grands bois sentiraient la sève », dit-il au bout d'un orgasme conquis dans l'ivresse et le mélange des voix.

Mais, nous l'avons vu, ce n'est pas à la femme que s'adresse l'élan érotique du poète. Le thème de la nature sert d'exutoire à la tension d'un désir dont le véritable objet est encore pour lui innommable. En substituant au corps homosexuel le corps de Nina, jeune fille trop libérée pour cette époque

¹⁴⁷ Rimbaud, Enid Starkie, p. 267.

¹⁴⁸ *Soleil et chair*, p. 52.

¹⁴⁹ *Ophélie*, p. 55.

¹⁵⁰ P. 58.

puritaine, ou le corps polymorphe de la nature, le poète s'autorise au moins à exprimer sans mensonge son appétit amoureux.

Le paysage [...] apparaît [...] lié [...] au radical organique d'une humeur : il est ce qui se voit, se touche, se flaire, se mange, s'excrète, se pénètre ou pénètre; le débouché et l'aboutissement, le lieu de pratique aussi, ou d'autodécouverte d'une libido complexe et singulière.¹⁵¹

Ainsi le paysage du poème, dont Nina est une créature, est plus qu'un décor de romance, une ode à la nature ou l'extériorisation d'une sensualité exacerbée : il est surtout le lieu de formulation d'un « vice » qui apparaît lui-même au poète animé d'une dynamique végétale, puisqu'il a « poussé ses racines de souffrance à (s)on côté »¹⁵².

Dans la nature, Rimbaud s'« absorcul(e) tout entier »¹⁵³ en se laissant avaler par la bouche de verdure. À l'écoute de ses soupirs, parcourant ses vallonnements, humant ses parfums, investissant ses formes simples ou complexes, Rimbaud fusionne avec la nature : le paysage devient fresque anthropomorphe. L'herbe, peau-texture du corps terrestre, se pare de « pubescences d'or »¹⁵⁴, se gonfle de turgescences, se hérissé de grands arbres et de branches dont les bourgeons crèvent en débordements. Le corps du poète se végétalise, se pétrifie, se dissout dans la matière. Sous la futaie prolifique en liqueurs séminales, le poète débonde « l'or jeune et sombre des coulures »¹⁵⁵ et mêle, dans une communion païenne, l'intimité de ses liquides vitaux à la circulation des sèves.

Aussi lorsque Rimbaud s'aventure dans le bois de l'*Enfance*¹⁵⁶, c'est un de ses vertiges, fixé au risque de l'informe et de l'obscurité, que nous

¹⁵¹ *Microlectures*, J.-P. Richard, Seuil, 1979, p. 8.

¹⁵² *Une saison en enfer*, p. 143.

¹⁵³ Lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye, de Laïtou (Roches [sic]), en mai 1873.

¹⁵⁴ *Les poètes de sept ans*, p. 80.

¹⁵⁵ *Oraison du soir*, p. 95.

¹⁵⁶ P. 162.

choisissons de lire. Le « Il y a » qui lance chaque phrase, nous oblige à admettre la situation représentée dans l'instant clos d'une phrase unique et, dans ce bois, il se passe vraiment de drôles de choses...

Le chant d'un oiseau l'« arrête et (le) fait rougir » : est-ce un chant nuptial qui trouble ainsi le poète ? Les oiseaux qui prennent leur essor dans l'œuvre, la fulgurance de leur vol ou de leurs battements d'ailes, manifestent la vigueur d'une pensée qui casse sa bride et s'élève à la conquête de sa liberté d'action et de création. L'envol de l'esprit loin des genèses multiples, du bourdonnement des essaims indistincts, des fourmillements d'embryons, du "bombinement"¹⁵⁷ des mouches, rend le poète à lui-même, à la particularité de son désir.

Sous le couvert du bois, l'oiseau chante la rêverie érotique d'un homme qui a rompu avec sa réserve et se surprend à rougir de gêne ou d'excitation devant son audace : le poète s'arrête pour écouter le chant-fantasme qui propose une jubilation imminente. L'horloge « ne sonne pas », le temps de la nature comme le temps du désir ne se soumettant pas à la mesure culturelle : le rythme pulsionnel du corps se substitue au métronome de l'horloge. La fondrière recueille un indistinct « nid de bêtes blanches » : et l'orgasme remplit l'ornière du produit de l'imaginaire.

Cette masturbation, ou ce rapport sexuel avec un partenaire anonyme confondu dans la matière, fait sombrer la foi de l'enfance. La perspective bascule : une cathédrale descend et un lac monte. La montée des eaux amniotiques purifie la terre d'une superstition réprouvant la gratuité de la jouissance, cette « santé essentielle »¹⁵⁸. Les eaux rimbaldiennes étant

¹⁵⁷ *Voyelles*, p. 96.

¹⁵⁸ *Conte*, p.164.

« éternellement troublées par la naissance éternelle de Vénus »¹⁵⁹, c'est la nature divine qui reprend ses droits et rétablit sa souveraineté. La compénétration du corps du poète et de l'univers enfante un homme « naturel » qui se réconcilie avec son corps désirant et régénère son âme.

Chaque créature naturelle est pour Rimbaud une voix, un regard, un sentiment, un désir, une action qui lui permet de se réapproprier sa puissance tout entière. La nature est devenue un immense émoi que la matière et l'esprit éveillent au désir, à l'intelligence, à la conscience.

Mais dans le temple de la nature, personne ne nourrit, ni n'abreuve, il n'y a pas de présence amie ou aimée auprès du poète. Rimbaud s'invente une solitude extrême : un « Je » surgit et se définit comme étant son propre recours dans la quête qui continue. Les oiseaux l'ont délaissé, plus de sources pour se désaltérer, « les sentiers sont âpres », les talus qui « le berçaient » « se couvrent de genêts » dont les branches épineuses repoussent le voyageur fatigué : la bienveillance naturelle connaît les mêmes éclipses que le courage du poète.

Rimbaud enracine alors, littéralement, dans la terre des poèmes de ses *Illuminations*, des fleurs-compagnes. Ces fleurs ne sont plus les fleurs de rhétorique de son cru qu'Alcide Bava jetait avec morgue à la figure de Théodore Banville, le « cher maître »¹⁶⁰; ni les métaphores traditionnelles de la femme qui faisaient d'Ophélie un « grand lys »¹⁶¹, de Nina une « chair de fleur »¹⁶² ou d'Astarté une « fleur de chair »¹⁶³. Elles ne sont pas non plus les créatures éminemment baudelairiennes du poème *Enfance.I*, « enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris », ces « atroces fleurs que

¹⁵⁹ *Les Soeurs de charité*, p. 82.

¹⁶⁰ *Ce que l'on dit au poète à propos de fleurs*, p. 88.

¹⁶¹ *Ophélie*, p. 55.

¹⁶² *Les Réparties de Nina*, p. 58.

¹⁶³ *Soleil et chair*, p. 52.

l'on appellerait cœurs et sœurs »¹⁶⁴ : le poète périt d'ennui dans ce paysage horticole.

Dans le poème *Mémoire*, la fleur prenait une connotation plus personnelle : l'ombelle symbolisait la fierté d'un homme, écrasée dans un accès de colère par une épouse sans pitié. Plus loin, dans la partie V, le poète aux « bras trop courts » ne pouvait se saisir de fleurs hors d'atteinte, une première, jaune, qui l'« importune », une deuxième, bleue, « amie à l'eau couleur de cendre » : ces fleurs insaisissables représentaient les parents que Rimbaud ne peut embrasser, éloigné de sa mère par trop d'incompréhension mutuelle et de son père par trop de distance et d'absence.

Les fleurs que Rimbaud choisit pour l'accompagner dorénavant dans son travail de poète sont d'une autre nature, elles sont de

de purs êtres floraux. Ce qui en elles hallucine Rimbaud, ce n'est pas la couleur, la valeur décorative ou pittoresque : c'est seulement l'anonyme mystère de la floraison. [...] Dans la fleur, l'apparition de l'*autre* [...] se produit en une seule poussée continue.¹⁶⁵

Née du sperme répandu sur la terre, la fleur-corps, fleur-voix, fleur-peau de « satin blanc », fleur-sexe en « fines verges de rubis »¹⁶⁶ témoigne toujours de l'universalité et de la pérennité du désir et devient un individu à part entière¹⁶⁷. Autre « Je », la fleur-œil fait éclater le regard à l'intérieur du paysage intime. Elle acquiert un statut d'être moral quand elle se nomme et offre le concours de ses vues. Complice et juge à la fois, elle introduit la contradiction et l'indécidable dans la démarche du poète, instaurant un dialogue entre les différents points de vue d'une conscience ambivalente. Rimbaud écrit sous le

¹⁶⁴ *Métropolitain*, p. 175.

¹⁶⁵ *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard, p. 202-203.

¹⁶⁶ *Fleurs*, p. 173.

¹⁶⁷ Les Romains appelaient les enfants naturels, les « enfants des fleurs ».

regard d'une fleur qui a l'insistance d'une loupe et magnifie ses singularités.

Quand elle regarde, la fleur est déjà fanée, fécondée. Déjà périmée, la fleur-pensée doit céder la place. Elle enfante un fruit minéral, une pierre qui s'enfouit dans la terre irriguée de larmes amniotiques.

L'étude du lapidaire rimbaldien montre bien que sa géologie recouvre en fait une botanique, que la pierre représente pour lui un fruit.¹⁶⁸

Le projet maïeutique est confié à la pierre, produit supérieur qui porte en germe toutes les possibilités d'éclosion. Irréductible, la pierre illustre l'extrême concentration du poète qui se décharne pour ne laisser subsister de lui-même qu'un noyau de volonté pure : la quintessence de son désir de renaissance.

Pour provoquer sa réincarnation, le poète d'*Enfance*¹⁶⁹ s'enferme dans un « tombeau , [...] — très loin sous terre. » Dans cette cavité utérine, ventre de la Nature-Mère, il est « maître du silence » originel qui précède le cri primal de la naissance. Il refuse la lumière et la vue, semblant même regretter qu'un soupirail lui laisse entrevoir une issue à cette réinvolution fœtale. Le poète est devenu embryon en latence engagé dans le processus d'une germination, il attend au sein de la terre matricielle devenu le lieu fantasmatique de la métamorphose, le « *dégagement rêvé* »¹⁷⁰.

Quel enfant naîtra de la fusion de son corps à celui de la nature ? Sera-t-il un Faune¹⁷¹ : sauvage, « tel qu'un écureuil », mais toujours assez humain pour savoir rire ? Dans le poème *Antique*¹⁷², Rimbaud décrit l'être merveilleux : le végétal pare son front, le minéral fait de ses yeux des « boules

¹⁶⁸ *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard, p. 207.

¹⁶⁹ P. 162.

¹⁷⁰ *Génie*, p. 182.

¹⁷¹ *Tête de faune*, p. 96

¹⁷² P. 165

précieuses », sa part animale montre des « crocs [qui] luisent » sous les joues creuses de l'homme. Sa « poitrine ressemble à une cithare » et ses bras s'émeuvent de « tintements » : il est la Création qui chante. Dans le ventre du Faune « dort le double sexe » : la nature ne pratiquant pas ici de nette différenciation sexuelle, elle bénit toutes les volontés érotiques et en tolère l'expression corporelle tout autant que poétique. La bisexualité du Faune est sanctifiée par sa candeur : elle est purement naturelle.

Mais alors que Rimbaud s'absorbe dans la terre pour s'abstraire dans une contemplation d'anachorète, la Nature des *Illuminations* voit ses créatures se pétrifier, ses sèves se coaguler : l'herbe devient « herbages d'émeraude et d'acier » ; l'eau se concrétise en neige, givre et glace. Les éléments naturels se concentrent pour mener à bien le travail de gestation qui leur a été confié.

Nous pouvons alors

saisir le projet originel du désir chez Rimbaud : transformer la terre en un vaste « corps amoureux », ouvrir les choses pour provoquer en elles le frisson et l'éveil d'une chair, pour y faire apparaître un nouvel être.¹⁷³

La nature, travaillée et sollicitée tout au long de l'œuvre par le poète, renonce à la douceur maternante qui berçait l'enfant-Faune. Dans la sobriété de la terre en jachère, durant la trêve hivernale, elle enfante un être complexe, multiple, une fleur ultime : le Génie. La pierre était un œil qui se dérobaît à la réalité pour se tourner vers une vision intérieure : voilà que des profondeurs s'élève, en vapeurs, en sifflements et en tourbillons, l'esprit de la matière.

Rimbaud a lu dans les *Fasti* d'Ovide que *December genis acceptus* : que Décembre est bien venu des génies. Le poète prépare l'avènement du Génie dans ses *Illuminations* en quittant peu à peu l'éternel printemps annoncé par Eucharis dans *Après le déluge*¹⁷⁴. Le poème *Enfance*¹⁷⁵ se termine quand,

¹⁷³ *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard, p. 213.

¹⁷⁴ p. 161.

¹⁷⁵ p. 163.

dehors, se forment les brumes. L'Être de Beauté de *Being Beateous*¹⁷⁶ apparaît « devant une neige ». La déesse de l'*Aube*¹⁷⁷ se laisse reconnaître « à la cime argentée ». Les saisons conspirent pour souhaiter la bienvenue au Génie et il nous faut admettre que le travail des *Illuminations* était sous-tendu par le projet de son émergence.

Les génies sont attachés à chaque lieu, chaque créature vivante ou inanimée : ils sont l'ubiquité de la nature divine et manifestent sa vitalité et sa puissance dans l'univers tout entier. Le Génie est bien le fruit de l'osmose retrouvée entre l'homme et la création : il s'élève sur le pâtis panique, hybridation de l'animal, du végétal, du minéral et de l'humain. Il serait un autre Faune s'il n'avait renoncé à l'innocence.

La nature a procédé à la transsubstantation du corps qui s'est fractionné dans ses éléments pour ressurgir en une divinité panthéiste. En s'adjoignant la puissance naturelle, le poète a communiqué à la langue un pouvoir de métamorphose formidable. Le poète, ingénieur poétique des éléments, a poussé le jeu des correspondances et des symbolisations jusqu'à rendre aux objets une autonomie créative qui leur permet de ressurgir sous de nouvelles formes. Sa fureur génitrice défait les formules apprises et force la langue à dire l'inouï de l'expérience d'un homme qui s'est confondu avec l'univers.

Sur le chantier du travail poétique, la nature pose la question de la validité de la culture. Quelle place peut espérer trouver le poète dans une société qui s'est éloignée de la bonté naturelle pour se vouer au culte aveugle de la Raison et qui fait son territoire de villes où se tait la voix de la Nature ? Au foisonnement créatif de l'univers s'oppose la rigidité des lois et des mœurs humaines : Rimbaud entend bien démembrer le corps social pour provoquer sa

¹⁷⁶ P. 165.

¹⁷⁷ P. 173.

faillite, l'investir de ses ambitions utopiques et inventer une nouvelle civilisation.

Le corps social

Dans le théâtre du monde, Rimbaud se doit de trouver un rôle à sa mesure. La société, telle un organisme, demande à ses membres d'assurer ses fonctions vitales : défense, progression, pérennité. La circulation de l'énergie se fait par l'argent, l'action et la parole dans les limites du système de croyances qui la régit. Rimbaud est une possibilité neuve : d'emblée il se place à l'avant-scène, regardant au-delà du progrès du confort et du discours politique. Il ne tiendrait qu'à lui de rentrer dans le rang et d'occuper un poste reconnu comme son brillant parcours scolaire le laisse présager : mais il avance sous une autre bannière, celle du corps individuel qui est la première résistance à l'ordre. Rimbaud cherche le masque qui le définira sur les tréteaux de la comédie sociale.

Il naît dans un siècle où l'invention et la technique modifient chaque jour un peu plus le paysage naturel et humain : l'architecture métallique restructure les villes ; les premières voitures à gaz sont en circulation ; un câble transatlantique relie l'Europe à l'Amérique ; le Canal de Suez ouvre une voie vers l'Orient. En France, 28 000 machines à vapeur sont en fonction : les hommes sont devenus ouvriers au service de la production industrielle. La culture est pourtant en rupture avec la modernité qui s'annonce : la Littérature produit toujours ses fonctionnaires, l'Église continue d'asservir les fidèles, l'État maintient les privilèges en menant une répression sanglante contre les insurgés de la Commune. Doit-on laisser à ceux qui se contentent de recycler les « choses mortes », la tâche d'inventer le Bonheur ?

À neuf ans, Rimbaud réfléchit à ce qu'il deviendra adulte. L'école lui pèse, « il ne fait pas si bon de s'user les culottes sur les bancs »¹⁷⁸. Apprendre

¹⁷⁸ P. 3.

du grec et du latin, de l'histoire et de la géographie, tout cela pour avoir une « place » de « décrotteur ou porcher ou bouvier » ? « Moi, je ne veux pas de place, je serai rentier. » Pourquoi Rimbaud rêve-t-il d'échapper au besoin d'argent, à la nécessité du travail rémunérateur ? Il le dira lors de son exil au Harar où il est parti se constituer un « petit revenu assuré »¹⁷⁹ : pour se reposer. Rimbaud à neuf ans est déjà fatigué et il se cabre devant la fatalité de devenir rentable : or, au XIXe siècle, la nouvelle noblesse, c'est la rentabilité.

Car le siècle voit triompher les petits-bourgeois et leurs « bêtises jalouses »¹⁸⁰. Les notaires et les rentiers ne sont plus que les suspensoirs de « breloques à chiffres » et de « lorgnons » qui confirment leur talent comptable et leur courte vision. Comment Rimbaud pourrait-il désirer faire partie de ces « clubs d'épiciers » dont même la pensée est calculable puisqu'elle se résume « en somme » ? Dans la cacophonie des « couacs » d'une fanfare, « parade le gandin » quand « les gros bureaux bouffis traînent leurs grosses dames » : voilà un beau défilé de dindons ! Devenus *Les Assis*¹⁸¹, ces volatiles sans panache semblent couvrir les œufs issus de leurs amours avec des « sièges fécondés »... Rimbaud regarde avec cruauté ces corps dont la vitalité est paralysée par la peur de rompre avec la dignité morbide que leur confèrent des fonctions insignifiantes. Les bourgeois, ces ventres, sont lourds de rancœurs, d'importance et de rêves médiocres : c'est à ces gens enchaînés que Rimbaud devrait succéder ?

Voilà l'avenir que promettait l'Instruction nationale ! Au début du siècle ont été créés les Lycées et l'Université impériale mais la connaissance à laquelle accède le citoyen, tient de triste façon sa promesse d'octroyer aux Hommes une nouvelle noblesse. Le professeur n'est que la courroie de relais

¹⁷⁹ Lettre de Rimbaud aux siens, de Aden, le 5 mai 1884, p. 306.

¹⁸⁰ P. 60.

¹⁸¹ P. 71.

d'une culture conformiste qui fabrique en série ces petits-bourgeois que Rimbaud exècre : employés, mariés, productifs, conformes, soumis. À Izambard qui lui rappelle qu'« on se doit à la Société », Rimbaud répond : « vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière ». Il sait qu'il n'est pas fait pour ces routes tracées qui briment sa liberté et il limoge Izambard : « Vous n'êtes pas *Enseignant* pour moi ». Il quitte l'école, résolu à ne rien savoir « de ce qu'il faut savoir, résolu à ne rien faire de ce qu'il faudrait faire »¹⁸².

Rimbaud suivrait bien la carrière de son père militaire : « Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur ! »¹⁸³. Il s'engagera dans les corps-francs et, plus tard, dans les troupes mercenaires levées par la Hollande mais, chaque fois, il désertera. Il fera même une étrange demande d'engagement dans la marine américaine¹⁸⁴ en 1877, se déclarant déserteur (!) du 47e régiment de l'armée française : le régiment de Frédéric Rimbaud...

Se voit-il compagnon de Boquillon¹⁸⁵, pioupiou simplement occupé à tenir son rôle, instrument « très naïf » de l'ambition martiale de l'Empereur qui donne les ordres ? La guerre est pour Rimbaud *Le Mal* suprême : il a vu dans la campagne de Charleville le corps des soldats tombés¹⁸⁶. Et il peint avec tant de compassion le *Dormeur du val*,¹⁸⁷ garçon-ange abattu « dans son lit vert », Ophélie de la prairie amoureuse dont le corps enseme la terre, qu'il devient évident que tant de sensibilité, et de lucidité, ne sauraient faire de lui un soldat convenable.

¹⁸² Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, de Charleville, le 17 avril 1871, p. 229.

¹⁸³ P. 145.

¹⁸⁴ Lettre de Rimbaud au consul des États-Unis d'Amérique à Brême, le 14 mai 1877, p. 260.

¹⁸⁵ *L'Éclatante victoire de Sarrebrück, remportée aux cris de vive l'Empereur !*, p. 67.

¹⁸⁶ « *Morts de quatre-vingt-douze* », p. 64.

¹⁸⁷ *Le Dormeur du val*, p. 65.

Et puis devant la réelle menace des Allemands aux portes de Mézières, Rimbaud capitule : pas de « patrouillotisme », « ne remuez pas les bottes ! c'est mon principe. »¹⁸⁸ Dans *Une saison en enfer*¹⁸⁹, il entrevoit le combat militaire comme une horrible punition pour ses errements de poète, mais il se fait alors objecteur de conscience, préférant être fusillé ou se jeter sous les « pieds des chevaux », « le cœur... les membres » refusant de se prêter au massacre.

Le rêve colonial le travaille : s'enrichir, et se corrompre, sous des « climats perdus »¹⁹⁰. Rimbaud s'imagine virilisé brutalement par l'exil, revenant en conquérant, réincarné sous le « masque » d'une race forte ! Ses avis seraient écoutés avec respect et il deviendrait enfin un parti acceptable pour les femmes à cause d'une infirmité qui ne dit pas son nom. « Sauvé », ironise-t-il. Mais l'ambition coloniale n'est pas pour lui : exploiter des populations sous la menace, ce n'est pas là le rêve d'un jeune homme altruiste.

Enfant, on le disait cagot, il se battait avec des camarades qui ne respectaient pas la religion d'état catholique. Mais l'adolescence le voit se révolter contre l'emprise des lois cléricales sur les individus. Il dénonce les actes de foi qui recouvrent l'ambition et le lucre, la morale et la spiritualité qui cèdent aux impératifs politiques. Les prêtres, sous leurs airs éthérés, cachent des désirs blasphématoires. Rimbaud crache son mépris : « Peuh ! »¹⁹¹.

Il se détache du pitoyable troupeau des fidèles parqués dans des étables badigeonnées aux couleurs mariales, priant le « bon Dieu, le patron et le sire »¹⁹², perpétuant le système qui fait d'eux une masse humaine taillable et

¹⁸⁸ Lettre de Rimbaud à Izambard, de Charleville, le 25 août 1870, p. 225.

¹⁸⁹ P. 145.

¹⁹⁰ *Une saison en enfer*, p. 143.

¹⁹¹ *Le Châtiment de Tartuffe*, p. 57.

¹⁹² *Les Pauvres à l'église*, p. 81.

corvéable à merci. Le commerce de la foi appauvrit encore les ouailles car le Christ ne daigne se réveiller qu'au tintement des pièces d'argent

[...] quand des mères, ramassées
 Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir
 Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir !¹⁹³

Le désespoir des hommes est l'aliment de l'hydre catholique et sert les intérêts d'une caste parasite et sa volonté de domination.

L'Église est complice de tous les simulacres : simulacre d'égalité entre les hommes quand les bourgeoises répugnent à se mêler aux femmes de peine¹⁹⁴ ; simulacre de bonté aussi quand, une heure durant, chacun se pare de bonté, tolérant soudain la présence des effarés et des épileptiques « dont on se détournait hier au carrefour ». Ironiquement, les seuls qui cherchent la lumière dans les textes saints sont des aveugles, « fringalant du nez dans des missels antiques ». Il n'y a rien à faire pour Rimbaud dans le monde de la « foi mendicante et stupide ».

À la rigueur, puisqu'il envisage de s'installer à Paris et qu'il faut bien manger et payer le loyer, il accepterait un emploi d'« ouvrier à quinze sous »¹⁹⁵ :

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* !

Veut-il s'absoudre du péché capital de la paresse ? Mais bon, « l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement »¹⁹⁶. Il a, de plus, « horreur de tous les métiers ». Et il poursuit : « Maîtres et ouvriers, tous

¹⁹³ *Le Mal*, p. 64.

¹⁹⁴ *Les Pauvres à l'église*, p. 81.

¹⁹⁵ Lettre de Rimbaud à Demeny, de Charleville, le 28 août 1871, p. 247.

¹⁹⁶ *Alchimie du verbe*, p. 150

paysans, ignobles ». La position sociale ne change rien à l'aliénation de l'homme au travail : « la domesticité mène trop loin ».

Comment pourrait-il travailler alors que ce sont des travailleurs que les troupes gouvernementales massacrent à Paris dans la répression de la Commune ? « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève. »¹⁹⁷ Rimbaud est solidaire de ces hommes en lutte contre les forces réactionnaires. Travailler, ce serait accepter de se mettre sous la coupe d'un pouvoir impitoyable : il sera plutôt un de ses « horribles travailleurs »¹⁹⁸ qui sapent les fondations du monde. Il revendique le choix de la paresse : « Je me fais cyniquement *entretenir* »¹⁹⁹, dit Rimbaud. Le surnom d'« Œstre » que lui donnait Verlaine désigne aussi un parasite du mouton : le compagnon d'enfer avait une juste idée des avantages qu'il offrait à son jeune amant.

Rimbaud se soustrait aux normes qui fondent sa société : y a-t-il de toute façon pour lui une autre voie possible ? Il est pauvre, paresseux, mécréant, lâche, homosexuel : définitivement marginal. Procréation, transmission du nom, de l'héritage, discipline des corps militaires, soumission au pouvoir, diktats du bon goût : usages, lois, modes, littératures, rien n'accueille l'homme déviant, tout le combat.

Et le libère aussi. Il se reconnaît un statut car « la main à plume vaut la main à charrue »²⁰⁰ : il occupera la fonction de laboureur de la langue. Le bon élève devenu *Le Bateau ivre*²⁰¹, n'est plus « guidé par les haleurs » : les textes qui ont formé sa culture scolaire lui étaient présentés en modèles mais il cherche une autonomie dans la création. Il se plonge dans la lecture des

¹⁹⁷ *idem*.

¹⁹⁸ Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, de Charleville, le 15 mai 1871, p. 233.

¹⁹⁹ Lettre de Rimbaud à Izambard, p. 230.

²⁰⁰ *Une saison en enfer*, p. 142

²⁰¹ P. 92.

encyclopédies populaires, « des Tomes de Monsieur Figuiet/— Illustrés ! — chez Monsieur Hachette ! »²⁰², et retrouve un état d'esprit pré-scientifique en nourrissant son regard de chromos et son oreille de sonorités simples, refaisant l'histoire et la littérature dans des livres de messe, de chevet ou d'enfance, dans la créativité lexicale des écrivains naïfs. Il n'y a plus pour lui de distance à garder entre le savoir noble et le savoir plébéien : dans la diversité culturelle, il fait ses classes de poète.

Dans une société où tout est affaire de rang, le malheur vient de n'être pas bien né : « Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France ! Mais non, rien. »²⁰³ Il est de *Mauvais sang*, ses ancêtres étaient Gaulois ! Apparu au XVIII^e siècle, le thème gaulois connaît son apogée dans la mythologie sociale entre 1870 et 1918. Les Gaulois ont été déclarés les ancêtres du peuple de France, laissant aux Francs la descendance de la noblesse : voilà une thèse qui devait conforter la détermination des bourreaux de la Terreur pendant la Révolution française ! Depuis la décapitation du roi Louis XVI, le peuple a perdu sa filiation divine et trouve dans la tribu gauloise une fondation à son existence. Les manuels scolaires de l'élève Rimbaud sont émaillés de chromos représentant des guerriers chevelus dans des mises en scènes exaltant la famille, la patrie, la vie française. Rimbaud sera Gaulois, certes : il accepte l'héritage de la bêtise, le penchant au vice, à la violence, au paganisme.

Rimbaud prend parti : il s'« encrapule le plus possible »²⁰⁴ et joint les rangs des enfants du peuple. Dans *Une saison en enfer*, il dit : « Il est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure. »²⁰⁵ Il a connu la honte « de

²⁰² *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, p. 92.

²⁰³ *Mauvais sang*, p. 141.

²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ p. 142.

l'enfance mendiante, [...] ou de l'arrivée en sabots »²⁰⁶ dans les milieux bourgeois qui ont toléré sa présence. Il est toujours démuné, se plaignant du manque d'argent, réclamant dans ses lettres de quoi soulager sa misère. La crapule dans laquelle il veut se fondre, tournant le dos à toutes les ambitions maternelles d'élévation sociale, il l'aime ignoble. « Ça bave aux murs, ça monte, ça pullule »²⁰⁷ : la crapule est *pulchra*, hideusement. Et tandis qu'à Paris, dans sa prison, le communard Eugène Pottier écrit les paroles de *l'Internationale*, Rimbaud entonne un autre chant révolutionnaire dans un grand poème hugolien : *Le Forgeron*²⁰⁸.

Héraut du peuple, substitué au boucher Legendre qui apostropha Louis XVI, le 20 juin 1792, le forgeron titanesque, « effrayant/d'ivresse et de grandeur, le front vaste, riant/Comme un clairon d'airain, avec toute sa bouche », fait face au roi vaincu qui l'écoute lui peindre la misère des générations paysannes et ouvrières, matées par les « régiments en habits de gala », méprisées par ses représentants de l'Assemblée, et asservies par l'Église. Rimbaud dénonce la collusion des pouvoirs. Les Seigneurs ? des « représentants du Christ »²⁰⁹ perpétuant le fléau de la guerre. Les conscrits ? « Courbés sous les rois comme sous une trique », ils sont contraints de guerroyer pour la gloire des gouvernements qui les écrasent. Les députés ? Des « cerveaux-plats », des « ventres-dieux »...

C'est du peuple que sortira celui qui « forgera du matin au soir », par la puissance de sa parole, une société dans laquelle l'idée même de royauté n'aura pas d'existence : le roi et la reine qui se pavanent dans le poème *Royauté*²¹⁰ des *Illuminations*, verront leurs siècles de règne se réduire à une

²⁰⁶ *Vies.II*, p. 166.

²⁰⁷ *Le Forgeron*, p. 50.

²⁰⁸ P. 48.

²⁰⁹ *Une saison en enfer*, p. 142.

²¹⁰ P. 166.

seule journée à l'échelle du temps historique. La crapule, organisme à mille têtes, forte du nombre et des promesses de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, réclame par la voix de son prophète son dû : sa souveraineté.

Et Rimbaud n'oublie pas les femmes : dans l'héritage de la Révolution de 1789, il faut compter avec l'imprévu du féminisme ! Rimbaud rend hommage aux femmes de la Commune qui actionnent la mitrailleuse dans la tourmente. Leur icône est Jeanne-Marie, la Marie du Peuple, qui assume le risque de perdre sa liberté ou sa vie au service d'une cause. Ses mains, symboles d'une classe sociale, portent avec fierté « une tache de populace » et luttent contre les privilèges des femmes nobles aux mains sales de « blancs et de carmins ».

Pour ces dernières, Rimbaud n'a que du mépris :

elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté : il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage aujourd'hui. ²¹¹

Rimbaud n'insiste pas auprès de Nina²¹² quand elle refuse de l'accompagner, préférant le gain de son travail d'employée ou de maîtresse²¹³ à la liberté aventureuse qu'il lui propose. Il n'a rien d'autre à offrir : ni travail, ni argent, ni désir. À tant d'arrivisme féminin, il indique une autre visée :

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, — jusqu'ici abominable, — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! ²¹⁴

Devenir poète et créatrice ! Olympe de Gouges n'en espérait pas tant :

Rimbaud accorde aux femmes plus qu'un statut de citoyenne, il leur propose l'égalité dans le génie.

²¹¹ *Une saison en enfer*, p. 148.

²¹² *Les réparties de Nina*, p. 60.

²¹³ Selon le sens que l'on donnera au mot « bureau ».

²¹⁴ P. 232.

Rimbaud demande à être reconnu par le chef de file de l'école poétique de l'heure, Théodore de Banville, et lui avoue son « Ambition, ô folle ! »²¹⁵ : pourrait-il l'introduire dans le cercle des « bons Parnassiens » ? Il joint à sa missive *Credo in unam* : « cela ferait le Credo des poètes ! » Mais le peu d'attention que reçoit sa requête, voit « le même imbécile », sous le pseudonyme ironique d'Alcide Bava, en un symbolique 14 juillet, donner au « cher maître », devenu « Farceur » et « Jongleur », une leçon de poésie dans le poème insolent *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*²¹⁶. Rimbaud bave, littéralement, s'il ne vomit pas, la poésie subjective du Parnasse.

Pauvre Banville ! Rimbaud l'accuse d'être un de ces « très paisibles photographes » dont les figures poétiques procèdent « d'affreux dessins » tout juste bons à orner les « vieux Salons » d'exposition où les critiques d'art ne supportent que les artistes les plus convenus²¹⁷. Ses floraisons sont des « bavures », et de la luxuriance des « bois sanglants », il fait de pauvres « sujets de sucres blancs,/De pectoraires et de gommes » : des images pour Assis, en somme ! « Trouve » ! commande le petit capitaine en marche, « nous le voulons », « tu le peux ». Et Rimbaud offre à son confrère répudié, l'aperçu d'une poésie troublante, organique, blasphématoire. Ses fleurs de chair sont les fleurs de la modernité : elles sont « rayon de sodium », « caoutchouc » et éclats « dioptriques ». À la Beauté parnassienne, Rimbaud préfère encore un thème poétique passionnant : « le mal des pommes de terre ! »

Le poète parnassien est un « commerçant » : saura-t-il devenir « colon » puis « médium » ? Il lui faudra vivre, directement dans son corps, le « Siècle d'enfer » : en crucifiant « (s)es omoplastes magnifiques », des

²¹⁵ Lettre de Rimbaud à Théodore de Banville, de Charleville, le 24 mai 1870, p. 220.

²¹⁶ P. 88.

²¹⁷ Courbet, qui fait scandale, expose au Salon des Refusés : peintre maudit, pourrait-on dire...

« poteaux télégraphiques » feront du maître une « lyre aux chants de fer », symbole modernisé de l'art poétique.

C'est finalement par l'entremise de Verlaine que Rimbaud entre dans le cercle de poètes des « Vilains Bonshommes », et il fait tout pour leur déplaire. Dans *Prose en marge de l'Évangile*²¹⁸, il raille « Samarie », Paris « la parvenue, l'égoïste », « rigide observatrice de sa loi protestante », ce temple de la littérature où il « s'était montré là si bizarre » :

Là la richesse universelle permettait bien peu de discussion éclairée. Le sophisme, esclave et soldat de la routine, y avait déjà après les avoir flattés, égorgé plusieurs prophètes.

Quelle ironie ! Rimbaud écrase de son mépris les poètes parisiens : il n'appartiendra pas à leur secte, il ne demande plus de reconnaissance pour son travail, il ne supporte pas la condescendance.

La hargne de Rimbaud se déchaîne contre la poésie embourgeoisée, endoctrinée, contre ces poètes réactionnaires qui glorifient les « Lys », « clystères d'extases » françaises, et qui n'ont pas compris qu'à « à notre époque de sagous », les « Plantes sont travailleuses » ! Sa violence métrique est un sursaut de révolte contre un ordre politique qui entend diriger l'homme jusque dans son imaginaire : la poésie est ainsi soumise à l'arbitrage d'une norme dictée par des traités de poétique. Mais Rimbaud remet la poésie à sa place : c'est un jeu. Un jeu intellectuel certes, demandant de nombreux prérequis, mais un jeu, sans plus, et il entend bien en contester les règles. Les joueurs risquent gros, ils balancent entre l'obscurité et l'édition. « — Après Racine, le jeu moisit, il a duré deux mille ans ! »²¹⁹ Rimbaud s'ennuie dans ce jeu de société littéraire qui ne laisse pas de place à ses désirs d'émancipation de jeune homme vivant à l'heure industrielle. Il proclame qu'il sera joueur et

²¹⁸ P. 133.

²¹⁹ Lettre de Rimbaud à Demeny, de Charleville, le 15 mai 1871, p. 233.

arbitre et rejette alors une à une les théories qui neutralisent l'originalité de sa pensée.

Rimbaud réveille la poétique de son endormissement, il travaille dans un champ sémantique antonymique à la raison : cœur, folie, inspiration, songe, inconnu, monstruosité, illumination, dérèglement. La modernité est à ce prix : il faut ouvrir le discours à la lumière du grand Songe comme à la clarté de la raison. La petite voiture « abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée » dans le poème *Enfance*²²⁰, ne porte-t-elle pas la nostalgie d'une époque révolue dont les idéaux ont sombré dans un embourgeoisement ridicule ?

Les petits comédiens en costume sur la route sont les fantômes des poètes anciens, écrivains et philosophes en jabot et à perruque qui prênaient un retour à la Nature mais qui n'aperçoivent même pas le Bois sacré d'où les observe le poète. Que sont devenus les principes qu'ils proposaient et pour lesquels le peuple de France s'est soulevé et a guillotiné son roi ? Éducation pour tous, égalité entre les hommes, droit de parole aux classes populaires, culte de la Raison : comme le pouvoir politique a bien su en tirer profit pour établir la nouvelle dictature de l'État bourgeois !

Loin des techniciens cultivés dont la parole cherche à ne s'aliéner en rien la classe dominante, Rimbaud se préfère poète « inventeur »²²¹. Pierre Larousse dans son Grand dictionnaire universel du XIXe siècle²²² donne cette définition du mot « inventer » :

Le pouvoir d'inventer est un des traits qui distingue l'homme de la bête, et c'est grâce à lui que le genre humain a pu sortir de l'état d'infériorité dans

²²⁰ P. 163.

²²¹ *Vies*, p. 165.

²²² Cf. bibliographie.

lequel il se trouvait à l'origine. C'est par des inventions multiples qu'il a pu augmenter ses jouissances, améliorer ses mœurs, et parvenir à cet état de perfection relative qu'on appelle la civilisation.

Rimbaud, « inventeur », s'arroge un pouvoir particulièrement subversif : le pouvoir de l'imaginaire qui crée, comme il les efface, les civilisations. La réalité n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres : une autre vie attend son inventeur.

La révolte de la Commune de Paris contre le gouvernement de Thiers basé à Versailles, lui fait entrevoir un espoir de renouveau. Le peuple parisien entend bien résister au siège prussien qui l'affame et fusille les généraux « versaillais » venus pour le désarmer. Dans chaque section communarde, les décisions sont adoptées après un vote : voilà la concrétisation de l'idéal démocratique ! Mais trop de divisions internes entre les insurgés permettent à l'armée des « Versaillais », avec la complicité prussienne, de reprendre Paris dans un bain de sang effroyable.

Quarante-mille cadavres, huit mille déportés : « Société, tout est rétabli »²²³. *L'Orgie parisienne* peut recommencer. Le pouvoir reprend sa place, maintenant les anciennes corruptions : prostitution et servilités. Rimbaud humilie Paris qui accepte la tutelle. Il devient la « Reine aux fesses cascadantes » et rappelle soudain *Vénus Anadyomène* en devenant « ulcère [...] puant à la Nature verte » : la ville qui ressuscite après son corps à corps avec l'histoire, offre son corps hideux à des « syphilitiques, fous, rois, pantins, ventriloques ». Mais Paris toujours menaçant, « rouge courtisane » aux « poings ardus », donne au Poète la tâche révolutionnaires de faire entendre la voix des « Infâmes », des « Forçats » et des « Maudits ».

²²³ *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, p. 76.

Dans ce contexte, le poème du *Cœur supplicié*²²⁴ peut prendre un autre sens. Le blason de la ville de Paris est un bateau dont devise est : « Fluctuat nec mergitur », c'est-à-dire « il flotte mais ne coule pas ». L'île de la Cité, comme un navire, est prise dans la tourmente de la Commune. En son cœur, les Versaillais crachent leurs chiques de caporal, tabac bon marché des armées, humiliant l'insurrection populaire. Et quand Paris se repeuple : « Comment agir, ô cœur volé ? » Comment retrouver la dignité perdue et revendiquer encore une justice sociale pour les hommes travailleurs ? L'interprétation de ce poème reste indécidable, Rimbaud signant sa missive d'un « Bonjour de cœur » qui, compte tenu de l'ambiguïté du mot « cœur » sous sa plume, laisse le lecteur dans l'incertitude.

Paris devient affiche publicitaire²²⁵, livrée aux marchands de limonade ou de littérature. Rimbaud ricane devant la créativité de la société du négoce. S'il est encore touché par le malheur des pauvres, pleurant « en considérant ceux qui (l') entouraient, bétail de la misère »²²⁶, il semble ne compatir qu'avec sa propre tristesse de voir le monde résister à se transformer selon son désir. Que n'a-t-il mis sa plume au service du peuple dans des articles, des pamphlets, des propositions de réformes ! Les moyens ne manquent pas pour qui veut activement changer les choses. Il aurait fallu publier, se confronter, se réveiller du grand Songe...

Rimbaud n'est alors qu'« touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques »²²⁷. Ses yeux obnubilés ne voient dans les murailles des villes qu'« une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques »²²⁸ où il projette ses images

²²⁴ p. 82.

²²⁵ *Paris*, p. 102.

²²⁶ *Une saison en enfer*, p. 148.

²²⁷ *Soir historique*, p. 179.

²²⁸ *Veillées.II*, p. 171.

mentales. Il règle en scénographe le théâtre du monde : le mouvement introduit dans *Villes.II*²²⁹ par les poulies et les rails, fait surgir des décors fabuleux, des acteurs inattendus, « chanteurs géants », « Rolands », « centaresses séraphiques », dans le bruit, la précipitation et l'accumulation des effets, "spéciaux" comme on dirait aujourd'hui. Les corps du fantasme se meuvent en un « rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences »²³⁰. Ces êtres étranges, peut-être de simples hommes et femmes devenus enfin artistes et créateurs, recréent sans cesse le paysage urbain à la mesure de leur imaginaire, confondant, dans cet univers mécanisé, leur corps et la machine. Voici pour Rimbaud l'humanité nouvelle, dans tous les sens, sans plus de sens.

Le poète réformateur prend ses distances et devient cynique. Des villes anglaises des *Illuminations*, Rimbaud ne voit plus que l'architecture, décrivant les structures avec des appréciations d'urbaniste, dénudant la cité de ses façades pour en fixer la charpente, la grammaire. Sur les boulevards de ces *Scènes*²³¹, il retrouve « la même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera ! » Il se détache de son espoir de révolution de l'ordre des choses : le peuple n'est plus que « l'élément démocratique »²³².

Pourtant dans la foule, Rimbaud savait se fondre jusqu'à devenir invisible tant il ne respectait plus les codes de reconnaissance : « ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu »²³³, disait-il. Faucon libertin, éduqué pour servir ses maîtres et qui s'échappe dans le ciel de son rêve, le poète s'est abandonné au plaisir de la fuite et ne sait plus revenir dans la réalité. Rimbaud

²²⁹ P. 171.

²³⁰ Idem.

²³¹ P. 179

²³² *Soir historique*, p. 179.

²³³ *Une saison en enfer*, p. 143.

qui préfère s'imaginer plutôt qu'« on (le) pense »²³⁴, génère une société utopique qui, à défaut d'être pensée, reste inconcevable.

Son utopie n'est plus que délire. La « liberté libre » qu'il souhaite est incompatible avec l'idée même de société, car une société ne peut assurer sa cohésion sociale qu'en restreignant les libertés individuelles. Il ne reste à Rimbaud que le recours à une entité supérieure, une action magique qui transformerait la situation de cette époque « qui a sombré ! »²³⁵ Elle concrétiserait le maelstrom de « fanums », de « dunes », « de grands canaux de Carthage »²³⁶, « de molles éruptions d'Etna », de ces dizaines de clichés géographiques qu'il fait tourbillonner pour les entrechoquer et créer, qui sait, un phalanstère de poésie. Rimbaud dit « au revoir ici, n'importe où » dans le poème *Démocratie*²³⁷, souhaitant la « crevaision pour le monde qui va » : voici venir le Génie qui rassemble en son nom, dans un concert de magnificences, dans « ses souffles, ses têtes, ses courses »²³⁸, le Peuple-Dieu.

Un progrès surhumain inventerait une civilisation poétique, vouée à la création d'un Bonheur polymorphe, une élégie infinie montant vers la force de vie. Le poète en rupture avec la société, décollé de l'histoire, a rompu avec la « réalité rugueuse »²³⁹. Il travaille la chose sociale et la matière humaine avec la ferveur glacée d'un solipsiste qui mettrait toute son énergie à sublimer sa bonté qu'il veut universelle. Perdu dans les brumes du grand Songe, il délègue son pouvoir politique, son désir de réforme et de révolution à un Génie, une pensée magique, espérant voir son vœu exaucé sans avoir à se mettre, enfin, au travail. Dans le temps du mythe peut-être, sa volonté de Bonheur prendrait-elle corps : Rimbaud n'a pas de prise sur le présent.

²³⁴ Lettre de Rimbaud à Izambard, p. 230.

²³⁵ *Génie*, p. 182.

²³⁶ *Promontoire*, p. 179.

²³⁷ P. 182.

²³⁸ P. 182.

²³⁹ *Adieu*, p. 157.

Le corps du temps

La société occidentale entre alors de plain-pied dans le dogme de la rentabilité du temps. Mais Rimbaud, à l'âge des choix, se soustrait au temps mécanique : il est jeune, et précoce, et sa saison adolescence restera gratuite, au seul service de son art poétique. Il entend bien avoir les pleins pouvoirs sur la durée et congédie l'habitude : le temps de la « liberté libre » désire alors l'éternité. Rimbaud essaie de résoudre l'impossible équation de vivre sa condition d'homme au présent historique tout en cherchant à dépasser sa propre finitude dans le continuum temporel sans repère de la conscience humaine, dans la durée.

L'enfance est toute proche avec ses zones d'ombre et de souffrance. Les souvenirs remontent à la conscience pour se fixer dans des instants clés dont Rimbaud détaille les ruptures, les excroissances et les symbolisations. L'expression poétique qu'il s'impose, force la mémoire à la compression et la plie à un impératif esthétique : dans la forme lapidaire du poème, le passé est non seulement de l'ordre de la réécriture avec la distanciation et la sélection que cela suppose, mais aussi de l'ordre de la vision artistique d'un poète qui actualise son histoire, et la corrige, et ré-invente.

Rimbaud fait de sa mémoire le terrain de création de l'œuvre : « je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé »²⁴⁰, dit-il avec amertume. Il se dissout dans ce passé comme il se dissolvait dans la nature, se fragmentant dans le temps de son histoire et dans le temps de l'Histoire. La conscience temporelle est ouverte sur une totale liberté d'action et d'incarnation : l'émotion, « jusqu'à la mort », peut naître du « murmure du lait du matin et de la nuit du siècle dernier »²⁴¹, dans une concomitance des instants de la mémoire dont la

²⁴⁰ *Une saison en enfer*, p. 142.

²⁴¹ *Les Déserts de l'amour*, p. 130.

liberté imaginative du poète manipule la trame. Le temps rimbaldien est virtuel, espace de tous les détournements.

Les temps de conjugaison s'emmêlent : le passage abrupt de l'imparfait au présent, du présent au futur, transcende les époques, les moments et les émotions. Si le poète trouve dans ce jeu un élargissement de sa problématique et de sa condition, il s'égaré parfois, incertain : « de quel âge es-tu ? »²⁴², demande-t-il au poème comme s'il ne se reconnaissait déjà plus dans le presque présent qui s'écrit. La vivisection de la mémoire humaine décompose le corps du poète qui se retrouve « lépreux, sur les pots cassés et les orties, au pied d'un mur rongé par le soleil »²⁴³ quand son esprit s'incarne successivement en différents points de l'Histoire, et le fait « manant », pèlerin, « reître » ou derviche dans un sabbat.

Le présent est avant tout pour Rimbaud le temps de l'impatience. Le ton impératif de ses lettres donne la mesure de l'urgence dans laquelle il vit. Il ne réclame qu'une chose : que l'on se presse ! « Au revoir, envoyez-moi une lettre de vingt-cinq pages — poste restante — et bien vite ! »²⁴⁴ S'il use de tous les artifices, fuite, dérèglement, alchimie, fantasme, c'est pour éviter « qu'on patiente et qu'on s'ennuie. »²⁴⁵ Metteur en scène de ses fantasmagories, il réclame des présences instantanées et des déclenchements immédiats : « un coup de (s)on doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. »²⁴⁶ Rimbaud brusque le temps pour obtenir la satisfaction du désir dans l'instant. S'éloignant au plus vite de l'impuissance de l'enfance, il réclame une maturité omnipotente qui se fait trop attendre. Et

²⁴² *Âge d'or*, p. 121.

²⁴³ *Une saison en enfer*, p. 142.

²⁴⁴ Lettre à Georges Izambard, de Charleville, le 25 août 1870, p. 226

²⁴⁵ *Bannières de mai*, p. 119.

²⁴⁶ *À une raison*, p. 167.

quand il prétend s'armer de « l'ardente patience »²⁴⁷, ne nous y trompons pas : il ne faut entendre dans cette résolution qu'un nouvel aveu d'impatience.

Il écrit avec un tel empressement pour circonscrire l'essentiel de ses découvertes, qu'il n'est parfois plus possible de le suivre. Les corrections qu'il apporte au brouillon d'*Une saison en enfer*²⁴⁸ montrent qu'il supprime des mots et condense sa pensée plutôt que de la développer. Il est si « pressé de trouver le lieu et la formule »²⁴⁹ qu'il n'est plus possible de discerner quand « des élans se ruent dans les bourgs »²⁵⁰, s'il est question d'animaux, de mouvements de foule ou d'émotions se précipitant dans la ville. L'impatience se fait élément poétique et donne à l'ellipse sa pleine valeur de figure de style. Rimbaud ne s'accorde et ne nous accorde pas le temps de la justification, ni de la clarification : il est en marche, il faut « tenir le pas gagné »²⁵¹ sur la durée et déjà anticiper, dans une fuite en avant, ce qui n'est pas encore « gagné ».

« La suite prochainement » dit-il dans le Prologue²⁵², « la suite à six minutes »²⁵³, poursuit-il dans la lettre du Voyant, l'avancée dans le temps demande de plus en plus d'imminence. Fébrile, Rimbaud aiguille ses voyages oniriques « là-bas »²⁵⁴, dans l'inconnu du grand Songe, vers la prescience d'un avenir qui est encore part de l'informe. Ses aperçus du futur échappent à la linéarité historique dans l'alternance des flous et des précisions focales de sa vision qui se cherche. L'écriture poétique témoigne de la cohérence ambiguë de ces instants de clairvoyance et de cécité, et la lecture, affolée dans cette

²⁴⁷ *Adieu*, p. 157.

²⁴⁸ Esquisses pour *Une saison en enfer*, p. 134-138.

²⁴⁹ *Vagabonds*, p. 171.

²⁵⁰ *Villes.II*, p. 171.

²⁵¹ *Une saison en enfer*, p. 157.

²⁵² P. 4.

²⁵³ P. 233.

²⁵⁴ Lettre de Rimbaud à Demeny, de Charleville, le 15 mai 1871, p. 235.

chronologie discontinuée, se déstructure.

L'immédiat pour Rimbaud est un axe autour duquel la pensée bascule du passé vers l'avenir, lieu de la métamorphose espérée de ce qui a été en ce qui sera. Le présent est comme un miroir qu'il faudrait traverser pour contempler l'autre, celui qui doit advenir, et l'œil hésite entre une vision extérieure ou intérieure. Ce chavirement est épuisant pour le poète qui fantasme un arrêt dans ce jeu du corps et de l'esprit pour s'octroyer une pause, un moment de repos : à midi. Dans cet instant clos, les aiguilles de l'horloge s'arrêtent ensemble à la verticale du cadran comme le fléau d'une balance, improvisant un équilibre entre l'ombre et la lumière, entre une genèse et une apocalypse, dans l'immobilité d'une éternité. Rimbaud fige sa pensée dans une apothéose, un zénith, et suspend l'inexorable flux temporel pour attendre, le temps d'un instant, une révélation ou, peut-être, un retour.

Des exemples ? Au « midi prompt »²⁵⁵, s'est consommée la rupture de ses parents. Souvenons-nous de la scène : Madame-mère est droite comme le devoir, comme les fils de la Vierge pleurant en larmes du globe céleste, comme toutes les barres que dressent les allitérations en "l" de ce fragment du poème. L'ombrelle et l'ombelle se renvoient en miroir leurs cercles et leurs verticales : autant d'horloges qui se dessinent et commencent là « à ne plus sonner que l'heure de la pure douleur ! »²⁵⁶

« Jésus entra aussitôt après l'heure du midi »²⁵⁷ dans la vie d'Arthur Rimbaud, abandonné à la bigoterie de sa mère. À midi, dans *Proses en marge de l'Évangile*²⁵⁸, « la prairie poussiéreuse, et les boutons d'or et les

²⁵⁵ *Mémoire*, p. 114

²⁵⁶ *Une saison en enfer*, p. 144

²⁵⁷ *Proses en marge de l'Évangile*, p. 134

²⁵⁸ p. 134

marguerites demand(e)nt grâce au jour » : Rimbaud est accablé à cette heure par son deuil éternel qui mine sa jeunesse et sa vigueur. Le soleil est devenu « une grande faux de lumière sur l'eau ensevelie » : il révèle dans l'eau de la piscine miraculeuse de Bethsaïda, le destin des hommes, enfants-« bourgeons » puis « cristaux »-adultes, voués à la corruption par les « vers » quand leurs corps laisseront échapper la vie. Rimbaud qui vivait enfant dans le rayonnement de l'amour élémentaire de ses parents, a ouvert les yeux sur la fatalité de la mort à midi, alors qu'il lisait « dans la verdure fleurie »²⁵⁹.

Le poète écoute l'écoulement du temps dans le tic-tac de l'horloge, comme il entendait le battement *in utero* du cœur maternel. Ce son originel d'avant sa présence dans l'Histoire, il l'entend quand il se restaure dans l'auberge verte, rare moment de bien-être. L'horloge qui ne sonne plus dans le poème *Enfance.III*²⁶⁰ : est-ce le cœur maternel, devenu amer, que Rimbaud enrayer ? « Ah ça ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. »²⁶¹ Rimbaud se boute hors de sa naissance même, se place hors-temps, hors-jeu, pour n'être plus qu'« étincelle d'or de la lumière nature », pur esprit de la matière, débarrassé des contingences temporelles. Il lui importe, au risque d'y perdre son existence, d'établir une vacance dans le temps pour fonder un lieu d'éternité où le moment de la rupture parentale qui révélait la mort de l'amour devienne l'instant où sera possible l'illumination, la résurrection du Bonheur.

Et puisque « vivre le temps, c'est en mourir »²⁶², à tendre vers l'avenir et le dépassement de soi-même, Rimbaud se sent gagné par l'angoisse de la mort : « Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du

²⁵⁹ *Mémoire*, p. 114

²⁶⁰ P. 162.

²⁶¹ *Une saison en enfer*, p. 146.

²⁶² *Chronos, Éros, Thanatos*, M. Bonaparte, P.U.F., Paris, 1952, p. 17.

monde en avançant »²⁶³. Les oiseaux dans le poème *Mémoire* sont « sans brides » : n'est-ce pas leur inconscience, l'ignorance de la fatalité de la mort, qui fait toute leur liberté ? Le poète ne peut goûter à cette éternité quand sa vie est avant tout une lutte pour la survie. À la source, il buvait l'eau-de-vie de l'innocence, il avance maintenant les yeux ouverts sans plus d'« espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. »²⁶⁴

Rimbaud mime la mort dans des pratiques conjuratoires et s'enterre dans un « tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief »²⁶⁵ dans le poème *Enfance*. Défiant la fantaisie de la camarde, il exerce sa liberté jusqu'à se soustraire de son propre chef à la vie. Et quand, dans un élan contraire, il s'élève dans le ciel et constate que sa « vie n'est pas assez pesante, (qu')elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde »²⁶⁶, Rimbaud ne se dérobe-il pas tout autant à l'inexorable voracité du temps ? « Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort ! »²⁶⁷, ironise-t-il. Mais pourquoi lui faudrait-il « aimer la mort » ? Peut-être pour apprivoiser l'idée de sa disparition et de sa déchéance définitive de tout pouvoir sur le destin. Cette perspective le désespère : aimer la mort, serait la seule manière d'accepter l'abandon.

Il a rêvé « *une fois* », une jeunesse magnifique²⁶⁸ La chance d'avoir été un jour « le plus aimé » était trop exceptionnelle pour durer. « Vite ! est-il d'autres vies ? »²⁶⁹ Recommencer à zéro, 0, se réincarner, revivre, ressusciter : Rimbaud est pétri de catéchisme et l'espérance de la vie éternelle est difficile à vaincre même pour celui qui ricane : « les saints ! des forts ! les anachorètes,

²⁶³ *Enfance*.IV, p. 163.

²⁶⁴ *Une saison en enfer*, p. 145.

²⁶⁵ P. 163.

²⁶⁶ *Une saison en enfer*, p. 145.

²⁶⁷ *Une saison en enfer*, p. 145.

²⁶⁸ *Matin*, p. 156.

²⁶⁹ P. 144.

des artistes comme il n'en faut plus ! »²⁷⁰ La vie n'est plus qu'une « farce à mener par tous », s'il n'y a pas d'issue à la mort.

Vite, remonter le cours du temps, se faire archéologue du sang et retrouver le souvenir de vies antérieures ! Que le présent ne soit plus que la future mémoire d'une prochaine incarnation et que l'on puisse enfin relativiser la souffrance actuelle ! « Qu'étais-je au siècle dernier », « quelle langue parlais-je ? » : qu'il ait été chose ou homme, que lui importe si une seule réminiscence venait confirmer la possibilité d'une résurrection.

« Je ne me retrouve qu'aujourd'hui », regrette-t-il. Il s'incarne alors, en une succession d'instantanés, dans des personnages du temps :

Je suis le saint, en prière sur la terrasse [...].
 Je suis le savant au fauteuil sombre [...]
 Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains [...]
 Je serais bien l'enfant abandonné [...] ²⁷¹

Le saint, le savant, le piéton sont des artisans de la foi, de la science et de la liberté. Maîtres d'une sagesse spécialisée acquise dans une formidable dépense de temps, ils ont exploré les limites de leurs champs d'action et maintenant, ils se reposent : c'est un peu de ce repos que le poète demande en se décidant sage. Mais le seul statut qui reste au conditionnel est celui d'« enfant abandonné » : il est là, le repos impossible à trouver, il faudrait que Rimbaud cesse de résister à son histoire, à son destin, à la réalité.

Décidément, il n'y a que l'éternité qui puisse lui donner le repos ! Rimbaud travaille dans le temps virtuel du mythe, dans un temps voué à l'action. Il systématise dans le processus de l'écriture, le cycle incessant des genèses et des saisons qui nient la mort dans la résurrection attendue de la nature. Les aubes rimbaldiennes se lèvent sur une création renouvelée où les

²⁷⁰ *Une saison en enfer*, p. 145.

²⁷¹ *Enfance.IV*, p. 162.

formes simples, impersonnelles et interchangeable, des fleurs, des arbres et des oiseaux, échappent à la finitude individuelle. Dans les trois états de la fleur, bouton, fleur, graine, s'euphémisent le passé, le présent, le futur, et la mort elle-même dans la résurrection de l'espèce. Ainsi, dans chaque nouveau poème des *Illuminations*, Rimbaud procède à une remise à jour de la parole poétique dans le rythme neuf d'une prose dégagée de la métrique et de la comptabilité des temps poétiques, dans l'ourobouros d'une pensée qui, chaque jour, réitère son éclosion.

Mundus est fabula, la fable devient anhistorique, en état de fraîcheur perpétuelle, un paradis de jeunesse inépuisable. Imaginez un instant un Faune vieillissant ! Ce serait pathétique... La mythologie grecque, latine ou orientale, dont Rimbaud est amateur, narre les aventures des Hommes-dieux à l'heure des « époques nues », chères à Baudelaire. Les immortels personnages des mythes antiques ou modernes sont libres de la contrainte de durée qui exige l'économie des forces et de l'amour. Au maximum de leur puissance magique, ils vivent des situations complexes et multiples, ombres chinoises des humains qui jouent leur comédie sur d'autres scènes. Les dieux-acteurs endossent les rôles sublimes de ceux qui les regardent et se sentent parfois tout « drôles » de se retrouver incarnés dans le temps.

« Si les temps revenaient, les temps qui sont venus ! »²⁷², la conscience, *in illo tempore*, n'était pas condamnée au doute : l'âme, infiniment pure, vivait en harmonie avec la bonté comme avec la cruauté du monde. Du moins, c'est ce que Rimbaud semble retenir de ses lectures. L'homme primitif qu'il fantasme témoigne d'une naïveté anthropologique tout à fait littéraire et décadente : il n'en retient qu'un art de vivre "romanesque" qui n'a rien à voir avec la réalité combien rude de leur vie. Ces Anciens qui vivent en harmonie

²⁷² *Soleil et chair*, p. 53.

avec la Nature, obéissant à leurs instincts et honorant la genèse éternelle, ont le mérite, pour Rimbaud, d'échapper aux heures canoniques quand le rythme de leur cœur, des tambours et des danses, ponctue leur existence. Le poète s'inspire peut-être aussi de leurs dieux, plus particulièrement du symbolisme de Dionysos et d'Apollon, en unissant leurs puissances, la génitale et la spirituelle, l'ivresse à la mesure, la joie à la pureté et l'effervescence à l'ordre, pour informer le « nouveau corps amoureux » dont il organise l'émergence.

Rimbaud qui a sacrifié son corps dans un dérèglement qui « marque une intention profonde [...] de s'intégrer au temps, [...] de participer au cycle total des créations et des destructions cosmiques »²⁷³, écrit le mythe du héros-poète, annonciateur des « grands temps nouveaux où on voudra savoir »²⁷⁴. Au dieu nouveau, la tâche de transgresser le temps et d'imposer un rythme neuf ! *À une raison*²⁷⁵, Rimbaud demande qu'elle « crible les fléaux, à commencer par le temps » ; au Génie, qu'il substitue à la mécanique implacable de l'horloge, l'amour, « mesure parfaite et réinventée »²⁷⁶, l'éternité n'étant possible que dans l'avènement de « son jour » infini. En abolissant le sens de l'Histoire, il rendra possible la résurrection des consciences et l'immortalité des âmes dans un continuum temporel inédit.

Mais revenons au quotidien du poète qui travaille dans sa chambre :

À trois heures du matin la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première heure du matin.²⁷⁷

Le poète pose la plume et se recueille dans « le sommeil d'amour [qui] dure

²⁷³ *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Gilbert Durand, p. 354

²⁷⁴ *Le Forgeron*, p. 51.

²⁷⁵ P. 167.

²⁷⁶ *Génie*, p. 182.

²⁷⁷ Lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye, de Parmerde (sic), en Junphe (resic) 72, p. 251.

encore »²⁷⁸ pour recevoir le baptême de la rosée, le « vin de jour »²⁷⁹. Dans les ténèbres, il trouvait une inspiration mais la clarté qui se lève est « indicible » : incompréhensible est la lumière, ce pourquoi Rimbaud écrit la nuit. Bruyante est la lumière, ce pourquoi, au premier gazouillement d'oiseau, il cesse d'écrire. L'éveil du monde est une question.

Rimbaud se demande de quelle nuit il doit s'éveiller. Quand il s'abandonne au sommeil, ce « luxe nocturne »²⁸⁰, il ressuscite les « fantômes » de la mémoire qui l'empêchent d'être « noyé dans la nuit sourde et dans la fuite du bonheur ». La « Nuit pourtant sans malveillance »²⁸¹ est sœur de charité, femme « aveugle irréveillée aux immenses prunelles », dont le poète repousse le corps qu'il ne désire guère : la nuit est, surtout, l'ombre d'un regard « qui ment ! »²⁸².

C'est de la mystification de sa mère que Rimbaud veut se réveiller : de sa prétention folle de veuvage, de son univers dément de contrôle du corps et de l'imaginaire, de sa foi qui épuise l'homme en lui. Vitalie, impuissante devant l'irréductible réalité, entraîne son fils dans sa torpeur. Mais, « c'était bon » : il a suffi d'un regard pour qu'à ses yeux, elle ne soit plus que mensonge et pour que les murs de croyances qu'elle a élevés autour de lui s'effondrent.

Les « vieilles amours mensongères » des « couples menteurs »²⁸³, la langue maternelle, la foi même : comment leur reconnaître une quelconque vérité quand celle qui les transmet se complaît dans le simulacre ? « Se

²⁷⁸ *Bonne pensée du matin*, p. 118.

²⁷⁹ *Les Réparties de Nina*, p. 58.

²⁸⁰ *Vagabonds*, p. 172.

²⁸¹ *Les sœurs de charité*, p. 82.

²⁸² *Les poètes de sept ans*, p. 80.

²⁸³ *Adieu*, p. 157.

réveiller de sa mère dérègle certainement tous les sens, décolle le sens des mots et des figures, remet tous les signifiants à la libre disposition du sujet. »²⁸⁴ Il n'y a plus de sens qui tienne : le « jour de science »²⁸⁵ ne peut être celui des *Premières communions* car « toutes les légendes évoluent »²⁸⁶. En s'arrachant au rêve de cette femme, Rimbaud pourra « posséder la vérité dans une âme et un corps » car « se réveiller de sa mère, c'est comme se réveiller de Dieu »²⁸⁷, comme se réveiller de l'illusion de l'Amour, de l'Absolu. En se réveillant de sa naissance même, Rimbaud échapperait à celle dont le bleu du regard refuse de se mouiller au rouge du désir pour dire la vérité de l'Homme dans un « rayon violet »²⁸⁸.

La religion catholique est le mensonge suprême de cette mère dénaturée, et se réveiller de cette foi, l'éveil ultime. Pourtant, si une « minute d'éveil »²⁸⁹ laisse entrevoir à Rimbaud la « pureté » de la lumière, ce n'est que pour relancer son espoir de parvenir à Dieu, « déchirante infortune ! ». Prisonnier de son grand Songe poétique, qui est son propre mensonge, Rimbaud n'atteint jamais le réveil initial : le renoncement à Dieu.

²⁸⁴ *Réveils*, in Rimbaud, Jean Larose, p. 58-59.

²⁸⁵ P. 85.

²⁸⁶ *Villes*, p. 170

²⁸⁷ *Réveils*, in Rimbaud, Jean Larose, p. 60.

²⁸⁸ *Voyelles*, p. 96.

²⁸⁹ *L'Impossible*, p. 155.

Le corps du génie

Du gouffre du manque, l'encre déborde. Le corps souffre et dit la profondeur de sa déchirure. Mais il jouit aussi et trouve dans ses transports des ailes pour remonter vers l'espoir du soleil. Et voilà que la religion chrétienne condamne ces sursauts de vie ! Rimbaud crie : « Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté ! »²⁹⁰. Le poète, « Maudit suprême », se dresse devant Dieu et dit : « *Non serviam.* » Il ne vivra plus dans « l'espoir fameux (du) pardon ». Et il signe sa déclaration de guerre en clamant : « Ô Justes, nous chierons dans vos ventres de grès », des ventres de grès comme des bénitiers.

L'arme de l'obscénité, il la manie particulièrement contre les mysticités : dans une ville mariale, un *Angelot maudit*²⁹¹ dépose son « caca », « céleste praline »²⁹² ; des prêtres corrompus se masturbent, réclamant des fellations et des sodomies²⁹³ ; la Bible trône entre « le panier de charpie » et « les lieux »²⁹⁴ ; et quand l'ivresse lui fait ressentir « les douces brûlures » de « mille Rêves » érotiques, Rimbaud se fait « Seigneur du cèdre et des hysopes »²⁹⁵ pour pisser « vers les cieux bruns, très haut et très loin ».

Le psaume *Lavabis me hysopo et mundabor* se chantait, avant les grand-messes solennelles, au moment de l'aspersion d'eau bénite. Aucune image ne pouvait être scandaleusement mieux choisie !²⁹⁶

Rimbaud pollue le ciel consacré de l'excrément du « besoin » organique, reliant d'un jet d'ordure son corps au néant de la divinité, défiant Dieu par son arc-en-ciel intime et lui annonçant un prochain déluge.

²⁹⁰ *L'Homme juste*, p. 83.

²⁹¹ P. 104.

²⁹² *L'Idole (Sonnet du Trou du Cul)*, p. 99.

²⁹³ « *J'occupais un wagon...* », p. 100.

²⁹⁴ *Les Remembrances du vieillard idiot*, p. 106.

²⁹⁵ *Oraison du soir*, p. 95.

²⁹⁶ Note de Louis Forestier à notre édition de l'œuvre, p. 465.

Le flot de l'urine submerge la chrétienté qui prend une couleur jaune : la peau des prêtres, des bourgeois et des communiantes se teinte à l'eau des bénitiers ; jaune est la lumière qui se pose sur les croyants, sur Milotus ou sur le Christ qui rêvent, l'un accroupi sur son vase de nuit, l'autre « en haut, jauni par le vitrail livide »²⁹⁷. L'eau baptismale, « claire », « comme le sel des larmes d'enfance »²⁹⁸ se trouble et souille l'âme des nouveaux-nés.

Ce sacrement impur est une chaîne :

Je suis esclave de mon baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. Pauvre innocent ! — L'enfer ne peut attaquer les païens —²⁹⁹

Immergé dès la naissance dans la religion jaune, soumis à ses rites et ses images mortifères, Rimbaud est dépossédé du libre-arbitre de sa conscience. Il est voué à la damnation car ni ses actes, ni ses pensées, ni même ses omissions, ne reconnaissent ce baptême.

Rimbaud est déconcerté dans sa sérénité de croyant depuis que, frère de la jeune catéchiste des *Premières communions*³⁰⁰, il a découvert à la veille du Grand jour, dans les signes de la puberté, une puissance sexuelle qui le bouleverse. L'ignition du désir éveille une curiosité blasphématoire qui interroge le mystère voilé par le linge enserrant les hanches du Christ. La nuit est alors livrée au doute : et si la Vierge n'était « plus que la vierge du livre » ? Rimbaud, soudain aveuglé par la « pauvreté des images » saintes, se laisse gagner par « l'ennui » que distillent les Évangiles insensés devant la réalité organique. Quelle bénédiction choisir ? Celle du prêtre chrétien qui confirme la croyance dans le péché originel, ou celle de la nature païenne qui intronise

²⁹⁷ *Les Pauvres à l'église*, p. 81.

²⁹⁸ *Mémoire*, p. 114.

²⁹⁹ *Une saison en enfer*, p. 142.

³⁰⁰ p. 85.

dans le champ du désir ?

Depuis le départ de son mari, Vitalie Cuif n'en a plus que pour le Christ et « attelle » la famille « à sa croix »³⁰¹. Sur son *Bateau ivre*, Rimbaud se rappelle :

La mer dont le sanglot faisant mon roulis doux
 Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
 Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...³⁰²

La mer charrie les larmes diluviennes de la répudiation. Les mains-« fleurs d'ombre » de Vitalie aspirent son fils de ses « ventouses jaunes » pour le retenir près d'elle et de son dieu. À quelle femme Rimbaud s'imagine-t-il marié quand il refuse de se voir « embarqué pour une noce avec Jésus-Christ pour beau-père »³⁰³ ? La tension que provoque le soupçon incestueux, dévirilise l'enfant et le jette à genoux.

Le plus élémentaire physicien sent qu'il n'est plus possible de se soumettre à cette atmosphère personnelle, brume de remords physiques, dont la constatation est déjà une affliction.³⁰⁴

La situation est en effet intenable et le malaise se fait le moteur de l'errance du poète.

Rimbaud veut croître et croire loin de l'amère religion de Vitalie. La Nature-Mère à qui il confie sa foi, réfléchit son imaginaire et lui montre l'*Éternité* dans l'image symbolique d'un couple cosmogénique qui métaphorise la vision troublante et scandaleuse de la scène primitive. Pour retrouver la sérénité de l'enfance et ne plus être l'objet, et le sujet, d'un amour déplacé, il faudrait rendre à cette femme l'homme qui partageait son lit et détrôner le dieu qui en a pris la place.

³⁰¹ *Soleil et chair*, p. 52.

³⁰² *Le Bateau ivre*, p. 92.

³⁰³ *Une saison en enfer*, p. 145.

³⁰⁴ *Soir historique*, p. 179.

Quel genre d'amour pourrait-il espérer avec des femmes que le désir prostitue et laisse « l'âme pourrie et l'âme désolée » ? Dieu assujettit le corps des femmes jusque dans l'intimité du désir. Or, Rimbaud préfère les hommes, ceux qui travaillent sur le chantier du monde ou qui écrivent leur quête de l'Amour. Mais le désir est condamné dans son printemps par le regard bleu³⁰⁵ d'une mère bigote, sa colère assombrit le ciel qui devient noir comme sa robe de fausse veuve. Son œil émet un jugement qui sème le doute et la honte même s'il était « bon » de voir sa frayeur devant un enfant soudain autonome, libre d'elle : déréglé.

Sa *Dévotion*³⁰⁶, Rimbaud l'offre aux acteurs de ses amours homosexuelles qu'il met en scène dans *Parade*³⁰⁷, « demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été ». Ils jouent une Passion outrancière quand leurs « yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets de sang rouges ruissellent. » Les « drôles » sont les crucifiés d'un nouveau culte : Rimbaud fonde-t-il une religion homosexuelle ? Peut-être. Il se fait, ironiquement, le missionnaire d'une hérésie fabuleuse³⁰⁸ :

Fiez-vous à moi, la foi soulage, guide, guérit. Tous, venez, — même les petits enfants, — que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, — le cœur merveilleux !³⁰⁹

Il soulage et montre la voie sur le chemin du doute, ce sauveur ! Le point d'exclamation qui ponctue « le cœur merveilleux » est sacrilège, le cœur de Rimbaud étant un étrange calice.

L'inverti procède à l'inversion des valeurs spirituelles et le corps de l'homme, « trésor à prodiguer »³¹⁰, remplace maintenant le corps du Christ.

³⁰⁵ *Les poètes de sept ans*, p. 80.

³⁰⁶ P. 181.

³⁰⁷ P. 164.

³⁰⁸ Rimbaud nommait *Une saison en enfer*, Livre païen ou Livre nègre : « C'est bête et innocent. »

³⁰⁹ *Nuit de l'enfer*, p. 145.

³¹⁰ *Sonnet*, p. 178.

Dans le poème *Bonne pensée du matin*³¹¹, le dieu chrétien se fait Vénus qui veille sur les amants dont « l'âme est en couronne » dans une sodomisation en chaîne, et porte « l'eau-de-vie », son vin de messe, aux fils de Joseph, « charpentiers », pour qu'ils cessent de bâtir les « faux-cieux » des églises et trouvent la paix de l'âme dans le baptême de la mer. La déesse porte à son flanc la marque que portait le crucifié³¹² mais la plaie saigne du sang noir de l'homme, coulant en larmes du cœur désirant. Et, quand elle est Anadyomène et se relève d'un baquet d'eau sale, sa chair ressuscitée d'entre les morts ne promet plus que la jouissance dans l'horreur.

Mais qu'il est difficile de renoncer à l'ancienne espérance ! Henrika³¹³ fait remarquer au poète des petits poissons qui survivent au désert dans une flaque d'eau, figuration des premiers chrétiens trouvant le salut dans les eaux du baptême. Rimbaud doit appeler le secours de son « bras durci » pour éloigner de lui la tentation de cette « chère image ». De tout son corps, le poète tend sa volonté dans l'accomplissement de son projet : définir une mystique, la sienne, une mystique qui se bâtit sur le chantier d'un évangile à rebours. Rimbaud questionne le pourquoi de la misère, de la mort, de la torture de l'espérance et sa voix formule les paraboles qui annoncent l'illumination de l'Humanité toute entière.

Le poème *Solde*³¹⁴ offre à la possession immédiate les premières visions : le monde à venir sera fait de « ce que les Juifs n'ont pas vendu » et qui échappe à l'évaluation monétaire ; de « ce que noblesse ni crime n'ont goûté », c'est-à-dire des plaisirs et des abominations rares ; de « ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses » : l'art érotique et le délice

³¹¹ P. 118.

³¹² « *L'étoile a pleuré rose...* », p. 96.

³¹³ *Ouvriers*, p. 168.

³¹⁴ P. 176.

de la paresse ; de « ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître » : de l'éternité et de l'essence même des choses. Possession immédiate.

Rimbaud s'aide de tradition et ouvre le livre de la magie. Il s'intéresse aux travaux des alchimistes, en particulier ceux de l'abbé Constant qui publie sous le nom d'Éliphas Lévi. Quand Rimbaud constate que « la théologie est sérieuse, l'enfer est certainement *en bas* — et le ciel en haut. »³¹⁵, n'est-ce pas Hermès Trismégiste³¹⁶, fondateur de l'art alchimique, qui inspire « l'inévitable descente du ciel »³¹⁷ ? Le Déluge divin tombait en pluie, le déluge rimbaldien sourd de la terre ou des corps terrestres et s'élève vers les nues pour noyer Dieu dans son domaine. Le poète renverse l'ordre théogonique et « il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte »³¹⁸ : l'eau de la nature souveraine engloutit le christianisme et monte à l'assaut du ciel.

Rimbaud applique le principe alchimique : *Solve et coagula*. Il dissout la gangrène de son corps, de sa famille, de sa morale, de sa temporalité, de sa spiritualité dans les sucs qu'il excrète pour procéder ensuite à la coagulation des quintessences. Le temps devient substance pénétrable et réversible ; la nature, esprit de matière ; le corps, une vibration du sens ; la langue, un système plastique : la poésie s'écrivant dans cet espace inaugural, cherche à opérer le miracle de la transmutation.

Du A noir³¹⁹, dense de toutes les luminosités qui s'absorbent en lui, l'apprenti-thaumaturge dégage une à une les couleurs de sa quête spirituelle : E blanc de la lumière pure du divin ; I rouge de l'amour charnel des hommes ;

³¹⁵ *Une saison en enfer*, p. 146.

³¹⁶ Le Thot égyptien dit que « ce qui est en haut est comme ce qui est en bas et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut ».

³¹⁷ *Jeunesse.I*, p. 177.

³¹⁸ *Enfance*, p. 162

³¹⁹ Cf. Eugène Canseliet, *Alchimie. Études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1964.

U vert de la nature nourricière et initiatrice ; O bleu de l'éther de la conscience universelle. Le bleu spirituel et le rouge du sang de l'Homme se mêlent pour faire jaillir du néant un rayon violet³²⁰ : un œil-Oméga s'ouvre sur le Tout embrasé dans l'union des « Mondes » et des « Anges », de la création et du principe créateur.

La grande œuvre rimbaldienne se forme dans le cercle de l'univers : cycles naturels, courbe que trace le soleil dans le ciel, zéro absolu du temps éternellement présent, agrandissement de la pupille en instance de vision... La manipulation poétique produit une poésie philosophale, mais Rimbaud veut plus : il veut *voir*. *Le Bateau ivre*³²¹ avait *vu* « ce que l'homme a cru voir » : la vérité est en question, il faut abolir la croyance pour retrouver la vue. Rimbaud exige l'illumination : sa volonté est-elle assez forte pour faire fléchir la réalité ?

Accordons au terme « illumination » son sens théologique de grâce spéciale que Dieu accorde à l'âme d'un homme en lui révélant la connaissance et l'amour surnaturels. L'illumination donnera à « posséder la vérité dans une âme et un corps ». Car il importe de connaître la vérité pour lever l'ombre du doute. La vision, Rimbaud la cherche dans les paradis artificiels suivant les recommandations de son ancien dieu ès poésie, Charles Baudelaire. Mais pour obtenir l'illumination, et *a fortiori* des *Illuminations*, il va falloir user d'autres poisons qui ne seront plus corporels mais spirituels.

Quel mot, quel abracadabra, quel poème-prière, permettra la satisfaction du désir ultime : voir se tourner vers le poète « le nouvel amour »³²² qui octroie une puissance surnaturelle ? Le poème *Barbare*³²³

³²⁰ Couleur opposée au jaune de la Passion dans la symbolique iconographique.

³²¹ P. 92.

³²² *À une raison*, p. 167.

³²³ P. 164.

dessine un paysage fabuleux où, les fleurs-œil du poète n'existant pas encore, il ne peut voir. Il sent bien « les formes, les sueurs, les chevelures » mais les « yeux, flottant » dans leur orbite, ne peuvent opérer la focalisation. La voix seule voit : c'est la pythie du poète qui prédit la révélation. Mais pour celui qui brûle de voir, qui trépigne d'impatience, le temps qui s'égrène est une torture.

Car l'imaginaire de Rimbaud s'inquiète : le gouffre ouvert dans le ciel depuis la destitution du dieu de l'enfance le laisse seul face à l'angoisse. En renonçant à Dieu, il a renoncé à être rassuré.

Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection.³²⁴

Depuis son premier jour, Rimbaud a été dominé par une puissance tutélaire : il a besoin d'un re-père. Rimbaud est bien un « mystique à l'état sauvage » comme le surnommait Paul Claudel en se trompant pourtant de foi : le poète veut exister dans le faisceau irradiant du regard d'un dieu dont lui seul sera le créateur.

Ce dieu sera-t-il l'*Aube*³²⁵ d'été ? Rimbaud se fait ange, « agitant les bras » comme des ailes, pour la suivre dans le ciel. Il dénonce la païenne, dans une confession provocatrice, au coq du clocher, ce coq qui sanctionne d'un cri Simon-Pierre quand il renie le Christ. « Mendiant », l'enfant s'attache aux pas de la déesse et lui retire « un à un les voiles » qui la couvrent : Rimbaud, tel le chasseur Orion, retrouve la vue dans le premier rayon du soleil et poursuit la nymphe Aurore pour la posséder charnellement. Il la prend dans ses bras pour sentir « un peu son immense corps » mais voilà que « l'aube et l'enfant (tombent) au bas du bois. »

Très souvent chez Rimbaud la verticalité ascendante se trouve ainsi combattue et niée dans un mouvement opposé, une poussée venue du haut,

³²⁴ *Une saison en enfer*, p. 143.

³²⁵ *Aube*, p. 173.

dirigée vers le bas, et qui semble avoir pour rôle d'humilier le bondissement
humain.³²⁶

Est-ce le ciel qui se venge en refusant au poète la vision que masquent encore
trop de voiles ?

Rimbaud voulait, comme Orion qui symbolise l'instinct aveugle, se
pourvoir d'une âme neuve dans cet embrassement. La chute est provoquée par
l'impudeur de la demande : la déesse doit rester voilée, la forcer sera se faire
choir. Pourtant,

le bondissement matinal de l'enfant s'achève en une aube charnelle, et cette
rencontre fixe le paysage autour d'un zénith glorieux.³²⁷

La chute n'est pas tragique. Il est midi quand le poète se réveille : l'ultime
verticalité qu'indiquaient les clochers des églises, est devenue érection.

Rimbaud a besoin d'un intercesseur dans la conquête de la vision. Il
invoque un nouveau Prométhée : qu'il vole dans chaque aile d'oiseau et dans
chaque corolle de fleur ambiguë ! Qu'il vole le feu pour l'offrir au poète et
l'illuminer d'une « santé » autrement « essentielle » : la révélation de la nature
divine ! Le Poète sera alors l'Inventeur : celui qui informe Dieu.

« Un génie apparaît ». Échappé d'un Orient mystique, le génie est
l'hôte de chaque être qui s'éveille à sa présence. Esprit confondu dans la
matière, il participe du grand Tout et relie le divin au terrestre. Son œil s'ouvre
sur le gouffre du ciel et sur l'abysse du cœur de l'homme, contemplant
l'essence de la création et de l'âme. Ange de la fable orientale, le génie
déchiffre la vérité : il est certainement un esprit délégué par le traducteur du
Coran...

³²⁶ Poésie et profondeur, Jean-Pierre Richard, p. 227.

³²⁷ idem.

Dans le poème intitulé *Conte*³²⁸, le Prince (de ce monde ?) est insatisfait et questionne le désir, la morale, le temps et la mort : il souhaite « voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels ». Le Génie qui est sommé d'exaucer le vœu, est part de l'« invouable » : son irruption permet à Rimbaud de passer aux aveux du désir.

De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe ! d'un bonheur indicible, insupportable même !³²⁹

Le bonheur « insupportable », c'est l'anéantissement dans « la santé essentielle » : « ensemble donc ils moururent ». Pervers, Rimbaud relativise la tragédie de la mort et en fait une petite mort. Il incorpore le Génie : « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince ». La dyade du « Je » et de l'« autre » est devenue une unité : voilà le Je-autre, le « moi » sublime que l'on déifie. Voilà aussi la reconnaissance divine du désir « indicible ».

Du moins l'espère-t-il. Sur l'Arche nouvelle qui traverse le déluge suscité par le poète pour déliter la fatalité du péché originel, « un couple de jeunesse s'isole »³³⁰, et s'inquiète : « est-ce ancienne sauvagerie que l'on pardonne ? » La sauvagerie rimbaldienne a partie liée avec l'homosexualité : et si le Génie ne la sanctifiait pas, ne serait-on pas condamné à entonner « le chant clair des malheurs nouveaux »³³¹ ?

Le corps entraperçu de l'Être de beauté dans le poème *Being Beauteous*³³² est d'une sensualité exquise. Dans des « sifflements » extatiques, le « corps adoré » danse. Charnel, « des blessures écarlates et noires éclatent dans (ses) chairs superbes », aux « couleurs propres de la vie ». La chute mime un orgasme quand « nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. » Le

³²⁸ P. 163.

³²⁹ P. 163.

³³⁰ P. 180.

³³¹ *Génie*, p. 182.

³³² P. 165.

Génie retrouve la raison³³³ quand un chœur d'enfants chante dans l'harmonie de son rythme, et que « la levée des nouveaux hommes et leur en-marche » accompagne son pas. L'incarnation se précise.

Le Génie « ne redescendra pas d'un ciel »³³⁴. Le dieu chrétien qui était aux cieux, retraits aristocrate, répugnait à faire corps avec sa créature. Isolé dans une éternité, réclamant en sacrifice à sa gloire le temps si bref de la vie humaine, ce dieu à jamais sans substance ne sait rien de la fatalité obscène de la mort. Il ignore les cycles circadiens qui régissent le corps des hommes, l'urgence du désir qui défie le néant, l'attente désespérée d'un amour bienveillant et sans jugement. Dieu se meurt de trop d'abstraction : il reste un espoir d'enfance qui jamais ne se concrétise.

Le Génie, lui, a son temple dans le cœur des êtres, il en sait les inquiétudes. Il pardonne les « colères des femmes » et les « gaîtés des hommes » : il en est la rédemption infinie, « car c'est fait, lui étant, et étant aimé ». Il est l'Amour qui est la seule foi. Il efface jusqu'à la faute originelle et apaise la honte, faisant claquer dans le ciel les « drapeaux d'extase ». Et, surtout, il ne « s'en ira pas » : il marque la fin des désertions. Le Christ en croix ne criera plus vers les cieux : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? » à un dieu sourd à l'imploration de son fils qui demande la fin du supplice du manque d'amour. Qui voudrait d'un tel père ? Sous le règne du Génie, le Bonheur est une conquête imminente et n'attend plus son improbable révélation dans la mort.

L'enfant Progrès, dans une copulation fabuleuse avec l'Humanité, répand son onde spermatique et féconde les âmes pour faire se lever des millions de génies qui chantent :

³³³ P. 166.

³³⁴ *Génie*, p. 182.

ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Le Génie est Tout et fragments, il est ubiquiste et particulier : il est l'Humanité sainte dont la voix emplit le ciel.

La voix en mue du poète est voix de prophète. Diluvienne, elle recouvre la création malheureuse d'un dieu qui s'offusque de la trop grande humanité de ses créatures. Elle se cristallise pour augurer, dans une aube glaciaire impatiente de voir le monde réinventé, le Génie immense. La terre n'est plus alors qu'une page blanche sur laquelle l'Humanité inscrit son Verbe : « ses vues, ses souffles, son corps, son jour. » Rimbaud élève vers le Génie son poème-offrande : il demande une *autre* vie.

Le dérèglement des sens dérègle l'âme et le poète se perd au cœur du grand Songe. Il a offert son corps en sacrifice et attend dans une transe impatiente le miracle de sa propre résurrection. Dans une *autre* Aube accueillant sa naissance, baptisé du vin de jour, materné par la nature, doué d'éternité, il marchera sans fin dans un monde limpide et lumineux, charitable et chaleureux. *Ite missa est.*

La désillusion sera cruelle : la messe est dite mais le génie n'exauce pas. Il n'y aura pas de « dégageant rêvé » : la parole n'enfante pas, le Je-autre n'a pas su outrepasser Dieu. Rimbaud est affolé, il envisage même de se ranger, de passer son bac, il ne sait plus à quel saint se vouer. Le Génie est désormais ridicule, il l'exécute sur des tartines que des militaires hilares dévorent sans entendre ses cris.

On a faim dans la chambrée —
 C'est vrai...
 Émanations, explosions. Un Génie :
 « Je suis le Gruère ! —
 Lefèbvre : « Keller ! »
 Le Génie : « Je suis le Brie ! —
 Les soldats coupent sur leur pain :

« C'est la vie !
 Le Génie. — « Je suis le Roquefort !
 — « Ça s'ra not' mort !...
 — Je suis le Gruère
 Et le Brie !... etc.

Valse

On nous a joints, Lefèbvre et moi...
 etc —

On pourrait penser que le Génie, consommable et consumable, meurt de n'être pas entendu. Pourtant le ton désabusé de la lettre place ce poème dans un tout autre contexte. Se parodiant lui-même, avec la lucidité qui ne l'a jamais quitté, Rimbaud fait revenir le Génie sur des tréteaux de pain et lui offre une deuxième chance. Ses « sifflements » extatiques, ses musiques rares, ne sont plus qu'un concert pétomane. Le Génie est un fromage, rond comme une hostie, bien jaune et bien puant, tartiné sur le pain de l'ancienne Eucharistie : en voilà une *autre* religion ! Sa liturgie est grotesque, les hommes ne sont pas dupes et répondent par des jeux de mots sarcastiques aux formules de son bréviaire : le vrai dieu n'est pas là.

Rimbaud a grandi sous un crucifix et tente de se défaire du mythe chrétien qui condamne le Fils divin à porter la croix de la culpabilité jusque dans la mort quand son père l'abandonne. Rimbaud déployait tout un aréopage divin, en filigrane dans son œuvre, pour trouver une autre foi qui réponde à sa demande du pardon. Il convoquait Gaïa, Ouranos et Kronos, et Apollon aussi, fils naturel de la nymphe Leto et de Zeus, mari volage lassé des colères de son épouse légitime. Apollon naît au milieu de l'océan comme la Vénus Anadyomène ; il est le maître de la lumière, du jour, de la santé et de la poésie ; il est prophète et la pythie est sa traductrice ; les êtres qu'il aime se transforment en plantes, en fleurs : que de coïncidences avec la mythologie personnelle du poète !

Rimbaud donnait au Peuple le dieu des fanums de la tribu gauloise, Teutatès, le « dieu de la masse, du tout social, [...] nocturne et féminin. »³³⁵. Il invoquait Hermès Trismégiste, le Fils symbolique des alchimistes, pour méditer son grand œuvre poétique. Mais aucun de ces dieux ne le convainc, même le Génie, sa propre créature, n'est pas le dieu attendu « avec gourmandise »³³⁶. Peut-être le poète lit-il plus attentivement le Coran : le Génie n'est qu'une première tentation de l'âme pour une foi étrangère à l'Occident catholique, romain et apostolique. La chrétienté n'a pas la charité du pardon : il faut s'éloigner du lieu où le soleil sombre pour marcher vers l'Est, vers l'Éden, sous un midi inexorable, dans une ascèse terrible qui mettra à mort le corps trop oublié.

³³⁵ Structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand, p. 154.

³³⁶ *Une saison en enfer*, p. 143.

Conclusion

Déboussolé, Rimbaud parcourt fiévreusement les pistes du Harar (du Horror, disait son frère Frédéric) : la réalité se révèle bien plus « rugueuse »³³⁷ qu'il ne l'anticipait. Sur les photos qui le représentent à cette époque, il ne reste rien de sa grâce enfantine, son visage est un masque féroce de tristesse : la peau tannée, les joues creusées, le regard triste, le jeune garçon vénusien à la hargne qui restait primesautière, est devenu un aventurier saturnien, justement tel qu'il se rêvait autrefois. Il se tient les bras croisés, le visage fermé, la bouche dévorée : il doit ressembler à sa mère ainsi pétrifié sous le soleil dans le silence, l'amertume et l'avarice.

En Afrique, il travaille comme une bête de somme pour gagner un pécule qui lui permettrait de constituer une rente. Il met à l'épreuve un corps qu'il ne sent plus : comment expliquer autrement qu'il ait fallu que son genou enfle dramatiquement pour qu'il accepte enfin la gravité de sa maladie et se résigne au rapatriement ? C'est un supplicé chargé de huit kilos d'or fixés contre son corps par une ceinture comme un autre kyste, que quatre marcheurs transportent en litière vers le dernier bateau. Rimbaud revient en désespoir de cause sur le couchant de l'Occident ; la modernité se levait pourtant à l'Orient, « derrière l'arête de droite »³³⁸ d'un midi sans répit.

Les retrouvailles avec Vitalie sont difficiles. L'orgueil du fils se confronte encore à celui de sa mère, leurs relations sont irrémédiablement brouillées par la rancœur et par l'impossibilité pour chacun d'eux d'exprimer avec humilité leur souffrance amoureuse. Rimbaud a rejeté en bloc l'existence que lui traçait l'éducation d'une Vitalie dominée par son ambition sociale et sa

³³⁷ *Adieu*, p. 157.

³³⁸ *Mystique*, p. 173.

bigoterie impitoyable. Le poète se préférait fils du soleil ou enfant de la nature qui lui accordait sans mesure la « liberté libre » qu'il revendiquait.

Il s'est éloigné dans le même mouvement des femmes, inquiet de surprendre dans leur corps l'ombre du corps de sa mère. Son angoisse devant l'acte amoureux pressentait l'impuissance et la défaite. Pourtant dans sa correspondance africaine, il forme le projet de rentrer en France pour se marier et

Avoir au moins un fils que je passe le reste de ma vie à élever à mon idée, à orner et à armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et que je vois devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science.³³⁹

C'est ainsi que Rimbaud entend vivre le repos : en devenant le père qu'il aurait aimé avoir. Il n'aura jamais guéri de son enfance.

Dans sa grande solitude, Rimbaud n'a pour guide qu'une voix qui lui parle à partir d'un Coran sans corps, une voix paternelle qu'il écoute avec les yeux. Les versets coraniques, comme autant de poèmes, le relie implicitement à son père, traducteur d'une foi se cherchant. N'ont-ils pas la même démarche : celle d'une âme qui résiste puis s'abandonne au fil de l'écriture poétique ? Rimbaud cède à la tentation d'incarner l'homme qui le pénètre de sa parole et dont le verbe (mort) le constitue. Il s'immerge dans la grammaire que son père lui présente comme une clé de la création pour y cerner l'inconnu : à la fois l'homme enfui qu'il adore et l'homme en devenir qu'il est. Fils et lecteur de la légende dorée paternelle, il goûte au dérèglement de son univers dans le déplacement, dans la violence et dans le plaisir, et il se place ainsi au plus près de l'âme de son père, sous le soleil, réel et symbolique, du Harar.

³³⁹ Lettre de Rimbaud aux siens, du Harar, le 6 mai 1883, p. 298.

Les Somaliens le proclament « sage » : avec une ardente patience, il attend ou paraît attendre une révélation. Pathétique. Rimbaud vit les yeux tournés vers le ciel avec la volonté inexorable de l'englober du regard. En poète, il planait au-dessus du monde, notant ce qu'il voyait de là-haut, du haut des cieux, s'éternisant sur l'ordonnée de l'éternité, contemplant l'abscisse du monde : il désirait déjà se dresser en face d'un Oméga qui révélerait Sa Vérité, à lui, l'Alpha, le nouveau, le petit, le novice.

Quand, en apprenti-Voyant, il regardait sa pensée bondir sur la scène et lui donnait le rythme de son archet, déjà, le génie dansait. Ses membres, son cœur, son sexe, son cerveau, toutes les saillies et les béances de son corps, cherchaient à exsuder la part divine qui faisait son « éclosion » en lui. Rimbaud était torturé par un corps et une âme à la fois familiers et étrangers, irréalisés, mortels. En offrant son corps, et son âme, au dérèglement, il espérait être béni d'une illumination qui effacerait la malédiction annoncée par le regard de sa mère surprenant ses « pitiés immondes »³⁴⁰. Dans l'œil de juge de Vitalie, il n'y avait aucun mensonge : pour elle, Arthur était damné. Pour l'enfant voué dès l'âge de sept ans à vivre en enfer, il ne restait que l'espoir d'une autre vérité.

Rimbaud avait tout pour lui et tout contre lui : précoce mais coupé de sa classe d'âge, créateur voué à trouver « une place », poète entouré de copistes, croyant parmi les Loyolas. Même Verlaine, en qui il espérait faire naître l'étincelle primitive d'une foi toute solaire, était un Tartuffe. Entre le silence de l'enfance et le silence de l'âge adulte, la poésie a donné la parole à Arthur Rimbaud. Il cherchait dans la langue la clé-Verbe qui remonte l'horloge, dénoue la fatalité et ressuscite la pureté de l'Amour enfui. S'il a pris la parole, c'était pour lui personnellement — non pour elle.

³⁴⁰ *Les poètes de sept ans*, p. 79.

Obnubilé par son questionnement existentiel, il s'est retiré dans son grand Songe dont il écrit les arcanes dans leur flou et leur précision chirurgicale, dans leur insistance et leur instabilité. Mais il était trop pressé : il ne prenait pas le temps du recul pour jeter un regard moins hautain sur le monde. Il avait été un enfant-roi, un jour. Chassé du paradis, la terre qu'il parcourait ne lui était plus qu'un enfer. Si la mort et la damnation l'attendaient au bout de la route, que signifiait sa naissance ? Son « Je », incarné dans toutes ses créatures, était l'épicentre de la parole, absolument seul face à cette interrogation abyssale. L'époux infernal³⁴¹ a-t-il « des secrets pour *changer la vie* ? » interroge la Vierge folle, « Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. »

Isabelle l'assiste dans sa lente agonie. « Ne le quittez pas », écrit-elle à sa mère, mais c'est comme si elle parlait directement au lecteur de son frère, « à l'état où il est, il serait cruel de lui refuser votre présence. »³⁴² Elle décrit la dégradation du corps de son frère avec des précisions de physiologiste, jusqu'au moment où il demande la confession. Le prêtre revient très troublé : « Il a la foi, et je n'ai même jamais vu une foi de cette qualité ! »³⁴³

Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante³⁴⁴ Avait-il eu la prescience de son destin quand il rédigeait sa Saison en enfer ? S'était-il vu mourir vaincu par la foi de l'enfance qu'il voulait tant renier ? Il a prophétisé sa chute dans la lettre du Voyant, il a crevé dans un bondissement désespéré.

Quelle formule a-t-il récitée, quelle clé a-t-il actionnée pour ouvrir le "O" de son œil devant l'imminence de l'inconçu, sinon de l'inconcevable ? Part-on en s'élevant vers le soleil comme en Égypte, ou se nécrose-t-on dans la

³⁴¹ *Délires*, p. 148.

³⁴² Lettre d'Isabelle Rimbaud à sa mère, de Marseille, le 22 septembre 1891, p. 373.

³⁴³ Lettre d'Isabelle Rimbaud à sa mère, de Marseille, le 28 octobre 1891, p. 378.

³⁴⁴ *L'Éclair*, p. 155.

matière comme à Charleville ? Il désirait ardemment s'essorer dans le ciel, annihiler le temps en arrêtant l'horloge qui a sonné sa naissance pour s'anéantir dans un ultime vol vers le soleil et posséder enfin la « santé essentielle ». Or « On ne part pas »³⁴⁵. Rimbaud meurt dans le regard amoureux d'Isabelle pour « un juste, un saint, un martyr, un élu ! »³⁴⁶. Il meurt, tout simplement. Et le génie l'exauce ! Il ressuscite en poète dans le corpus de sa jeunesse, inscrite sur des feuilles d'or impérissables.

Fils d'une paysanne, il a labouré le papier de sa main à plume, à défaut de charrue. Fils d'un traducteur, son génie s'est forgé dans le travail obstiné d'un enfant s'acharnant à composer des hexamètres. Il aura tant travaillé, cet homme en grève ! Le seul métier qu'il ait jugé digne de lui était celui d'artiste. Il usait de toutes les techniques pour créer les corps de ses structures poétiques. Musicien, son Clairon sonnait pour ouvrir la bouche, l'oreille, et le cœur ; photographe, il immortalisait dans le déclic d'un éveil des paysages à l'épaisseur de la pellicule rétinienne, comme si son œil, braqué vers le ciel, le privait de la troisième dimension de la vision bi-oculaire ; peintre, il posait les couleurs pures en aplats pour organiser l'autonomie des formes sur plan de la toile, écrasant de lumière violette l'ombre du jaune ; parfumeur, il couvrait les flatulences de l'encens en mêlant les relents obscènes aux douceurs perverses des coulures ; sourcier, son sexe, bois d'aubier magnétisé par les courants telluriques, ensemait des sources débordant l'eau-de-vie d'un autre baptême ; sculpteur, il dégageait l'ange-forçat du marbre des églises ; démiurge, il soufflait sur sa créature pour la distinguer de la matière et lui donnait la liberté.

Rimbaud a le génie bien réel de faire naître des images, des

³⁴⁵ *Une saison en enfer*, p. 143.

³⁴⁶ Lettre d'Isabelle Rimbaud à sa mère, de Marseille, le 28 octobre 1891, p. 377.

« chromatismes légendaires ». Le lire force l'imaginaire à former ses créatures tant l'écriture se refuse à la description et oblige à ressentir le mouvement, le volume, la coloration, la sonorité des objets du paysage pour accéder au corps du poème. Les *Illuminations* sont des structures de mots tri-dimensionnelles qui cherchent à dégager du plan de la feuille les fleurs, les drôles et les anges de la poésie objective.

La réalité sensible ne peut désormais plus se défaire de la distorsion qu'il lui a imposée. Son obsession de la chair verbale a fondé une parole neuve, ouvrant le discours poétique à la réalité inouïe d'un être unique qui menace la raison en brisant les moules académiques et interprète le monde depuis sa propre objectivité, ou subjectivité déployée. La poésie demande aux aspirants poètes un travail exigeant d'analyse de leurs motivations, de leur appréhension du monde et de leurs inspirations prophétiques : la poésie est toujours en attente de vérité, vérité crue de l'homme et de la femme inscrivant sur la page blanche la lumière des mots à révéler.

Le génie de Rimbaud tenait dans l'absolue conviction de sa puissance créative. Quand son génie a échoué à réinventer le monde, il a ramené le poète à sa condition d'homme qui a un devoir à assumer, ne serait-ce que celui d'assurer sa subsistance. L'initiation terminée, la voix de l'enfant a mué en se taisant : l'œuvre a permis le corps, le corps abolit l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Rimbaud, Arthur, Œuvres complètes. Correspondance, édition présentée et établie par Louis Forestier, Robert Laffont, S.A., Paris, 1992.

Rimbaud, Arthur, Poésies, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, professeur à l'Université de Nantes, Flammarion, Paris, 1989.

Rimbaud, Arthur, Vers nouveaux. Une saison en enfer, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, professeur à l'Université de Nantes, Flammarion, Paris, 1989.

Rimbaud, Arthur, Illuminations, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, professeur à l'Université de Nantes, Flammarion, Paris, 1989.

HERMÉNEUTIQUE

Bandelier, Danielle, Se dire et se taire : l'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud, Baconnière, Neuchâtel, 1988.

Berger, Anne-Emmanuelle, Le Banquet de Rimbaud : recherches sur l'oralité, Champ Vallon, Seyssel, 1992.

Bodenham, Charles-Henry, Rimbaud et son père : les clés d'une énigme, Belles Lettres, Paris, 1992.

Bonnefoy, Yves, Rimbaud par lui-même, Paris, Seuil, 1966.

Canseliet, Eugène, Alchimie : Études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale, Jean-Jacques Pauvert, 1964, pp. 28-82.

Collier, Peter, « Lecture de Mémoire » in Rimbaud « à la loupe », Colloque de St-John's College, Cambridge, 10-12 septembre 1987, dirigé par Steve Murphy et George Hugo Tucker, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, 1990.

Delahaye, Ernest, Rimbaud : l'artiste et l'être moral, Messun, Paris, 1923.

Jeancolas, Claude, Le Dictionnaire Rimbaud, Balland, Paris, 1991.

Lalande, Françoise, Madame Rimbaud, Paris, Presses de la Renaissance, 1987.

Larose, Jean, Gilles Marcotte, Dominique Noguez, Rimbaud, Hurtubise HMH, 1993.

Mijolla, Alain, Les visiteurs du moi. Fantômes d'identification, Les Belles Lettres, 1981.

Peyre, Henri, Rimbaud vu par Verlaine, A.-G. Nizet, Paris, 1975.

Raybaud, Antoine, Fabrique d'Illuminations, Seuil, Paris, 1989.

Richard, Jean-Pierre, Onze études sur la poésie moderne, Seuil, Paris, 1964.

Richard, Jean-Pierre, Poésie et profondeur, Seuil, Paris, 1976.

Richard, Jean-Pierre, Microlectures, Seuil, Paris, 1979.

Richter, Mario, Une « étude » : « À quatre heures du matin, l'été » in Rimbaud « à la loupe », Colloque de St-John's College, Cambridge, 10-12 septembre 1987, dirigé par Steve Murphy et George Hugo Tucker, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, 1990.

Starkie, Enid, Rimbaud, Flammarion, Paris, 1982 (pour la traduction française). Édition originale de Faber and Faber, Londres, 1961.

Watson, Lawrence, « La sexualité parnassienne chez Rimbaud » in Rimbaud « à la loupe », Colloque de St-John's College, Cambridge, 10-12 septembre 1987, dirigé par Steve Murphy et George Hugo Tucker, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières, 1990.

DIVERS

Bologne, Jean-Claude, Histoire de la pudeur, Olivier Orban, Paris, 1986.

Durand, Gilbert, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1968.

Gaffiot, Félix, Dictionnaire illustré latin-français, Hachette, Paris, 1934.

Larousse, Pierre, Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, tome paru en 1873

Littré, Émile, Dictionnaire de la langue française (abrégé par A. Beaujean), Librairie générale française, 1990. Édition originale 1963.