

Deux Rimbaud

Pierre Vadeboncoeur, *Le pas de l'aventurier. À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003

Serge Cantin, *Nous voilà rendus au sol. Essais sur le désenchantement du monde*, Montréal, Bellarmin. 2003

Antoine P. Roisclair

Number 4, Summer 2004

Jean-Marc Fréchette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2278ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roisclair, A. P. (2004). Review of [Deux Rimbaud / Pierre Vadeboncoeur, *Le pas de l'aventurier. À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003 / Serge Cantin, *Nous voilà rendus au sol. Essais sur le désenchantement du monde*, Montréal, Bellarmin. 2003]. *Contre-jour*, (4), 177–183.

Deux Rimbaud

Pierre Vadeboncoeur, *Le pas de l'aventurier. À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003.

Serge Cantin, *Nous voilà rendus au sol. Essais sur le désenchantement du monde*, Montréal, Bellarmin, 2003.

Tout écrivain porte en son cœur un monstre qui, semblable au tænia dans l'estomac, y dévore les sentiments à mesure qu'ils y éclosent. Qui triomphera? la maladie de l'homme, ou l'homme de la maladie? Certes, il faut être un grand homme pour tenir la balance entre son génie et son caractère. Le talent grandit, le cœur se dessèche.

Balzac, *Illusions perdues*.

Nous savons qu'Arthur Rimbaud, enfermé dans un grenier à l'âge de douze ans, a « illustré la comédie humaine » après être devenu « un très méchant fou ». Les exégètes soutiennent aussi qu'il a quitté son village de province par la grand-route avant d'affronter l'hydre littéraire de Paris, de demander « pardon » pour « [s]'être nourri de mensonges » et d'assumer ses nombreuses « illusions perdues ». Peu s'en faut dès lors pour associer le parcours du poète à celui d'un héros balzacien : désabusé par l'hypocrisie des écrivains, endetté, renié, contraint à l'exil, l'adolescent de Charleville a tout d'un Lucien de Rubempré doué de génie qui, sous les conseils d'un quelconque Vautrin, serait devenu marchand d'armes en Afrique. Mais l'interprétation biographique faisant d'*Une saison en enfer* un récit

d'apprentissage et d'« Adieu » un aveu d'échec quant au projet poétique énoncé dans les « Lettres dites du *voyant* » – échec bien relatif, s'entend –, cette lecture simpliste qui expliquerait l'insuffisance de la Poésie, sa folle jeunesse ou ses espérances aveugles, comment la concilier avec la conscience ironique d'un poème comme « Roman », écrit avant même le début de la fin ?

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.
Vous êtes amoureux. – Vos sonnets La font rire,
Tous vos amis s'en vont, vous êtes de mauvais goût.
[...]
– On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans
[...]

Dans son essai portant sur la rupture de Rimbaud avec la poésie, Pierre Vadeboncoeur insiste dès les premières pages sur le « saccage de l'illusion par les mots » opéré par le poète, qui aurait demandé à l'art « des comptes au tribunal de la vérité même, qui est aussi le tribunal de l'être ». À partir de ce constat somme toute convenu, *Le pas de l'aventurier* suscite plusieurs interrogations fondamentales pour aborder l'énigme du départ vers Aden : sachant que Rimbaud, dès l'âge de seize ans, souhaitait retourner la poésie contre elle-même – c'est-à-dire dénoncer sa fausseté, sa subjectivité « horriblement fadasse » – sous quel angle envisager l'autre facette de l'écrivain qui disait « travailler à se rendre voyant » ? Comment accorder l'amertume d'« Adieu », autrement dit, à l'espoir de renouveau formulé dans « Après le déluge » ? Entre l'ironie inhérente à la conscience du leurre et l'humilité, laquelle « paraît impossible », dit l'essayiste, « puisqu'elle annulerait le discours », Rimbaud croyait et ne croyait pas en la poésie. Plus précisément, le poète aurait opté pour l'orgueil, sentiment l'ayant prémuni momentanément contre le silence : « Son orgueil était le moyen de son humilité. Je crois qu'il percevait la tromperie de toute littérature en la jugeant de haut – la sienne pour commencer. Et qu'il traversait son orgueil par l'orgueil. »

Ce même dédain aurait comme corollaire une « volonté de réalité », un instinct d'« exigence aveugle » nous permettant d'interpréter en partie l'énigme de la rupture. Le départ pour l'Afrique, plutôt que d'être envisagé comme un aveu d'échec, s'inscrirait alors dans une continuité ; ce que Rimbaud cherchait dans ses poèmes, la vie d'aventurier lui aurait offert de manière encore plus « réelle ». Mais de

quel réel s'agit-il exactement ? De la « réalité rugueuse à étreindre » – celle qui, à la fin d'« Adieu », annonce la rupture –, ou du « réel absolu » de Novalis ?

Réalité. Le mot prête cependant à confusion : réalité suprême, ou réalité immédiate ? Par rapport à quoi Rimbaud aurait-il eu le sentiment constant d'être en porte-à-faux ? Par rapport à tout peut-être : l'indicible, dont l'art s'approche mais qu'il n'embrasse pas ; le sens, toujours perdu ; le sacré, qui ne relève pas de l'art ni de l'incantation ; la vérité, dans l'occupation vaine d'écrire ; pire : la condition flattée de l'écrivain, et encore, plus près de la matière, la réalité elle-même problématique d'une existence comme celle dans laquelle Rimbaud se serait à la fin jeté pour ainsi dire en désespoir de cause.

Rimbaud avait cette « volonté aveugle » d'écrire, mais son orgueil l'incita également à se taire. Or le silence nécessite un certain courage, et peut-être même un « assèchement du cœur » – selon la formule de Balzac – si l'on s'en tient au cinquième chapitre du *Pas de l'aventurier*. Contrairement à Verlaine et à d'innombrables poètes qui ont « exprimé l'humain », Rimbaud aurait en effet évacué le « cœur » de ses poèmes dès le plus jeune âge : « J'irais jusqu'à m'entêter de l'idée suivante : le cœur ne serait-il pas quelque chose d'étranger à cette œuvre ? Enfin ce que j'appelle le cœur. Enfin ce que j'appelle l'humain ». À l'instar d'Yves Bonnefoy, qui voyait dans le manque affectif l'origine du désir poétique chez Rimbaud, Vadeboncœur interprète la rupture avec la littérature comme un accomplissement et évite par le fait même l'aporie du récit d'apprentissage. Mais si tout porte à croire que l'auteur d'*Une saison en enfer* fut victime d'une carence affective, peut-on attester pour autant l'absence de cœur ou de sentiments humains dans l'œuvre ? Que penser en effet des poèmes dans lesquels Rimbaud témoigne d'une réelle tendresse (« Rêvé pour l'hiver ») ou d'une vraie compassion (« Les étrennes des orphelins ») ? Peut-être même davantage que Baudelaire, Rimbaud avait un cœur, mais un « cœur de pitre », pour reprendre le titre d'un poème qu'on aurait aimé relire dans *Le pas de l'aventurier* :

*Mon triste cœur bave à la poupe,
Mon cœur est plein de caporal :
Ils y lancent des jets de soupe
[...]*

Ou alors, si l'on pense à « Ma bohème », le cœur rimbaldien est ramené au sol par un tour d'acrobatie singulier – « Un pied près du cœur », dit le « Petit-Poucet rêveur » en attachant ses « souliers blessés » – et vise à concilier le lyrisme au prosaïsme, l'éloquence à l'autodérision. En dépit de sa grande clarté, *Le pas de l'aventurier* laisse en suspens plusieurs interrogations, particulièrement lorsque l'essayiste s'intéresse aux rapports que divers poètes ont entretenus avec la langue. On peut ainsi éprouver quelque difficulté à comprendre pourquoi Gaston Miron, contrairement à Rimbaud, n'aurait pas vécu « la fracture qu'opère le passage à l'écrit. » À en croire Pierre Vadeboncœur, celui qui disait écrire « comme un cheval de trait » « avec les maigres mots frileux de [son] héritage » n'a jamais lutté contre le langage ni même ressenti la distance entre le signe et son référent. En ce sens, la force du *Pas de l'aventurier* réside dans les réflexions qu'il suscite, dans ses doutes et ses intuitions ; plutôt que de nous livrer une lecture attentive de l'œuvre (là n'était manifestement pas son objectif), Vadeboncœur entraîne son lecteur dans une suite de questionnements dont nous aurions tort d'ignorer l'importance. Au dernier chapitre, l'essayiste revient par exemple sur son approche – pour ne pas dire sa méthodologie – et en arrive, par un curieux effet de mimétisme, à doubler l'énigme Rimbaud de quelques paradoxes. Nous reconnaissons ainsi l'auteur de *La ligne du risque* lorsqu'il affirme :

Devant Rimbaud, il faut être libre, avoir des préjugés, ne pas en avoir, anticiper sur l'idée, risquer facilement ce qui vient à l'esprit, car quelque chose de cela rejoindra, c'est probable, une facette, un fragment du secret qu'il y a dans une poésie qui naturellement garde ce secret-là ou bien attend indéfiniment de le livrer sans que jamais cela soit possible.

Composé en partie de fragments, *Le pas de l'aventurier* constitue un essai au vrai sens du terme, c'est-à-dire un livre qui cherche moins à fixer le sens d'une œuvre qu'à proposer des pistes d'interprétations, à dire « l'impossibilité d'expression en même temps que la présence énigmatique de ce devant quoi Rimbaud se sera tenu en station ». Trop souvent, les partis pris critiques et les querelles de clocher métamorphosent Rimbaud en alibi ou en prophète d'une cause qui lui aurait sans doute été étrangère. De ce point de vue, Pierre Vadeboncœur, qui dit être retourné au poète par « curiosité intellectuelle », a écrit un essai rafraîchissant.

Les thèmes de la foi et de la désillusion sont également au cœur du plus récent essai du philosophe Serge Cantin, auteur d'ouvrages consacrés au politique et à l'œuvre de Fernand Dumont. Dans *Nous revoilà au sol. Essais sur le désenchantement du monde* – titre qui fait bien sûr référence à la conclusion d'*Une saison en enfer* – l'essayiste aborde des sujets fort variés qui témoignent tous à leur façon d'une crise de sens : le déclin de la foi religieuse, la fin de l'exotisme, les crimes contre l'humanisme, la crise de la culture et, dans les dernières pages, le parcours du poète Arthur Rimbaud, envisagé comme l'« archétype de la conscience que l'on peut prendre de la crise contemporaine du croire ».

Dans son « Avant-propos », Serge Cantin s'interroge sur le constat de Max Weber selon lequel la fin de la Première Guerre mondiale aurait « conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique ». À la suite du retrait progressif de Dieu, l'homme du XX^e siècle se serait retrouvé face au silence pascalien, plus démuné que jamais quant aux réponses à apporter aux grandes interrogations ontologiques : « pourquoi suis-je né ? pourquoi j'existe ? pourquoi le monde ? pourquoi la mort ? » Le réinvestissement de la transcendance dans l'immanence de la relativité historique, suggère plus loin l'essayiste, aurait confronté l'homme à une autre crise, peut-être encore plus déroutante :

En perdant « l'autre monde », le monde d'en haut, « l'homme n'a pas gagné celui d'en bas ; tout ce qu'il a gagné, c'est la « puissance du rationnel », c'est-à-dire la possibilité de produire le monde ad infinitum et ad nauseam.

Les essais qui constituent *Nous revoilà au sol* tentent de cerner ce relativisme masquant les angoisses de l'homme, que ce soit par le biais d'une étude sur le désir de l'« ailleurs » au XIX^e siècle ou à travers l'analyse d'un texte d'André Belleau sur le tourisme au Maroc. Un très bel essai portant sur le pèlerinage vers Compostelle, qui a l'avantage d'être écrit par un philosophe s'affichant comme un athée sceptique, propose quelques moyens de renouer avec le sens de la quête et d'échapper au rythme accéléré de la vie moderne :

Quel est le temps du pèlerinage ? À quel temps appartiennent ces jours de marche à travers la France profonde, ces jours qui sont maintenant derrière moi, dont le train

vient comme de refermer la parenthèse? N'échappent-ils pas au temps des horloges, celui qui scande les routines de la vie sociale? Ne participent-ils pas de la durée au sens de Bergson? C'est-à-dire d'un temps affranchi des habitudes de pensée du moi superficiel, et à travers lequel le moi se ressaisit lui-même.

Toujours dans l'espoir de mieux comprendre le « désenchantement du monde », selon l'expression qu'il emprunte à Marcel Gauchet, Serge Cantin s'intéresse à la motivation des pèlerins sans jamais céder à la tendance « nouvel âge ». À mi-chemin entre la rêverie et l'autobiographie, l'essai s'inscrit plutôt dans la longue tradition des « promeneurs solitaires » :

J'ai donc pris le chemin qui partait sur la gauche, mais pour me retrouver cinq cents mètres plus loin au beau milieu d'une forêt de hauts conifères où j'ai cherché en vain la trace d'une balise. J'ai fini par déboucher sur une route goudronnée qui traversait une plaine déserte avant de disparaître au sommet d'un coteau. On aurait dit un tableau de Turner, mais sans cette lumière si particulière, crépusculaire, qui caractérise l'œuvre du peintre anglais. Difficile d'imaginer paysage plus lugubre : l'antichambre de l'Hadès. Et toujours pas de balise.

Mais pourquoi entreprendre un voyage à pieds sur le chemin de Compostelle, tandis que l'auteur confesse lui-même être peu enclin aux exploits sportifs ? Pour « nourrir ma mémoire », répond-il, et afin de « procurer [...] un semblant de richesse et de profondeur à ma pauvre vie ». Cette quête d'authenticité et d'identité devient au fil des pages un des thèmes importants de *Nous revoilà au sol*, comme en témoigne un article sur Gaston Miron ainsi qu'une « contribution tardive à la réflexion sur le crime contre l'humanité au XX^e siècle ». L'essai sur Rimbaud synthétise cependant avec plus de concision l'objet de réflexion principal du livre, à savoir la « crise du croire » dans la conscience moderne. Mais qu'est-ce que la foi, et qu'implique l'idée d'être croyant, demande Serge Cantin avant d'aborder le parcours du poète. En s'appuyant sur l'œuvre de Fernand Dumont, l'auteur rappelle tout d'abord que la séparation entre la croyance et l'incroyance ne saurait être justifiée :

[...] la croyance englobe l'incroyance et subsiste en elle, aussi longtemps du moins que celle-ci demeure ouverte aux grandes interrogations, qu'elle demeure une « incroyance spirituelle », par opposition à une « incroyance de suffisance », qui, elle, serait fermeture, délibérée ou non, d'une ouverture comme innée en l'homme, en être mortel qui se sait mortel et s'en inquiète.

Bien qu'il n'ait jamais cru en Dieu (seuls les propos fort contestables d'Isabelle Rimbaud nous incitent à penser le contraire), Arthur Rimbaud «croyait néanmoins en quelque chose, profondément». Plus exactement, le poète serait devenu «le type même de l'incroyant spirituel» à partir d'*Une saison en enfer* et aurait rendu inopérante la dichotomie entre la croyance et l'incroyance. À l'opposé de Pierre Vadeboncoeur, Serge Cantin envisage ainsi l'œuvre de Rimbaud sous l'angle d'un «parcours individuel» proche du récit d'apprentissage balzacien : «Il croyait en la Poésie. Rimbaud est entré en poésie comme on entre en religion», dit-il en oubliant d'admettre que cette même Poésie fut ridiculisée dès les premiers poèmes. Quoique l'expression «incroyant spirituel» corresponde bien à l'esprit de Rimbaud, l'interprétation canonique selon laquelle l'auteur des *Illuminations* a «renié ce qu'hier il avait vénéré» gagnerait encore une fois à être nuancée. Serge Cantin établit néanmoins un parallèle très convaincant entre le procès que Rimbaud a intenté à l'art et la thèse du désenchantement du monde. En déclarant s'être «rendu au sol, avec un devoir à chercher», poursuit l'essayiste, Rimbaud apparaît comme un visionnaire de notre époque où, selon Marcel Gauchet, l'homme doit «vivre désormais à nu et dans l'angoisse, ce qui nous fut plus ou moins épargné depuis le début de l'aventure humaine par la grâce de dieux».

La culture, disait Fernand Dumont, «est l'institution d'un sens du monde dans une communauté des hommes». Prenant acte qu'aux yeux de plusieurs «l'espérance de l'art a cessé d'être croyable», et que l'idée même d'une communauté esthétique semble périmée, Serge Cantin refuse de s'abandonner à l'incroyance purement matérialiste et tente de définir un nouveau «lieu de l'homme» qui tiendrait compte du désenchantement moderne. En disant «JE est un autre», soutient l'essayiste, Rimbaud a non seulement dénoncé la fausseté de «l'égo-poète», mais il a aussi anticipé, après Hegel, «la fin de la religion de l'art», voire la fin de la culture tout court. Est-ce à dire encore une fois qu'*Une saison en enfer* incarne le déclin de l'illusion poétique? Comment, si tel était le cas, interpréter la fortune posthume de l'écrivain, ses innombrables descendants qui en ont fait un nouveau messie? Au contraire d'une fin, son œuvre continue d'ouvrir des portes; «incroyant spirituel» (Cantin) et «orgueilleux» (Vadeboncoeur), Rimbaud nous préserve à la fois du nihilisme et de la fausse humilité.

Antoine Boisclair