

Rimbaud et l'incantation au second degré

Dans le sillage du travail d'Yves Vadé (1990), Seth Whidden questionne dans le présent volume la façon dont la poésie d'Arthur Rimbaud se marque par une évolution d'une poétique de l'*incanto* vers l'*excanto*, tout en signalant justement à quel point cette transformation est délicate à retracer et combien elle échappe à une réduction trop mécanique à un parcours linéaire. L'ouvrage de Vadé auquel s'adosse cette stimulante proposition offre de belles pages sur les *Illuminations* et d'excellentes observations sur la logique des « Vers nouveaux » de 1872², à propos desquels le chercheur, à l'aune d'une lecture efficace des ruptures analogiques qui s'y déploient, indique qu'ils marquent une poétique de la dérive. Le point de départ de ces textes, écrit Vadé, n'est plus « le monde extérieur, saisi dans sa cohérence massive et dans la diversité de ses correspondances possibles », « un état intérieur [du poète], dont ils explorent le rapport moins avec le monde qu'avec le langage » (Vadé 1990 : 424). Ce processus introspectif fondé sur la dérive n'en constitue pas moins un possible vecteur de réenchantement selon l'auteur³, mais, à l'image du « Démon de l'analogie » de Mallarmé et des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, en perspective desquels il les lit, ces textes rimbaldiens livrent une remise en question de la conception analogique du monde. À la dérive, je voudrais privilégier ici une autre prise permettant d'appréhender les rouages de la poésie rimbaldienne en matière d'incantation : celle du détournement et du second degré.

¹ CRSH – Université de Sherbrooke.

² Pour rappel : « Comédie de la soif », « Bonne pensée du matin », « La Rivière de Cassis », « Larme », « Fêtes de la patience » — qui recouvre l'ensemble « Bannières de mai », « Chanson de la plus haute Tour », « Éternité » et « Âge d'or » —, « Jeune ménage », « Est-elle almée?... », « Plates-bandes d'amarantes... », « Fêtes de la faim », « Ô saisons, ô châteaux... », « Entends comme brame... », « Honte », « Qu'est-ce que pour nous, mon cœur... », « Michel et Christine », « Mémoire » et « Famille maudite ».

³ « Faim, soif, honte, patience, larme, — *Alchimie du verbe* permet d'ajouter “vertiges”, “hallucinations”, “lourde fièvre”, “terreur”, “sommeil de plusieurs jours” : autant d'états où le corps est impliqué — moyens ou conséquences du dérèglement des sens — et que Rimbaud a cultivés dans l'espoir d'y trouver une énergie intérieure immédiatement transformable en états ou en paroles poétiques » (Vadé 1990 : 426).

L'œuvre de Rimbaud peut largement s'envisager à travers le prisme d'une parole magique, performative et créatrice de possibles : au fil de compositions hantées par le motif de la magie, des « flots abracadabrantiques » du « Cœur volé »⁴ jusqu'à l'incontournable « Alchimie du Verbe », le poète cherche à s'affranchir de la tradition pour tenter d'« arrive[r] à l'inconnu », selon la formule programmatique de la lettre à Demeny du 15 mai 1871 (OC : 344). Dans la même missive, ce qui s'énonce d'abord comme un projet prométhéen (« Le poète est vraiment voleur de feu ») se résume en trois mots supposant davantage un engagement dans l'expérimentation : « Trouver une langue ». Au poète de tenter, d'éprouver, de faire bouger les cadres et de secouer les structures établies. Il convient, pour cela, de se dérober aux rouages de l'institution, malgré les premières tentatives de cooptation, c'est-à-dire d'évoluer en marge des lieux de sociabilités parisiens et du circuit éditorial traditionnel ; de s'essayer à une littérature sauvage, laquelle trouve place dans les feuillets de l'*Album zutique* ou dans l'ensemble des *Illuminations* qui, avant d'être publié dans *La Vogue*, reste pendant onze années une suite de feuillets volants. Il faut également tordre les genres et s'autoriser des hardiesses, depuis les centons et les collages zutiques jusqu'aux vers libres de « Marine » et « Mouvement », en passant par la versification expérimentale de 1872, le projet des *Déserts de l'amour* et les proses polymorphes de la *Saison* et des *Illuminations*. Il s'agit aussi de puiser à toutes les sources possibles (emprunts anglais, argot, patois, terminologies variées), de dépoussiérer le dictionnaire (en forgeant, en s'autorisant des néologismes⁵), d'exploiter l'éventail des ressorts rhétoriques et, en particulier, celui des jeux syntaxiques, que les *Illuminations* porteront à leur comble en multipliant les ruptures violentes, les phrases saccadées (parfois nominales), les inversions, les hyperbates. La célèbre figure du « Voyant » se comprend en ce sens : voir encore, voir mieux, voir plus, voir autrement⁶. Elle peut aussi se lire en écho à l'enjeu exposé par Hugo dans « Fonction du poète » (*Les Rayons et les ombres*, 1840) et consistant pour le poète à percer les mystères du monde et à éclairer celui-ci d'un jour nouveau. La filiation hugolienne, même indirecte, trouve à se prolonger dans la logique du régime incantatoire. On se souvient en effet que dans sa préface à *Cromwell* (1827), Hugo ne craignait pas de remettre au goût du jour le mythe selon lequel la poésie constitue le reliquat d'un chant primitif : « Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent sa première parole n'est qu'un hymne [...]. Il s'épanche, il chante comme il respire » (Hugo 1965 : 63). N'est-ce pas à

⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* (2009 : 115). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OC, suivi du folio.

⁵ Ce n'est pas un hasard si Rimbaud est en bonne place dans l'ironique *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* que Paul Adam donne en 1888 chez Vanier sous le pseudonyme de Jacques Plowert.

⁶ Voir à ce sujet la livraison de la revue *Francofonia* (n° 72, *Rimbaud le voyant ?*).

cette quête de primitivité que renvoie une bonne part de l'œuvre rimbaldivienne et, en particulier, la pièce « Vagabonds » ? Très ironique, cette dernière expose les déboires d'un couple morgantique formé par un « pitoyable frère » préoccupé par des tracasseries prosaïques (c'est-à-dire Verlaine, figuré en « satanique docteur ») et par le « Je », engagé dans le projet fondamental de « rendre [son compagnon] à son état primitif de fils du soleil » et confiant être « pressé de trouver le lieu et la formule » (OC : 302-303).

Présentée sur un mode comique procédant du décalage entre deux acteurs qui ne s'y investissent pas avec la même passion, la fuite sur les routes narrée dans « Vagabonds » n'en est pas moins une quête, un processus de recherche qui vise à concrétiser les objectifs exposés dans les deux ensembles métapoétiques formés par les lettres dites « du Voyant » de mai 1871 et le chapitre central d'*Une saison en enfer*⁷. L'un des grands principes du déplacement de la vision opéré par le poète se trouve exposé dans « Alchimie du verbe » : « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! » (OC : 265). Comme j'ai déjà pu l'indiquer ailleurs (Saint-Amand 2017), Rimbaud met en place le projet d'un réalisme halluciné, fondé sur une logique de détournement du monde empirique ; logique qui engage une captation d'images, de clichés, de formules, de perceptions et de représentations à la fois communes et spécifiquement véhiculées par l'époque, dont le poète se saisit pour mieux les reconfigurer sinon les subvertir. La puissance du verbe tient aux mondes possibles qu'il lui est donné de faire naître, à sa capacité à organiser un « défilé de féeries », selon la formule métapoétique d'« Ornières » (OC : 301). Dans les séries de « Ville(s) » se croisent « des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon » (OC : 301), « des cortèges de Mabs en robes rousses » et des « groupes de beffrois chant[ant] les idées des peuples » (OC : 302) ; « Parade » donne à voir des « Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres » (OC : 293) ; « Promontoire » prend pour décor « des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. » (OC : 309). La liste peut se prolonger longuement ; elle assemble des segments phrastiques inédits qui renvoient à des images mouvantes, souvent insaisissables — autrement dit : signifiant et signifié déroutent.

Il n'en faut pas plus pour conférer à Rimbaud un pouvoir démiurgique, qu'il semble revendiquer lui-même en adoptant, à travers l'énonciateur de la *Saison*, une posture de mage créateur (voir aussi Bivort 2006). Le début d'« Alchimie du verbe » est de la sorte marqué par un *ethos* orgueilleux reposant sur une accumulation de prodiges (« J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges »

⁷ Voir l'introduction d'Olivier Bivort au volume *Rimbaud poéticien* (2015 : 7-13).

[OC : 263]) qui prolongent ceux annoncés dans « Nuit de l'enfer » (« Je vais dévoiler tous les mystères », « Je suis maître en fantasmagories », « J'ai tous les talents ! », « Je ferai de l'or, des remèdes » [OC : 254-257]) et dialoguent avec l'*incipit* hautain du deuxième volet de « Vies », dans les *Illuminations* (« Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour » [OC : 295]). Mais, comme l'a depuis longtemps souligné Yoshikazu Nakaji (1987), cette proclamation d'exploits, comme toute la portée spirituelle de la *Saison*, ne peut s'envisager sans une articulation à la dérision qui nimbe l'ensemble et fait basculer sa portée. Si le poète fanfaronne, il ne cesse d'invalider dans le même geste cette posture affectée en relativisant rétrospectivement la pureté et la grandeur du projet. Au fond, comme il l'indique dans « Alchimie du verbe », tout repose sur une « hallucination simple », défamiliarisation délibérée de ce qui s'observe au quotidien, et sur l'« hallucination des mots ». Réduite à des « sophismes magiques », sa production repose sur une manière de *brainstorming* : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » (OC : 265) écrit Rimbaud, et ce n'est pas un hasard s'il fait précéder « Vierge folle » et « Alchimie du verbe » des surtitres « Délires I » et « Délires II », forgeant là, dans le sillage des « Conneries » de *l'Album zutique* (« Jeune goinfre », « Paris », « Cocher ivre »)⁸, une catégorie générique qui désamorce toute prétention à une sacralité littéraire⁹. Relativisme toujours, et plus encore, dans le constat d'échec qui s'énonce dans le fameux passage d'« Adieu », au détour d'un autoportrait sans concession et résigné :

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

⁸ Auto-ironique, la catégorie zutique est sévère : le poème « Paris » (OC : 174), en particulier, s'inscrit directement dans le programme du « Voyant ». Ce poème-liste peut sembler hermétique au lecteur contemporain : il est construit comme une énumération paratactique de figures célèbres, enseignes, réclames et autres *topoi* de la capitale française et met en mouvement une sarabande hallucinée. Cette juxtaposition aléatoire recrée l'ambiance caractéristique de la capitale au lendemain de la Commune, où des personnages hauts en couleur, pantins cacophoniques et (auto)suffisants, se bousculent sans vraiment trouver leur place. En fait de « Connerie », Rimbaud livre là un texte où le présentatif et le représentatif se nourrissent l'un l'autre, un panorama du Tout-Paris que les Zutistes observent au quotidien.

⁹ C'est dans ce sens, aussi, que vont les différents marqueurs métopoétiques nihilistes des *Illuminations*. Dans « Les Ponts », la dernière phrase du poème, séparée par un tiret (« — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » [OC : 300]), a double valeur : le faisceau lumineux qu'elle désigne brouille certes la vision du paysage réfracté décrit dans le texte, mais elle efface également ce qui vient d'être énoncé, à l'image du « D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans » d'« Enfance II » (OC : 291) et du « (elles n'existent pas) » de « Barbare » (OC : 302).

Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis
rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre !
Paysan ! (OC : 279)

En tension avec la revendication d'inouï qui traverse l'œuvre, cette poétique de la désacralisation se trouve également contrebalancée par les saillies au lecteur, ponctuellement défié par le poète. « Trouvez Hortense » (OC : 313), lui ordonne-t-il en conclusion d'un poème construit comme une énigme ou une charade ; « J'ai seul la clef de cette parade sauvage » (OC : 294), affirme-t-il ailleurs, indiquant qu'il serait vain de chercher à comprendre — alors que nous savons bien, puisqu'il nous l'indique dans la *Saison*, que l'enjeu n'est pas là : peu importe, au fond, de découvrir ce qui se cache sous « la démarche cruelle des oripeaux », l'important est surtout de comprendre le moteur logique qui permet d'aboutir à ces textes, celui dont nous rend compte « Alchimie du verbe ».

Faut-il considérer l'ensemble du corpus rimbaldien sous l'angle de cette « hallucination simple » et de cette « hallucination des mots » ? Le principe de déformation, en tout cas, se devine dès les premiers textes (sans doute dès les vers latins du collège) : depuis le corps abîmé de la « Vénus Anadyomène » (« Belle hideusement d'un ulcère à l'anus » [OC : 65]) jusqu'à la caricature inquiétante des « Assis » (« Le sinciput plaqué de hargnosités vagues / Comme les floraisons lépreuses des vieux murs » [OC : 155]), Rimbaud perturbe les représentations communes, bouscule les traditions, introduit du futoir dans la zone de confort. Avant la dérive déterminée des « derniers vers », avant les tranches de la *Saison* et des *Illuminations*, le poète fait le ménage, traquant les bibelots à dépoussiérer pour les réinvestir d'une énergie nouvelle.

Parmi les espaces discursifs à réinventer, Rimbaud affectionne en particulier le genre de la prière, dont toutes les déclinaisons (*ex voto*, offrande, *credo*) lui semblent bonnes à être déconstruites et reconfigurées. Le 24 mai 1870, le poète écrit de cette façon à Banville en le priant de « faire faire à la pièce *Credo in unam* une petite place entre les Parnassiens » (OC : 324), mais il doit se douter que sa requête a en réalité peu de chances d'aboutir puisque son propos, détournant le *Credo in unum Deum* chrétien, s'inscrit non seulement dans une logique blasphématoire qui sied mal au *Parnasse contemporain*, mais singe également le culte païen qu'un Leconte de Lisle avait pu mettre en place dans des pièces comme « Le réveil d'Hélios » et « La mort du soleil ». Pareille irrévérence se manifeste dans d'autres imitations délibérément gauches du geste religieux, que ce soit dans l'offrande ironique du « Cœur volé » (« Prenez mon cœur qu'il soit lavé »¹⁰), dans le culte sordide des « petites amoureuses » où l'énonciateur laisse éclater son cynisme (« Un soir, tu me sacras poète, / Blond laideron : / Descends ici, que je te fouette / En mon giron » [OC : 121]), voire dans la célébration ironique « À la Musique », qui, en plus de donner à voir un cortège

¹⁰ Voir à ce sujet Alain Vaillant (2015).

affligeant de bourgeois provinciaux, s'annonce par un titre ambivalent, où la préposition *à* peut se lire de deux façons, désignant une relation d'avantage ou d'attribution telle qu'on en retrouve dans les prières et dédicaces (une « ode à la Musique », par exemple), mais pouvant aussi, dans le même temps, calquer une forme de solécisme provincial qui exprimerait le déplacement (on va « à la Musique » comme on va « au concert » — mais aussi, selon la tournure incorrecte, « au coiffeur »). Le procédé se retrouve au cœur des *Illuminations*, à travers des textes comme « À une Raison », dont le titre articule geste pieu et destinataire imprécis et qui peut se lire comme la parodie d'un culte devenu nécessaire peu importe son motif (pourvu qu'il y en ait un, qu'il y ait « une raison » de sanctifier, universelle et inéluctable : « Arrivée de toujours, qui t'en iras partout » [OC : 297]), et « Dévotion », où « un très haut clergé » est célébré ironiquement après que l'énonciateur a pris le temps de rendre une série d'hommages prosaïques (« À Lulu, — démon — qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. [...] À l'adolescent que je fus »), sans compter que, en plus d'être prononcée, la *prière* s'y trouve encryptée par calembour (« À tout *prix* et avec tous les *airs* » [OC : 314, je souligne¹¹]). Dans les *Illuminations* toujours, j'ai essayé de montrer en d'autres lieux que « Matinée d'ivresse » constitue une parodie de prière, dans laquelle Rimbaud, à travers la mobilisation d'une isotopie du religieux raille ses confrères qui, ayant découvert le haschich (révélé à la clausule par un clin d'œil étymologique : « Voici le temps des *assassins* »), en viennent à adopter vis-à-vis de la drogue une manière de ferveur similaire à celle des croyants les plus zélés. « Petite veille d'ivresse, sainte ! [...] Nous t'affirmons, méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours » (OC : 298) : soit, après la sanctification d'un souvenir, l'accumulation de quatre affirmations de la dévotion du sujet, qui, par leur construction syntaxique, leur brièveté et leur inflexibilité, font écho au « Notre Père » enseigné par le Christ à ses apôtres, et qui dénotent l'effacement de l'individu empli de componction devant une puissance supérieure (Saint-Amand 2009¹²).

En sus du genre de la prière, le poète fustige tous les rites de l'Église et se joue des paroles qui y sont associées, jugées fausses, creuses et trompeuses, mais malgré tout aliénantes par la vertu magique qu'on peut leur prêter naïvement. À travers de multiples caricatures, il égratigne en particulier le personnel ecclésiastique, pour son hypocrisie, sa concupiscence mal dissimulée (« Un cœur sous une soutane », « Le châtiment de Tartufe »), sa vénalité, son opulence (« Le mal ») et l'abrutissement qu'il provoque (« Les pauvres à l'église », « Les premières communions »). Vis-à-vis du texte biblique, Rimbaud adopte parfois une attitude provocatrice, qualifiant le Christ

¹¹ Voir « Double lecture de *Dévotion* » et « Deux notes pour *Dévotion* » (Fongaro 2004 : 377-410).

¹² Bien avant cet article, André Guyaux avait étudié l'intertexte baudelairien de ce poème, dans « "Matinée d'ivresse" au miroir des *Paradis artificiels* » (Guyaux 1991 : 43-56).

d'« éternel voleur des énergies » (OC : 143), entreprenant de réécrire certains passages de l'Évangile selon saint Jean en relativisant la nature des miracles (le projet des proses dites « évangéliques », qui prolonge le portrait du Christ râleur et très humain mis en place dans *La Vie de Jésus* de Renan¹³), et glissant dans « Mauvais sang » une affirmation aux allures de provocation, laissant deviner un mauvais tour et associant le péché à la divinité : « J'attends Dieu avec gourmandise » (OC : 249).

Corollaire de l'irrévérence et du principe de bousculement évoqué plus haut, l'ironie de la poétique incantatoire rimbaldienne se concrétise également par l'investissement dans l'interjection grossière et par un renversement axiologique du haut et du bas. On se souvient que Bakhtine, identifiant les ressorts du comique dans la culture médiévale, avait mis en lumière le caractère singulier des grossièretés, « habituellement isolées dans le contexte du langage et interprétées comme des formules fixes, dans le genre des proverbes », dont il indique que « par leur genèse, elles ne sont pas homogènes et ont eu diverses fonctions dans la communication primitive, essentiellement de caractère magique, incantatoire » (Bakhtine 1970 : 25). Le théoricien précisait encore la portée blasphématoire des grossièretés, dans la mesure où « ces blasphèmes étaient ambivalents : tout en rabaisant et mortifiant, ils régénéraient et rénovaient à la fois » (Bakhtine 1970 : 25-26). Il faut distinguer ici le registre du portrait épigrammatique (« Les Assis », « Accroupissements » ou « Rage des Césars », qui sont autant de tableaux insultants) de celui de l'injure clamée et du gros mot valant pour lui-même. S'il se moque, dans « Les Douaniers », de certains particularismes en matière d'interjection suffisant à identifier ceux qui les prononcent (« Ceux qui disent : Cré Nom, ceux qui disent macache » [OC : 159]), le poète n'est lui-même pas avare en matière de grossièretés, à tel point qu'il s'agit, aux yeux de ses contemporains, de l'une de ses caractéristiques les plus saillantes, permettant de le caricaturer à peu de frais. Même ses confrères Zutistes, qui avaient choisi leur nom à partir d'une interjection possédant à l'époque une vigueur certaine et tenue pour plus grossière qu'elle ne l'est aujourd'hui, relevaient le caractère ordurier de Rimbaud. Dans le premier texte de l'*Album zutique*, « Propos du Cercle », qui fonctionne comme une poésie cénaculaire distribuant la parole aux différents membres du groupe, Léon Valade et Jean Keck confient au cadet du groupe le rôle de conclure les échanges en criant : « Ah ! merde ! » (*Album zutique suivi de Dixains réalistes* 2016 : 43). L'exclamation est également associée à Rimbaud dans plusieurs caricatures que Verlaine fait de lui¹⁴ et son emploi outrancier

¹³ Voir Frémy (2005 ; 2009) ; Reboul (1993 ; 1994) ; Saint-Amand et Roland (2016).

¹⁴ Voir à ce sujet Lefrère (2006). On trouve de cette façon, dans une lettre destinée à Ernest Delahaye datée du 15 mai 1873, un dessin de Rimbaud coiffé de son gibus, fumant un brûle-gueule et attablé devant une bouteille, s'exclamant : « Ah merde ! ». La pièce « *Ultissima Verba* », que Verlaine adresse au même Delahaye le 24 août 1875, est précédée d'un dessin du même Rimbaud, avachi devant un dictionnaire et plusieurs boissons ; le poème est une prosopopée imitant le discours du jeune homme, qui affirme notamment : « Je m'enmerde [sic] et pourtant au besoin j'apprécie / Les théâtres qu'on peut avoir et les Gatti. "Quatre vingt treize" a des beautés et c'est senti / Comme une merde [...] C'est triste

lors du dîner des Vilains Bonshommes de mars 1872 serait à l'origine de son renvoi de la capitale parisienne (Saint-Amand 2012 : 31-32, 85). La vivacité de la parole interjective dynamise également l'œuvre, à l'image de l'*incipit* de « Michel et Christine » : « Zut alors si le soleil quitte ces bords ! » (OC : 232). Ailleurs, les exclamations sont plus volontiers onomatopéiques : « Ah ! », « Oh ! », « Oh ! là ! là ! » (dans « Ma Bohême » [OC : 106]), « Baou » (dans « Dévotion » [OC : 314]) ou encore la bribe d'air populaire « Quelles / Troupes d'oiseaux ! ô ia io, iaio !... » intégrée à « *Plates-bandes d'amarantes...* » (OC : 222¹⁵). Ces incursions d'une parole vive retiennent l'attention pour le changement de ton fantaisiste qui les caractérise, et qui invite à une prise en considération d'une énonciation au second degré, réfutant une forme d'engagement poétique trop sérieux.

Si l'usage rimbaldien de la grossièreté participe assez bien de la valeur incantatoire que lui confère Bakhtine, on sait plus largement ce que Rimbaud — et, plus que lui, tout le XIX^e siècle — hérite du Moyen Âge en matière d'imageries (du « Bal des pendus » à la « Sorcière » d'« Après le Déluge ») et, indirectement, de pratiques littéraires. Parmi ces dernières, il faut relever les jeux de clercs fondés sur l'inversion héroï-comique : comme l'écrit Bakhtine, « un des procédés marquants du comique du Moyen Âge consistait à transposer tous les cérémoniaux et rites élevés sur le plan matériel et corporel » (1970 : 29). Rimbaud, on l'a déjà observé, s'adonne volontiers au principe de chamboulement hiérarchique : dans « Accroupissements », il met en scène le « Frère Milotus », vivant dans la crasse et pris de coliques, dans une perspective visant à évacuer, plus encore que toute sacralité (rendue forcément impossible ici), toute dignité du corps ecclésiastique. Le passage du haut vers le bas fonctionne déjà comme un blasphème, que Rimbaud décuple en installant un cadre sordide (un peu à la façon d'Isidore Ducasse dans la cinquième strophe du troisième des *Chants de Maldoror*, en ne s'en tenant pas au clergé et en faisant descendre un Dieu aviné au bordel). Relisons encore Bakhtine : « Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le “haut” et le “bas” ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique. Le haut, c'est le ciel ; le bas, c'est la terre ; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel) » (1970 :

et merde alors et que foutre ? [...] ». Le 26 octobre 1875, toujours de Verlaine à Delahaye, un dizain parodique encadrant une caricature sur le même thème et indiquant : « La salle bête ! (En général). Et je m'emmerde ! / [...] Chameaux ! Va donc ! / [...] Merde à chien ! ». En mars 1876 encore, une caricature de Verlaine intitulée « Les voyages forment la jeunesse [sic] », où Rimbaud prononce : « M... à la daromphe ! J'fous l'camp à Wien ». Le 18 juillet 1877, enfin, un dessin de Verlaine représentant Rimbaud de profil, emmitoufflé dans une écharpe et un bonnet, fumant une pipe et tenant une bouteille d'absinthe à la main, aux côtés d'un poème s'ouvrant par : « Ah merde alors, j'aim' mieux l'café d'Suèd' que la Suède ».

¹⁵ Pareil procédé est à l'œuvre dans le « Chant de guerre parisien », où le poète fait rimer « Ils ont shako, sabres et tam-tam » avec « Et des yoles qui n'ont jam, jam... », reprenant la scie de la chanson *Il était un petit navire* (OC : 119).

30). Mais Rimbaud ne s'en tient pas à faire descendre le sacré sur terre pour le souiller, il se plaît également à élever le disqualifié, l'obscène, l'illégitime : en plus de la célébration du corps putréfié de Vénus sortant des eaux, le poète s'est distingué par le célèbre « Sonnet du trou du cul », composé avec Verlaine dans le cadre de l'*Album zutique*¹⁶. Les deux poètes dressent là une « carte de Tendre d'un genre nouveau », selon la belle formule de Steve Murphy (1990 : 259¹⁷), égrenant une isotopie précieuse, engageant un jeu référentiel qui se construit, en écho, d'une strophe à l'autre et livrant au final une composition ciselée, témoignant de l'investissement des deux auteurs dans un projet parodique¹⁸.

Reste que, au-delà de ce qui peut s'observer transversalement en matière d'incantation au second degré à travers des saillies ironiques, des parodies génériques et autres reconfigurations axiologiques, l'œuvre rimbaldienne offre également quelques prises discursives donnant à voir le surgissement d'une parole vive dépassant la seule onomatopée. C'est le cas dans « Mauvais sang », quand l'énonciateur semble précipitamment dire adieu au langage (« Connais-je encore la nature ? me connais-je ? — *Plus de mots. J'ensevelis les morts dans mon ventre* ») et céder la place à une manière de transe portée par des formules chamaniques faisant advenir le « livre païen », selon l'expression par laquelle Rimbaud désignait le recueil : « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! [...] Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! » (OC : 251¹⁹). Cela s'observe également dans « Angoisse », texte de l'impuissance et de la coercition dans lequel s'intercale un paragraphe mis entre parenthèses où résonnent une série de déflagrations : « (Ô palmes ! diamant ! — Amour, force ! — plus haut que toutes joies et gloires ! — de toutes façons, partout, — Démon, dieu — Jeunesse de cet être-ici, moi ! » [OC : 308 ; voir Cavallaro 2015]). C'est également notable dans « Après le Déluge », texte liminaire des *Illuminations*, construit comme un enchaînement

¹⁶ Situé au verso du deuxième feuillet de l'*Album*, ce texte est pourvu du surtitre « L'idole », qui le désigne comme une parodie explicite du recueil du même titre d'Albert Mérat, publié chez Lemerre en 1869 et ravivant la mode du blason.

¹⁷ Voir aussi Rocher (2013) ; St. Clair (2014) ; Whidden (2008).

¹⁸ Le « vent cruel », mentionné au second vers du deuxième quatrain, hyperbolise probablement le pet commun. L'allusion se prolonge dans le dernier tercet, où l'assimilation de l'anus à une « flûte câline » se fonde sur une commune appartenance à la classe des instruments à vent. Ce sens du terme *flûte* n'est toutefois pas exclusif et le texte invite largement à faire jouer sa polysémie : renvoyant également à ce verre fin et long, le vocable tend à imposer au lecteur l'image scabreuse d'un champagne peu orthodoxe, couronné de la « mousse » évoquée dans le deuxième vers du poème. Instrument ou coupe, il est relativement légitime que le je admette, au début du premier tercet, s'y être souvent « abouché ».

¹⁹ Il n'est pas inutile de rappeler que l'une des phrases du feuillet 12 des *Illuminations* dit : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse » (OC : 299). Ce petit fragment met en place une double logique graduelle, marquant une évolution sur le plan des lieux reliés par l'énonciateur et sur celui des liens employés : la « danse » qui conclut cette suite d'exploits peut marquer l'euphorie du sujet face au travail accompli ; elle peut également désigner le pied-de-nez marquant le désengagement d'un individu n'ayant plus rien à prouver.

paratactique d'images oniriques, suivies d'invocations naturelles quasi-mystiques et d'une conclusion dysphorique. L'argument est simple : l'énonciateur constate l'épilogue d'un « Déluge » (la Commune, en écho à l'emploi du terme que faisait Hugo dans l'épilogue de *L'Année terrible*) et dresse la carte des retours à la norme et à l'ennui liés à cette fin de cataclysme, pour en appeler alors à de nouveaux déluges (au pluriel, cette fois²⁰). L'énonciateur, ici aussi, joue les démiurges, convoquant les éléments naturels dans une perspective destructrice : « — Sourds, étang, — Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois ; — draps noirs et orgues, — éclairs et tonnerre, — montez et roulez ; — Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges » (*OC* : 290). L'incantation de l'apprenti-sorcier a ici une valeur profanatrice, qui se fonde sur l'espoir d'une *tabula rasa* permettant de reconstruire un monde autre que celui, décevant, ayant retrouvé sa routine après la Semaine sanglante. S'il y a ironie ici, c'est dans le déplacement d'un appel à une nouvelle insurrection, plus radicale, vers un élan magique : manière de jeu qui peut aussi mimer la perte de foi en l'humain et la nécessité de recourir désormais aux forces naturelles, fût-ce par dérision.

Ce petit parcours rimbaldien reste trop en surface de la plupart des textes qu'il convoque, mais j'espère qu'il aura au moins permis d'observer un certain nombre de tendances à l'œuvre en matière de reprise et de mise à distance de logiques incantatoires. L'omniprésence du second degré et du détournement, au sein de la poésie rimbaldienne, n'a rien de simple pas plus que d'anodin : si ces modes d'énonciation supportent la quasi-totalité des thèmes embrassés par le poète, c'est d'abord parce qu'ils permettent de dire les limites de l'univers — aussi bien poétique que social — que celui-ci découvre et dont il entend perturber l'ordre établi en traquant traditions, routines et facilités, puis, dans un second temps (avant celui du silence et de la désertion contrainte du champ littéraire), parce qu'ils lui offrent la possibilité de dire sa déception par rapport au projet qu'il a entrepris et dont il découvre qu'il ne pourra être mené à bien. En cela résonne aussi le terrible segment de la prosopopée « Vierge folle », dans la *Saison*, où Rimbaud dresse son autoportrait diffracté en déléguant la parole à une représentation fictionnelle de son compagnon d'infortune : « Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher [...] » (*OC* : 261).

Bibliographie

- (2016). *Album zutique suivi de Dixains réalistes*, éd. D. Grojnowski et D. Saint-Amand. Paris, Flammarion.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.

²⁰ Sur ce texte, voir Denis (1968) ; Fongaro (« Lecture fragmentée d'Après le déluge », dans Fongaro 2004 : 63-107) ; Murphy (1986) ; Saint-Amand (à paraître).

- Bivort, Olivier (2006). « Remarques sur l'alchimie du verbe ». *Littératures* (n° 54). 133-146.
- Bivort, Olivier (2015). *Rimbaud poéticien*. Paris, Classiques Garnier.
- Cavallaro, Adrien (2015). « Les hauteurs d'“Angoisse” ». *Parade sauvage* (n° 26). 177-201.
- Denis, Yves (1968). « Glose d'un texte de Rimbaud : *Après le déluge* ». *Les Temps Modernes* (janvier 1968). 1261-1276.
- Fongaro, Antoine (2004). *De la lettre à l'esprit pour lire Illuminations*. Paris, H. Champion.
- Frémy, Yann (2005). « Vers l'enfer (sur les proses dites “évangéliques”) ». *Studi francesi* (n° 146). 272-291.
- Frémy, Yann (2009). « Rimbaud, entre Jean, d'Holbach et Renan ». *Europe* (n° 966). 152-163.
- Frémy, Yann (dir.) (2017). *Francofonia* (n° 72, *Rimbaud le voyant ?*).
- Guyaux, André (1991). *Duplicités de Rimbaud*. Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- Hugo, Victor (1965). *Cromwell*. Paris, GF Flammarion.
- Lefrère, Jean-Jacques (2006). *Face à Rimbaud*. Paris, Phébus.
- Murphy, Steve (1986). « Dans les marges historiques d'une *Illumination* ». *Littératures* (n° 14). 140-143.
- Murphy, Steve (1990). *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Nakaji, Yoshikazu (1987). *Combat spirituel ou immense dérision ? : essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*. Paris, Corti.
- Reboul, Yves (1993). « Rimbaud lecteur de Renan ». *Renan, lecteurs et lectures*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail. 45-53
- Reboul, Yves (1994). « De Renan et des *Proses évangéliques* ». *Parade sauvage* (n° 11). 88-94.
- Rimbaud, Arthur (2009). *Œuvres complètes*, éd. A. Cervoni et A. Guyaux. Paris, Gallimard.
- Rocher, Philippe (2013). « Les virtuosités et les jubilations intertextuelles du *Sonnet du trou du cul* ». *Parade sauvage* (n° 23). 117-134
- Saint-Amand, Denis (2009). « Rimbaud assassin ? Petite sociocritique de *Matinée d'ivresse* ». *Études françaises*, 45 (n° 1). 127-138.
- Saint-Amand, Denis (2012). *La littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*. Paris, Classiques Garnier.
- Saint-Amand, Denis (2017). « Rimbaud aux frontières du réel », dans P. Popovic (dir.), *Repenser le réalisme*. Cahiers ReMix.
- Saint-Amand, Denis et Florine Roland (2016). « Jésus caricaturé ? À propos des *Proses évangéliques* ». *Parade sauvage* (n° 27). 31-57.

- St. Clair, Robert (2014). « Écrire, la main dans la main. De la fleur parodique au communisme littéraire : *Le Sonnet du trou du cul* ». *Parade sauvage* (n° 25). 69-102.
- Vadé, Yves (1990). *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard.
- Vaillant, Alain (2015). « Rimbaud poète-pitre ». *Parade sauvage* (n° 26). 15-35.
- Whidden, Seth (2008). « Les transgressions de Rimbaud dans l'*Album zutique* ». *Parade sauvage* (n° spécial en hommage à Steve Murphy). 404-413.