

Rimbaud

Œuvres complètes I

Cahier de Douai
Poésies



Présentation
de Jean-Luc Steinmetz

GF

Rimbaud

Œuvres complètes I

Changer la vie par les moyens de la poésie : telle fut l'ambition de Rimbaud. Le poète devenu mythe a défriché un chemin nouveau, où il s'engage à corps perdu et précipite son lecteur. Dans cette aventure, que Mallarmé a qualifiée d'« unique dans l'histoire de l'art », chaque étape nous surprend, mais toutes sonnent juste.

Dès ses premiers écrits, Rimbaud se sert de l'image pour capter le réel en décapant les apparences. Les poèmes du recueil de Douai vibrent d'un désir de saccage qui trahit son désespoir. Quant aux *Poésies* des années 1870-1871, elles tracent la silhouette d'un équilibriste au destin de « bateau ivre » : chez lui, tout peut basculer.

Ce volume contient :

CAHIER DE DOUAI

UN CŒUR SOUS UNE SOUTANE

POÉSIES (FIN 1870-1871)

POÈMES DE L'ALBUM ZUTIQUE

LES STUPRA

CORRESPONDANCE

Présentation, notices, notes, chronologie
et bibliographie de Jean-Luc Steinmetz

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion,

d'après un dessin de Rimbaud
par Verlaine (mars 1876).



Flammarion

ŒUVRES COMPLÈTES

*Du même auteur
dans la même collection*

Je ne suis pas venu ici pour être heureux. Correspondance.

Œuvres complètes.

Œuvres complètes I. Cahier de Douai. Poésies.

Œuvres complètes II. Vers nouveaux. Une saison en enfer.

Œuvres complètes III. Illuminations.

Rimbaud, Verlaine, Cros..., Album zutique. Dixains réalistes.

ARTHUR RIMBAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

I

Cahier de Douai
Un cœur sous une soutane
Poésies (fin 1870-1871)
Poèmes de l'*Album Zutique*
Les Stupra
Correspondance

Préface, notices et notes
de
JEAN-LUC STEINMETZ

GF Flammarion

Nouvelle édition mise à jour, 2004 et 2020.

© 1989, Flammarion

ISBN : 978-2-0814-2775-4

PRÉFACE

La Mise au monde

pour Guillaume

Jean Paulhan eut raison de remarquer que « le commentaire à Rimbaud est devenu de nos jours un genre littéraire, comme la satire ou l'essai ¹ » — ce qui ne veut pas dire, tant s'en faut, qu'il est inutile, mais signifie que quiconque y souscrit dispose à sa manière d'une convention. Introduire cette œuvre suppose d'abord que l'on devienne pour un temps l'accompagnateur d'une destinée. Rimbaud est de ceux qui forcent à leur emboîter le pas. Bon gré mal gré il nous engage dans un parcours qui tire en avant et dont chaque étape, si surprenante soit-elle, semble juste. Impossible de nous dérober à sa vie, se construisant ici à la mesure d'une œuvre, se rêvant, puis se délitant, mais toujours brûlée d'une lumière dont nous sommes encore les incrédules spectateurs. On ne saurait comprendre quel événement se produisit quand Rimbaud se forgea (surmontant peu à peu la commune mesure) si l'on se contente de son « effet littéraire ». Bien entendu, nous raisonnons à partir des textes qu'il nous donna ; nous en ressentons la teneur. Tout lecteur, cependant, est vite touché au vif de sa vie, comme frappé par une exigence, et les textes se maintiennent dans une zone où leur construction importe moins que l'éclairage qu'ils diffusent et qui témoignent de la force prodige et prodigue d'une traversée.

*
**

Il fallut bien que tout commençât. Il s'agissait de la naissance. De la famille. Rimbaud, sa vie durant, tentera d'y échapper. Pour cela, il ira presque au bout du monde, là, du moins, où l'Enfer est le plus proche, en Abyssinie. En lui, en effet, lutteront le proche et le lointain. Rimbaud naît, enfermé de toute part, du plus intime au plus vaste. Dans les quatre murs d'une chambre, dans les Ardennes et dans l'Europe.

Son tout premier texte projette dans un curieux autrefois : l'an de grâce 1503, l'ambiance qui l'entourait. On y voit le père officier, la mère aimante. Rimbaud constitue au fil de la plume un couple uni dont il est l'un des fils. Mais son premier poème connu, *Les Étrennes des orphelins*, prend des accents dramatiques. L'enfant songe ici déjà à un passé de bonheur et de chaleur que remettent désormais en cause l'éloignement (réel) du père et la mort (imaginée) de la mère. Ces remarques ne cherchent pas à induire une psychanalyse de Rimbaud². Elles se bornent à définir l'espace du manque où précisément il inscrivit sa poésie. Elles pensent que si ces « déserts de l'amour » n'avaient pas existé, pas davantage ne se fût formée l'œuvre que nous connaissons. Neuve, moderne, elle prend son élan dans un univers confiné, couvert de tristesse. Le départ du père est aussi douloureusement ressenti par Rimbaud que par sa mère, et quelque chose en cet effacement sur la route inaugure une perte irrémédiable. L'absence assurément (elle fut radicale, au point que le capitaine Rimbaud³ ne donna jamais plus signe de vie) sera surmontée, assimilée, et considérer Rimbaud depuis cette réalité dont on ignore si elle fut traumatique risquerait de proposer comme source de sa poésie une cause uniquement anecdotique ; mais il y a qu'il prit soin de nous parler de cet événement, non sans le transposer, et qu'à sa lumière il repensa fort tôt son existence. Il cherchait ainsi à se remettre au monde, comme s'il pressentait le ratage (sexuel, affectif) dont

il résultait. 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 par une sorte de pratique conjuratoire.

Quant à savoir pourquoi ce fut la littérature qui l'emporta, pourquoi la poésie devint la voie choisie, nul ne saurait le dire. Tout au plus faut-il constater que l'espace du manque favorisait l'expansion de l'art, mais que la nécessité du poème ne se fit sentir, doit-on penser, qu'à la faveur d'exercices scolaires pareillement imposés à tous les collégiens de Charleville. Cette école du Second Empire, ultra-classique et rhétoricienne, eut du moins le mérite de former à son insu deux poètes hors pair : Lautréamont⁴ et Rimbaud, le premier mettant la rage de l'expression en miroir, le second découvrant, à coup sûr, une nouvelle beauté, la plus fertile dynamique de l'imaginaire — non sans rêver lui aussi à une méthode logique. Au fil de trimestres besogneux, dans une ambiance potachique qui, guère plus tard, nourrirait la pensée pataphysique d'un Alfred Jarry et l'humour d'un Tristan Corbière⁵, Rimbaud travaille, non pas encore pour se rendre *voyant*, mais tout bonnement pour satisfaire ses maîtres et sa mère. Être le premier ! Le bonheur lui est chichement mesuré. Madame se tient « droite » ; elle croit en Dieu jusqu'à la dévotion, applique la plus étroite morale. Le chagrin l'appesantit⁶. Rimbaud a bien un frère, Frédéric, mais il ne l'aime pas. Il s'entend mieux avec ses deux jeunes sœurs, Isabelle et Vitalie. De distractions, guère. Sinon quelques promenades avec l'ami Ernest Delahaye et des lectures sévèrement contrôlées par celle qu'il appellera plus tard la « mother ». Il ne pourra donc frayer chemin à son désir (un désir fou qui est aussi une formidable demande d'amour) qu'à travers les textes sur lesquels les collégiens passent leurs heures d'étude, sans bien même savoir ce qu'ils lisent. Les auteurs d'épopée : Homère, Virgile. La Chanson

de Roland. Les Racine et Boileau. Les Voltaire et Rousseau. Les Romantiques : Lamartine, Musset, et le Victor Hugo d'avant l'exil, bien sûr. A la faveur des rédactions ou dissertations dont le professeur de français impose les sujets, Rimbaud découvre une curieuse liberté. Mieux ! il se passionne pour ces incroyables thèmes latins en hexamètres dactyliques qui nous semblent aujourd'hui de purs instruments de torture intellectuelle. Il y excelle ; il pénètre là dans les secrets du langage, perçoit les mots comme une matière vivante. Les syllâbes longues ou brèves laissent entendre un chant sous le sens. Le talent de Rimbaud se fait ainsi jour dans une autre langue, au passé, dans l'archaïque. Et l'univers qui se forme alors comporte des beautés qui ne tiennent plus à la signification, mais à la substance des lettres elles-mêmes.

Très tôt, l'enfant rêve d'être publié, c'est-à-dire ni plus ni moins de se mettre au monde, de devenir père aussi bien que fils de ses œuvres. Il envoie une poésie latine au jeune Prince impérial qui venait de faire sa première communion. *Les Étrennes des orphelins* est imprimé dans la *Revue pour tous* en janvier 1870 (Rimbaud a quinze ans). La même année, en mai, paraît, dans *La Charge*, *Trois baisers*. Si, pour lui, la gloire n'a pas la valeur presque métaphysique qu'elle revêtira aux yeux de Mallarmé, il ambitionne cependant de l'atteindre. Croit-il, en ces premières années, à quelque idée sublime de la poésie ? Nous serions bien en peine de le dire. Nous le voyons surtout multiplier les démarches pour être lu. C'est ainsi qu'il entre vite en relation épistolaire avec Théodore de Banville, qui dirigeait avec quelques amis la publication anthologique du *Parnasse contemporain*⁷. Rimbaud ne demande rien d'autre que de figurer dans le deuxième volume alors en gestation. Il ne sait pas très bien où il va. Simplement il veut aller, encouragé en cela par son nouveau professeur, le jeune Georges Izambard⁸, qui, fort attentif à ses premiers essais, lui prête des livres récemment parus (livres que Rimbaud n'est pas assez

argenté pour se procurer). Pour l'instant, il croit en son génie. Terme bien surfacé ! il saura cependant lui conférer une valeur spécifique. Il s'agit évidemment du talent individuel, mais ressenti comme une présence, le « démon » de Socrate, une sorte de voix. Rimbaud suit la mode du temps — comme on fait ses classes. Il se veut Parnassien. Il ne lui vient pas encore à l'esprit de contester cette école en vogue, issue de « l'art pour l'art » prôné par Théophile Gautier. Il en sera le tenant, disons plutôt le transformateur, jusqu'en des textes tardifs. Il en procède profondément — comme en procédera Mallarmé. Le manque (le père absent, l'objet perdu) engendre par compensation une image idéale. Rimbaud découvre la Beauté, celle que les poètes du Parnasse, impersonnels et hautains, idolâtrèrent dans leurs textes comme les peintres « pompiers » multiplient sur leurs toiles les académies mythologiques. Le premier Rimbaud est épris de cette beauté traditionnelle qu'il parvient à son tour à recomposer comme si, nouveau Pygmalion, il façonnait un corps. Et il entonne contre le *Credo* religieux gueulé le dimanche par les chœurs son *Credo in unam* qu'il envoie à Banville. Il n'y en a qu'une seule en laquelle croire : la femme, la Vénus déjà célébrée dans le *De natura rerum* de Lucrèce, la déesse-nature, et non le « Deus sive natura » de Spinoza. Par-delà ses choix sexuels et ses blasphèmes, Rimbaud demeurera fidèle à cette image et très tôt il évoquera ce corps qui n'est pas le sien ; il fabriquera un « nouveau corps amoureux » d'une sensualité et d'une splendeur étonnantes. L'Aube d'été veille initialement sur ses textes, succédant au si dramatique éveil des orphelins. Pour secouer l'ennui de Charleville, cité « supérieurement idiote », il suscite avec passion cette beauté païenne dont le rayonnement, si littéraire soit-il (Lucrèce avait écrit, Sully Prudhomme traduit⁹ ; Rimbaud recopie et corrige), provient néanmoins de ce « ciel antérieur » dont avait parlé Mallarmé¹⁰.

Ingénieusement il invente avec le peu qui lui est

donné. Les dissertations scolaires : Charles d'Orléans écrit à Louis XI pour obtenir la libération de François Villon ; une étude sur *Tartuffe* ; les Latins et les Grecs, ces « chers anciens ». Il avance dans ce monde de livres placé à côté du réel, mais il sait aussi percevoir par lui-même, et que tout ne se réduit pas à l'intelligence. En deux quatrains, ceux de *Sensation*, il s'éprouve et se trouve ; sa première personne d'écrivain prend forme au rythme d'une randonnée qui, lui découvrant progressivement l'univers, le mène jusqu'à son être propre (qu'il ignorait). Car la poésie de Rimbaud, qui élèvera tant de corps (merveilleux ou risibles), édifie d'abord le sien, ouïe, regard, saveurs et odeurs.

Mais ce n'était pas simplement un amateur du sensible. Bientôt un désir de saccage l'accapare tout autant. La construction du beau qui est essentielle à tout art, Rimbaud (avec Baudelaire) nous aura enseigné qu'elle devait être détruite ou démantelée, qu'il y allait de sa ruine pour que surgît une beauté supérieure qui ne compenserait pas la perte de la première, mais s'érigerait, forte d'une expérience négative. Le sang de Rimbaud, que trouble l'élan sexuel, anime un style qui n'est pas seulement écriture *pour*, mais écriture *contre*. La révolte, elle le porte, comme l'emmène la marche. Elle n'était qu'ironie dans le texte des dix ans où, se moquant de la loi du travail, il affirmait par bravade qu'il serait « rentier ». Or voici qu'elle se fonde dans les invectives du *Forgeron*. Rimbaud sent trembler les assises du Second Empire, comme vacillait la royauté aux approches de la Révolution française. Il existe, en effet, dans sa vie certaines coïncidences, des opportunités remarquables. Son côté sombre, enragé, va peu à peu apparaître, encouragé par les événements historiques. La déclaration de la guerre durant l'été 1870, les premiers combats, les victimes ne lui permettent plus d'être un simple « pêcheur d'astres ». Une urgence l'appelle, celle qui le saisira encore à l'époque de la *Saison*. L'édifice moral s'effondre et avec lui disparaît tout simplement

« le mur ». Rimbaud franchit son adolescence quand l'Histoire aussi passe certaines limites ; et brusquement le monde devient plus grand, plus menaçant aussi. Les nouvelles que répandent les journaux lui apprennent plus irrémédiablement *Le Mal*, un tas de morts inutiles dont se détourne Dieu indifférent. Il écoute, lit, dénonce à son tour ; il en profite pour composer plusieurs cartes postales en vers sur l'absurdité de la guerre, *Le Dormeur du Val*, par exemple, rouge de son sang dans la prairie.

La capitulation de Sedan, l'empereur captif en Prusse, la France envahie par l'ennemi, la République proclamée, les hésitations du nouveau pouvoir, autant de circonstances qui valent à tous les écoliers de France une période de grandes vacances. Rimbaud sait en profiter. Il ressent l'*Ouvert*¹¹, le vent d'une aventure qui se confond avec la poésie. Plusieurs fois, il fugue ; d'abord à Paris pour voir les républicains. Il est vite emprisonné à Mazas et, libéré, revient à Douai d'abord, où l'accueillent les tantes d'Izambard, son professeur¹². Incorrigible, il partira de nouveau quelques semaines plus tard, après avoir réintégré entre-temps Charleville. De courte durée sera cette deuxième fugue. Assez pour gagner la Belgique par Charleroi, puis rejoindre la maison de Douai, naguère si douce au voyageur, jusqu'à ce que la police vienne « cueillir » le délinquant et le rapatrie au logis maternel.

Ma Bohème transcrit sur le vif ces expériences de liberté. Faute d'un amour sensuel matérialisable, Rimbaud est le fils de la Nature, non plus d'une mythologique Cybèle, mais d'une sorte d'enveloppement et d'affection, d'un pli du temps tutélaire. Son pas matinal, les étoiles qui pleuvent sur sa tête forment *une image d'Épinal vraie*. Utilisant des légendes, celle du Petit Poucet par exemple, il façonne la sienne de son vivant, avec un instinct d'éternité. Le moindre de ses gestes prend une teneur ; il est fait pour être inscrit sur des « feuilles d'or¹³ ». Nul doute alors qu'il n'ait ressenti ce frissonnement d'aigrette

aux tempes dont Breton créditera les effets du génie¹⁴. L'ouverture du monde, l'espace révélé répondent-ils à une certaine dromomanie (dont on a voulu diagnostiquer ses fugues)? On peut le présumer, sans rien affirmer cependant. Il y aurait ainsi, indiqués dans sa démarche même, le refus du proche (où pourrit l'existence et s'afflige la jeunesse) et l'illusion d'un accomplissement promis par le lointain. Poésie de la marche, poésie en marche¹⁵, motivée par un « en avant », l'écriture de Rimbaud se calque sur une poursuite. Ainsi apparaîtra la course de l'enfant derrière l'Aube d'été. Serait-il question en ce cas de trouver l'amour perdu ou, pis que perdu, jamais accordé? La poésie fournirait alors une manière de substitut à une recherche vive qui continuera au-delà des textes, dans les voyages en Europe, la traversée des mers. Et si l'on doit poser comme but impossible une mère enfin souriante, enfin à l'écoute, il ne faut pas davantage oublier l'homme enfui, parti sur la route, le capitaine Rimbaud¹⁶. Mais tout ceci demeure enfoui dans le secret et ne se livre à nous que par des images indéfiniment suggestives. Ce que l'on notera pour mémoire, ce sont ces premiers arrachements, comme pour extirper de soi le mal profond de la naissance, de la filiation, pour éradiquer. Pourtant la police veille et rattrape toujours le vagabond, l'« homme aux semelles de vent », comme l'appellera plus tard Verlaine. Mais ces moments sur la grand' route, dans une complète solitude, continueront de résonner en lui, comme la voix du vide. La parole poétique s'y entend plus nue, plus inévitable aussi. Et Rimbaud rencontre là ce qu'il nommera sa « fatalité de bonheur ». Le cœur plein. Le pas libre. L'air de face, vent salubre. Cette instigation, il y répondra. Elle ne le quittera plus, jusqu'au silence. Mais en même temps que se disait cette autre beauté, suggérée par le corps et reprise par les mots, le mal du monde insistait auprès; et l'essai de saccage, de dérision devait se faire, pour laver, comme la guerre avait détruit l'empire, comme la révolution allait revitaliser Paris.

Rimbaud lors de ses fugues, celle de septembre (qui le mène jusqu'à Paris) et celle d'octobre, aboutit par deux fois — comme nous l'avons dit — chez les tantes d'Izambard, en la ville de Douai. Elles l'accueillent, s'occupent de lui avec tendresse. C'est une période bénie, inespérée. Un havre en plein désarroi. Et pendant quelques jours, à l'intention de Paul Demeny¹⁷, un brave jeune homme que lui a fait connaître Izambard, mais un bien piètre poète, publié néanmoins à Paris ! Rimbaud recopie sur un cahier, d'une écriture appliquée, visiblement destinée à l'imprimeur, les poèmes qu'il a composés ces derniers mois. Il établit ainsi le manuscrit de son premier livre, une trentaine de pages où déjà comptent des textes majeurs, même si l'on relève çà et là de nombreuses influences¹⁸ : Hugo, Baudelaire, Banville. Les images de la beauté, la saisie du bonheur côtoient l'expression de la hideur, la haine de l'hypocrisie, la caricature. De cet ensemble se détache un sonnet, *Vénus anadyomène*. Rimbaud y fait œuvre d'impertinence. Le blasphème l'emporte peut-être plus loin qu'il ne pense. Par la défiguration qu'il impose à la femme « belle hideusement d'un ulcère à l'anus », il détruit aussi une certaine vision de la littérature (comme bouleverseront la peinture les « baigneuses » de Cézanne et les « demoiselles » de Picasso). Le paradigme de la beauté, l'illustre Vénus, devient cette apparition paradoxale¹⁹. Ainsi *Une charogne* de Baudelaire posait l'« objet » répulsif auquel, malgré tout, doit se confronter l'« âme ».

*
**

Dans le recueil de Douai confié à Paul Demeny, Rimbaud faisait le point sur son passé de poète. Une nouvelle période allait s'ouvrir devant lui, commandée par les volontés de l'Histoire. La France, après Sedan, vit sous le signe de la défaite. Proclamée le 4 septembre 1870, la III^e République met vite à nu les antagonismes sociaux. Après plusieurs mois où la

résistance à l'ennemi s'organise en dépit du bon sens (ce sera la démission du général Trochu), les élections du 8 février 1871 assurent à l'Assemblée nationale le succès massif des conservateurs face aux républicains. Bien vite, le peuple incrimine les hommes du pouvoir incapables de libérer la France de l'occupation prussienne et de trouver une solution honorable à la crise²⁰. Les poèmes de Rimbaud sont autant de charges, de pièces accusatrices. Ils offrent un témoignage ironique sur la société qui l'entoure et montrent des grotesques : les assis de la Bibliothèque municipale, les douaniers, les séminaristes (qui partageaient les cours du collège). Au fur et à mesure que son corps forçait, grandissent sa rancœur et sa révolte. Et, comme pour y répondre, l'insurrection gronde à Paris livré à soi-même, laissé aux mains de son peuple. Rimbaud sent se préparer la Commune. Confiant dans un va-tout proche de l'inconnu, il vient sur place, en février 1871. C'est dans la grande ville que les choses se passent. Les choses ? Les journaux, en l'occurrence, dans lesquels il aimerait écrire. Les républicains, les futurs émeutiers, publient de multiples feuilles, nées au jour le jour. Ils ont trouvé un ton drôle et sarcastique, ces Vallès du *Cri du peuple*, ces Verwersch du *Père Duchêne* ; ils semblent parler une nouvelle langue, débarrassée des poncifs qu'utilisent les gouvernants pour rassurer la population, bien différente aussi du style policé des Parnassiens (qui entonnent de leur mieux quelques poèmes patriotiques). Rimbaud cherche dans tout cela comme avec un croc de chiffonnier. Le nouveau pourrait advenir. Par quelle voie ? Aucun poète, à vrai dire, n'était parvenu à se mettre à l'unisson de la révolte sociale.

Rimbaud, quant à lui, peu après la naissance de la Commune de Paris (on ignore s'il y participa vraiment²¹), éprouve vite le besoin de s'en faire l'écho. C'est assez signifier que sa recherche solitaire avait trouvé là une occurrence rêvée et que sa rébellion individuelle se reconnaissait dans un mouvement qui la dépassait de beaucoup. Il compose alors d'étranges

lettres-manifestes, l'une adressée à Georges Izambard, son professeur, le 13 mai 1871, l'autre au jeune poète Paul Demeny, le 15 mai. La première est courte, illustrée par un seul poème. La seconde, qui développe certains arguments de la première, a l'ampleur, mais non la rigueur, d'un exposé théorique et trois poèmes l'accompagnent. Ces lettres ont fait date dans l'histoire de la poésie. Elles n'étaient pas connues cependant du vivant de Rimbaud. On leur accorde peut-être une importance excessive et je crois qu'il faut bien mesurer dans quel cadre elles furent d'abord publiées. Elles ne firent surface, en effet, qu'entre 1912 et 1928. Elles furent donc estimées par une nouvelle génération d'écrivains et, plus particulièrement, par les surréalistes ou leurs sympathisants. Rolland de Renéville dans la revue *Le Grand Jeu* présente un long commentaire de la lettre dite « du Voyant ». Il essaie de percevoir moins l'opportunité qu'elle avait en son temps que sa valeur annonciatrice. Curieusement, presque tous les éditeurs jusqu'à maintenant ont présenté ces lettres dépouillées des poèmes qu'elles contenaient, disloquant ainsi l'ensemble articulé qu'elles formaient. Certaines formules retiennent par leur densité, leur autorité, et d'abord le terme de voyant (mais non celui de « voyance » utilisé par les seuls exégètes) qui, néanmoins, était apparu bien des fois avant Rimbaud, même sous la plume d'écrivains de sens rassis, comme Leconte de Lisle (dont Rimbaud admirait le *Kain*). Plus intéressante, la phrase « Je est un autre » n'offre pas cependant tous les gages d'originalité qu'on était en mesure d'en attendre. Citée dans les deux épîtres, elle compte assurément dans la poétique rimbaldienne et, si elle ne présente, en fait, qu'une nouvelle version de l'« inspiration », elle expose aussi plus fermement l'intuition d'un sujet distinct du sujet cartésien (Descartes pour Rimbaud est un ergoteur). Ce n'est pas assurer que Rimbaud eut quelque idée de l'inconscient à venir (à découvrir en tant que tel), mais il était sensible aux « multiples » qui l'habitaient et dont il percevait de plus en plus la

stéréophonie au fond de lui. La variabilité du texte de Rimbaud tient aussi à la mise à jour de cette pluralité. Chacun doit découvrir son « génie », le chiffre secret de son esprit.

Si flottant que soit le projet de Rimbaud, il s'exprime cependant à travers certaines résolutions beaucoup plus personnelles cette fois : pratiquer le dérèglement des sens, cultiver la monstruosité. Le terme de dérèglement, qualifié dans l'une des deux lettres de « raisonné », implique une sorte de délire expérimental où les sensations verraient leurs rôles méthodiquement perturbés. Quant à la culture de la monstruosité, à laquelle songeait déjà Baudelaire par dandysme²², elle serait plutôt le fait de celui qui écrit que du poème lui-même. Rimbaud tient donc à lier l'être (en devenir) au faire. L'être se modifie par une détermination méditée, produit un faire, une *poiésis* également mutatrice. De toute évidence, Rimbaud ne voulait pas être en reste des actions fières et folles que les Communards avaient eu l'audace de commettre, et, souhaitant mesurer la place du poète dans la société, il affirme qu'il sera « en avant²³ ». Assurément, ces lettres de mai 1871 marquent un tournant dans sa vie. Il faut toutefois noter que les poèmes qu'il joint à titre d'exemples paraissent fort en retrait du programme qu'il affiche. On y trouve plutôt des « satires », comme il le dit lui-même (*Accroupissements, Mes Petites amoureuses*) ou des « psaumes d'actualité » (*Chant de guerre Parisien, Le Cœur supplicé*). Le langage dont il use est neuf, mais souvent obscur. Les recettes rhétoriques y gardent droit de cité. Rimbaud parle-t-il alors en voyant ? Ce que l'on peut affirmer, du moins, c'est que la vision commence à mobiliser le vers, que les mots se font signe, unités vivantes dont l'aura phonématique déborde fréquemment la valeur sémantique. Le sens devient aléatoire au profit d'un vers optique²⁴ (auquel pensait déjà Hugo). La langue universelle, qu'il s'agit encore de trouver, « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la

pensée et tirant ». La volonté d' « encrapulement » est perceptible, faisant remonter des vocables interdits. Et, de même que le choix des mots se fait au nom d'une offensive trivialité, de même les réalités que dessine le texte avouent la préférence du bas-corporel. La poésie de Rimbaud, en vertu d'une force révoltée, met en jeu une forme de pulsion anale²⁵ comparable, symboliquement, à l'insurrection populaire. Tantôt Rimbaud subit l'ordure (qui couvre son cœur, pur autrefois), tantôt il s'en sert, et voici le frère Milotus, l'homme du ciel, le curé, soulageant son ventre, ou bien les « petites amoureuses » sauvagement dénaturées, alors que naguère il attendait d'elles une idylle qui le sauverait. Il a rimé pour ces « éclanches », nous dit-il avec dégoût, perdu son temps à composer des poésies fadasses. Désormais, il souhaite pénétrer dans une zone inconnue. Et sa force de vie rencontre celle des insurgés. A ce rythme il travaille, à la « rumeur du quartier », tout en rêvant aussi aux « remuements des houles », aux « pubescences d'or ».

En d'autres poèmes de ce temps, Rimbaud atteint, pour l'ultime fois, le comble du réel. Son réalisme est aussi dru que celui des romanciers de l'époque, mais il sait lui donner un éclat particulier, comme Rembrandt faisait d'un bœuf écorché un temple d'entrailles²⁶. Ses mots s'emparent du réel — que l'on sent à portée, touché, comme les « étoffes moisies » des *Pauvres à l'église*, la « bible vert-chou » et les « espaliers galeux » des *Poètes de sept ans* ou les latrines des *Premières Communions*. Et il sort de là une lumière qui est plus que la vie, qui est le plus-que-réel dont seul le poème est capable. Rimbaud atteignant ce degré de regard qui fait que tout est saisi dans le moindre détail, transfiguré, se trouve dirigé au-delà de cette vie-ci. Il sait lire les objets et les êtres, et retrouver ainsi, par la cruauté de sa justesse, la beauté, quand les mots prennent un éclat qui éclaire la nuit de l'homme. Car il forme et façonne cette lumière et devine la percée. Dans tous ces textes où déjà se boucle l'un des cercles

de son œuvre, il en appelle à la vie, juste après ce grand signe que fut la Commune, et déjà se débat pour fuir le temps, pour fuir la mort. Il y eut l'espoir des soulèvements populaires, les mains tannées de Jeanne-Marie. La Semaine sanglante ayant fait ses milliers de morts, que lui reste-t-il désormais, alors qu'il croyait avoir tout découvert ? Il hésite entre ce qu'il faut détruire à force de poèmes : la croyance en Dieu, le Christ pleureur des Oliviers, et ce qu'il faut construire. En juin-juillet, la rage de la négation l'emporte en lui, car la bourgeoisie a repris le pouvoir. M. Thiers pavoise, la République aux mains des notables a solidement rétabli ses assises qui baignent pourtant dans le sang.

Rimbaud, qui ressent à la fois sa faiblesse et sa force (ce seront les deux pôles entre lesquels vibrera le trait de feu d'*Une saison en enfer*), a besoin d'un appui. Izambard n'est plus à Charleville. Certes, il fréquente Delahaye, Millot et Charles Bretagne, cet original qui, bientôt, lui fera connaître Verlaine²⁷. Mais ceux à qui il envoya les fameuses lettres de mai 1871 n'y ont vu qu'élucubrations. Incompris, il revient à la charge et, le 10 juin, écrit un nouveau courrier à Paul Demeny, sans l'alourdir cette fois de réflexions générales. Il y joint trois poèmes : *Les Poètes de sept ans*, *Les Pauvres à l'église* et *Le Cœur du pitre*, autre version du *Cœur supplicié* auquel il semble décidément tenir²⁸. Surtout, il recommande instamment à son correspondant de « brûler tous les vers qu'il [je] fut assez sot » pour lui donner « lors de son [mon] séjour à Douai », c'est-à-dire tout ce qu'il avait écrit moins d'un an auparavant. Il trace ainsi une frontière, prend ses distances avec lui-même, se détache de ce qu'il considère comme l'ancienne poésie, évidemment subjective, où dominait encore une certaine complaisance à se mettre en scène. Bien difficile dans ces conditions de savoir si *Le Cœur du pitre* doit se lire comme une antiphrase. Quant au surprenant *Poètes de sept ans*, l'aveu qu'on y entend passe cependant par un regard prétendument extérieur²⁹. Rimbaud porte un diagnostic sur les

sombres enfances, émues de rêves irréalisables. Toutefois la rupture qu'il souhaite paraît, à le lire, moins évidente qu'il ne le crut. Lui-même retiendra du cahier de Douai (pourtant voué au feu) un poème, *Les Effarés*, qu'il transmettra bientôt à Verlaine. Il est vrai néanmoins qu'il s'essaie à un « art nouveau ». L'image traque le réel jusqu'à le rendre irrationnel. La parole décape les apparences. A plusieurs longs poèmes de cette époque, je n'hésiterais guère, pour ma part (au risque de contredire ce qu'affirme Rimbaud), à donner le qualificatif de subjectifs. Non de cette subjectivité qui se confond avec l'analyse psychologique, mais de celle qui fait remonter en surface ce qu'ensevelit la pudeur. *Les Poètes de sept ans*, *Les Premières Communions* me semblent se répondre en ce point. L'énergie merveilleuse de l'adolescence se dit là, mais aussitôt, placées auprès, avides d'emprisonner, les entraves qui veulent la détruire. Violence d'un jeune « génie », tout à son rêve de roman libre, éperdu d'aventures, cependant que l'encage la Mère « tenant en main le livre du devoir ». Désir éveillant le corps d'une jeune communiant e vouée dès sa puberté au « baiser putride » de Jésus, alors qu'elle rêve d'Adonai-Adonis et passe « sa nuit sainte dans les latrines ». Le réalisme bas n'est pas utilisé à seule fin de choquer. Il donne le site à travers lequel, coûte que coûte, s'élan ce la poussée de la pensée ou la vitalité du désir. Aucun poète jusqu'alors n'avait su nommer cette vérité des corps et des âmes, parce que la poésie ne se faisait pas encore dans des corps³⁰. Apparemment, des corps l'écrivaient, mais ils s'empres saient d'oublier leur réalité de corps, ce poids, cette structure de laquelle la parole ne peut illusoirement se désenclaver. Certes, Rimbaud dans ses lectures avait rencontré maints exemples d'une littérature quotidienne, misérabiliste parfois, héritée de Sainte-Beuve³¹, superbement exhaussée ensuite par Baudelaire dans l'espace symbolique, puis redevenue mièvre, dégradée sous la plume de François Coppée. Rimbaud admet de tels précurseurs. Il inscrit cependant à travers cette banalité le

courant d'une volonté désirante, inéluctable, une vraie « fatalité de bonheur ». Pour toujours, nous entendons son poète de sept ans « pressentant violemment la voile ». Rimbaud nous accorde à sa violence et à ce qu'elle suppose aussi de désespoir. Car il sait qu'il se tient sur une crête d'où tout peut basculer — et, comme souvent en ce cas, il s'érige, se durcit dans une image. *Ma Bohème* prenait date et traçait de lui la silhouette d'un vagabond. *Les Poètes de sept ans* redit un passé proche et fonde les antécédents du « génie ». Dans *Les Sœurs de charité*, il devient encore le jeune homme de vingt ans « qu'eût adoré dans la Perse un Génie inconnu » (ce sera, plus tard, l'histoire de *Conte*³²) et qui, voué à l'entropie du monde moderne, doit bien constater l'absence d'amour ou, du moins, l'absence de charité. Il refuse superbement le secours des femmes. Elles ne sont plus que des « monceaux d'entrailles », même s'il conçoit encore les douceurs qu'elles répandent (comme ces « chercheuses de poux » qui, un instant, se penchèrent sur son front d'enfant). Quant à la Muse verte (la Nature de *Credo in unam*) ou la Justice (de la Commune), il n'en espère plus rien. La Mort, donc, vieille rengaine, occupe seule le terrain. Du poème qui se termine sur cette facile évocation, nous retenons surtout les impossibles *charités*, ce mot qui nous apprend toute la détresse de Rimbaud.

Cependant, il ne renonce pas. Un regain d'énergie le soulève. C'est comme si la poésie, aux prises avec les forces qui souhaitent l'étouffer, présentait en Rimbaud lui-même la lutte foncière et le vœu de vie dont elle résulte. Et Rimbaud, dans le désert de Charleville, malgré l'inattention d'Izambard et de Paul Demeny (dont il attend beaucoup, car c'est le seul poète publié qu'il connaisse), persiste, suit la voie qu'il s'est donnée, porte un regard en couteau sur le monde qui l'entoure. Et déjà ouvre la marche. J'en veux pour preuve, après la correspondance de mai restée sans écho, après un nouvel envoi le 10 juin à Demeny, la lettre enjournée qu'il adresse à Théodore de Banville le

15 août (il lui avait écrit l'an passé, le 24 mai). Le poème qui accompagne sa lettre (et qu'il signe « Alcide Bava ») permet de mesurer le chemin parcouru : il est immense. Rimbaud est sorti de l'ornière. Revenant sur ses pas, sur ceux des autres par moquerie, il n'en devance que mieux. *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* utilise, bien sûr, le mode parodique. La forme en est empruntée à Banville lui-même. Le langage persifle, se joue. La satire des Versaillais qu'il avait faite naguère dans le *Chant de guerre Parisien* trouve dans ce nouveau texte (qui, à sa façon, prend les armes) un clair équivalent³³. Cette fois, Rimbaud s'adresse au maître, alors que sa lettre du 15 mai à Demeny n'était qu'un manifeste *in partibus* sans grande conséquence, hélas ! pour le destinataire. Rimbaud n'eut pas (comme on l'a cru trop souvent) l'impertinence de penser que Banville prendrait ce poème critique pour lui. Il ne réduisait sans doute pas le talent de celui-ci à l'application de recettes parnassiennes. Banville, ancien ami de Baudelaire, était aussi capable d'une inspiration éblouissante, celle que présentaient ses *Odes funambulesques*³⁴. Rimbaud, en lui envoyant son poème, entendait toucher le fantaisiste parfaitement apte à comprendre une satire écorchant certaines formes de poésie « horriblement fadasses ». Certes, au cours du texte, le ton s'aggrave. La poésie idéaliste, moquée pour ses floraisons ineptes, se voit supplantée par la poésie utilitaire, son strict opposé, condamnant le poète à chanter désormais « le mal des pommes de terre » ou les bienfaits du « guano ». Ridicule ! Mais ce ridicule-là cadrerait avec le programme de Rimbaud, précisant bien d'ailleurs lui-même dans certaines strophes précédentes qu'il n'était pas davantage prêt à devenir le chantre du progrès.

Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs est une pièce de choix, un surprenant « art poétique ». Sous le propos déluré et la manière arcimboldesque³⁵ (quelle foison végétale développent ces octosyllabes et quel portrait s'en dégage, vu de loin !), la décision

tranche... au futur. Le futur est le temps qu'aime Rimbaud³⁶, non d'ailleurs pour y rendre réelle une quelconque constitution communiste dont il aurait tracé le projet, nous dit-on³⁷, mais pour ouvrir ainsi la durée de l'œuvre-iris où les voyelles voyantes allumeront bientôt leurs feux. « Ta Rime sourdra, rose ou blanche. » Les poèmes seront « noirs », « blancs, verts et rouges dioptriques ». Ils feront jouer les « hystéries »³⁸ (attendons les surréalistes de *L'Immaculée Conception* pour en savoir plus) ou bien « exalteront vers les candeurs ». Je ne suis pas certain que Banville se soit repéré dans ce capharnaüm multicolore. L'important pour nous est que Rimbaud s'y soit retrouvé. A telle enseigne qu'il utilisera les mêmes termes (cette fois, ce n'est plus parodique poème-critique) dans *Le Bateau ivre*.

Nommer Rimbaud, en effet, le commenter implique toujours que l'on en vienne là comme à l'inévitable : « l'auteur du *Bateau ivre* ». Ce vaisseau tanguera tant que la littérature gardera sa raison d'être³⁹. Il compte au nombre des embarcations dont « on ne revient pas », même si elles feignent d'aborder dans une quelconque Ithaque et de regagner le bon port qui peut être minuscule, une simple flaque d'eau dans laquelle un enfant joue, penché sur son reflet. *Le Bateau ivre* cause plus qu'une surprise ; il éblouit. Il avait été conçu dans ce dessein, nous apprend Delahaye, et nous voulons bien le croire. Créer un choc. Répandre du génie. Rimbaud avait mûrement médité l'effet qu'il produirait sur les Parisiens.

Car un grand changement avait marqué la fin de ce pénible été 1871 où ne l'accueillait que la surdité de ses proches et où son désir d'encrapulement ne pouvait se donner que le champ étroit de Charleville et de ses cafés. Il avait écrit à l'auteur des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes*, Verlaine, sa dernière chance. Et Verlaine lui avait répondu, en plusieurs lettres égarées depuis, mais dont les mots, rapportés par Delahaye⁴⁰, flottent, comme une légende à demi effacée sur un dessin : « J'ai comme un relent de votre

lycanthropie » ou — ce qui valait bien les trois coups d'un lever de rideau — « Venez, chère grande âme, on vous attend ». Verlaine, aux yeux de Rimbaud, représentait le plus remarquable des jeunes poètes, quelqu'un qui avait changé les rythmes habituels (il se permettait même de fortes licences !), un vrai *voyant*. Avant de partir pour Paris (Madame mère s'étant laissé convaincre qu'une carrière littéraire attendait son fils), Rimbaud a donc pris soin de se munir de ce viatique, message d'introduction qu'il s'offre d'abord pour mieux franchir le seuil. Et de fait, *Le Bateau ivre*, en dépit des sages rangées d'alexandrins qui le constituent, « troue le ciel rougeoyant comme un mur ». Il se propulse, image même de la liberté. Il dépasse. Les haleurs n'ont plus de prise sur lui. Des courants l'entraînent vers la découverte. Cet affranchissement que le romantisme avait déjà donné à la langue, Rimbaud le multiplie. Il avance en plein imaginaire, dans le milieu océanique où sont brassées et rebrassées les genèses. Le poète de sept ans pressentait la voile ; il n'est plus besoin d'elle désormais. Et cette « liberté libre » est ressentie comme une purification. Le cœur du pitre, qui bavait à la poupe et que souillaient des jets de chique, le voici lavé « des taches de vin bleu et des vomissures ». Vénus anadyomène sortait d'une baignoire en révélant l'ulcère du mal. Or le Bateau ivre, l'ivre moi, se plonge dans la mer, à l'endroit même du poème, *mobilis in mobile*, selon la devise du Nautilus⁴¹. Mobile, variable, fusionnel, dans un élément qui vaut ici, pour nos yeux ou nos oreilles, comme la densité mouvante du vocabulaire, comme sa richesse vierge. La métaphore du vaisseau prenant le large n'avait rien d'original. Ce qui l'était davantage, c'était le champ sémantique soulevé, labouré — et tous les possibles qu'il laissait envisager. Rimbaud émet ici un univers ; il forme un poème-monde où constamment se retremper. Parfois le sens lui échappe, tant la force de l'expression irradie. Tout peut être tout. Les vocables entrent en résonance avec eux-mêmes, provoquent l'hallucination. « Et j'ai vu

quelquefois ce que l'homme a cru voir. » Ainsi le voyant propose-t-il un surprenant renversement. Sa vision devient la bonne vue. Ce que les autres tenaient pour illusoire prend désormais figure de réalité.

*
**

« L'arrivée en sabots⁴² », les quelques mois qu'il allait vivre à Paris nous font pénétrer dans une période plus obscure de son existence, en dépit du caractère public qu'elle eut parfois. Un premier silence — si l'on doit considérer que l'absence de textes traduit le silence d'un écrivain. Nous savons, du moins, qu'il récita ce *Bateau ivre* intronisateur et souleva beaucoup moins la surprise (l'incompréhension) que l'enthousiasme. « C'est un génie qui se lève », annonce Léon Valade à son ami Émile Blémont, qui n'a pu assister à la lecture du jeune prodige⁴³. Rimbaud se « produit » donc, accompagné par Verlaine, son « imprésario » dans la république des lettres. L'accueil est plus que favorable, mais le caractère du nouveau venu rebute vite ses admirateurs. Rimbaud ne fait aucune concession, sa sincérité blesse ; il en remet. Emporté par une rage iconoclaste, il défie ceux qui l'aiment et d'un orgueil souverain juge et tranche. C'est à cette époque que le voit Mallarmé⁴⁴ sous les traits d'un « ange en exil » « avec je ne sais quoi fièrement poussé, ou malheureusement, de fille du peuple, j'ajoute, de son état blanchisseuse, à cause de vastes mains, par la transition du chaud au froid rougies d'engelures ». Ce curieux détail semble apporter un complément aux *Effarés* (de Rimbaud lui-même). La misère marque déjà la « main à plume ».

Il commence une vie de bohème. Non plus la route à la belle étoile, mais les garnis interlopes, les réunions enfumées, l'absinthe, l'existence gâtée comme une mauvaise dent. On ignore les textes qu'il écrivit alors ; ils furent jetés (on verra comment)⁴⁵. Seule relique mémorable conservée par miracle, le sonnet des *Voyelles*, début de la vision autonome, des rêveries sur

l'alphabet qu'annonçait la lettre dite du Voyant. Il est probable que Rimbaud le composa dans le milieu des Zutistes⁴⁶, ce cercle que venait de créer Charles Cros et qui tenait ses assises à l'Hôtel des Étrangers, à l'angle de la rue Racine et de la rue de l'École-de-Médecine. Faute de mieux, il vivait là, quand on ne pouvait l'accueillir ailleurs. Il y avait pour compagnon Ernest Cabaner, musicien tant soit peu homosexuel, grand rêveur lui aussi⁴⁷. Les voyelles se voient, nous assure Rimbaud qui soumet le langage aux rets (voire aux rayons lumineux) de son interprétation. Ne se damne-t-il pas déjà sciemment par l'arc-en-ciel de cinq couleurs⁴⁸ ?

Je parlais de silence. D'autres poèmes de ce temps nous sont parvenus cependant. Mais nous ne savons quelle valeur leur attribuer, tant leur caractère relève d'une paralittérature de la farce et du divertissement. La plupart des éditeurs les relèguent à la fin des œuvres de Rimbaud, facéties honteuses, fragments inavouables. J'ai pris le parti de les remettre à leur place chronologique. Certes, après *Le Bateau ivre*, après *Voyelles*, ils imposent un autre régime de lecture ; ils paraissent hors de saison, et sans doute doit-on imaginer, contemporaines de ces pièces d'album narquoises, des œuvres d'une tout autre tenue. Mais ils traduisent la volonté négative de Rimbaud et ce climat de jeu, de parodie dans lequel il vivait. Les Zutistes, hormis Cabaner, rassemblaient surtout des poètes qui, sans dire non à la société, ni merde (comme le criait Rimbaud à tout venant), se réclamaient d'un zut tout aussi péremptoire⁴⁹. Les frères Cros, Verlaine, Blémont, Valade, etc., formaient le gros d'une troupe que reliait un rituel d'impertinences : pratique du pastiche, détournement de textes en vogue, ironie s'en prenant aux plus graves des Parnassiens comme aux plus insipides (Coppée fournissait une tête de Turc d'autant plus moquée que la parfaite banalité de ses dizains réalistes⁵⁰ confinait à la nullité). Les nombreux poèmes que Rimbaud écrivit et signa de sa main sur l'*Album Zutique* constituent un

trésor bizarre qu'il serait blâmable de soustraire à l'attention du lecteur. Œuvrettes réservées à des *happy few*, elles parachèvent l'inspiration sombre, entêtée, rabique dont témoignaient certains de ses textes du printemps et de l'été 1871. La volonté de saccage s'y poursuit, loin des beautés du *Bateau ivre* ; cette fois, tout un cénacle participe à une sorte d'orgie verbale, scatologique, voire pornographique. Les « marbres » du Parnasse sont irrémédiablement souillés. Certes, si Rimbaud sait fort bien adopter le ton d'un Verlaine ou d'un Coppée, il convainc moins lorsqu'il imite d'autres poètes moins notoires. La plupart du temps, le ton qui est le sien demeure perceptible. Il parvient même à donner dans ce fatras un chef-d'œuvre (où André Breton ne verra que faiblesses) avec les peu ordinaires *Remembrances du vieillard idiot*⁵¹. Aucun enjouement ici. Une tristesse qui comble « toujours la joie ainsi qu'un gravier noir ». De curieux souvenirs d'enfance au revers de la sénilité. Et le monde familial revenant, qui n'est pas près de disparaître de ses hantises : père, mère, petite sœur. Le père surtout prend une importance imprévue et laisse deviner le penchant homosexuel qu'affirme d'ailleurs l'un des sonnets de l'*Album* signé « P.V. » (*Paul Verlaine*) et « A.R. » (*Arthur Rimbaud*). Ces feuillets, qui sont rarement à la gloire de ceux qui les marquèrent de leurs écrits, révèlent sans doute plus qu'il n'est permis un Rimbaud voyou, adolescent trop vite poussé, gouape et crapule. La monstruosité sur un mode mineur ! Mais là où d'autres, les frères Cros par exemple, préféreraient la blague et l'humour, Rimbaud accentue ses penchants d'ombre, une inquiétante trivialité (qu'il rehausse, le cas échéant, des ors les plus imprévus). Seul parmi les Zutistes, il saura tirer de l'ordure des images troublantes dont il se souviendra jusque dans *Une saison en enfer*, quand il enviera « le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache et que dissout un rayon ». Ces moments où il touche le fond « pour rire » donnent à voir sur son être humoral, son corps d'où

tombent des blasphèmes et qui parfois infecte les mots d'une terrible puanteur.

Cependant, l'œuvre haute, éblouie, se poursuivait sans doute, quoique l'on n'en sache rien, hormis quelques allusions de Verlaine. Et tandis qu'il écrivait par désœuvrement les saletés mordorées de l'*Album Zutique*, il composait peut-être aussi *La Chasse spirituelle* et ces *Veilleurs* dont Verlaine assure qu'ils étaient son plus beau poème⁵². Il est donc impossible de considérer que les textes « zutistes » représentent à eux seuls la production de cette époque. Ils n'en constituent que l'aspect le plus provocant, le plus ludique et le plus caduc. Quant à l'autre poésie qu'il mûrissait, nous n'en verrons l'émergence que dans les poèmes datés de « mai 1872 » et qui semblent d'ailleurs, pour certains du moins, avoir été rédigés à une époque antérieure.

*
**

En trois années, Rimbaud avait parcouru non le monde qui l'attendait encore, mais la poésie. Il avait mesuré, depuis les origines, ce qu'elle lui apportait. Lui-même, prêchant d'exemple, avait tenté de revivifier un langage qu'il jugeait exsangue, une parole qui avait perdu son réel pouvoir de résonance. Flèche solaire, il avait touché la cible. Peu d'égarements, malgré les difficultés rencontrées pour se faire entendre par qui de droit. Si l'on excepte le milieu familial toujours et presque par définition incompréhensif, il avait fort vite attiré l'attention sur lui. Il était passé par certains relais évidents pour qu'on l'estimât à sa juste mesure (qu'il savait hors de l'aune commune). Un professeur, Georges Izambard. Un débutant, Paul Demeny. Un maître, Théodore de Banville. Enfin le seul et vrai poète : Paul Verlaine. Sa venue à Paris aurait pu lui permettre d'atteindre assez vite la célébrité qu'il convoitait sans doute. On comprendrait mal, sinon, le souci constant qu'il eut d'être publié, dont témoignent aussi bien le cahier de Douai que sa

première lettre à Banville. Mais nous attache davantage en lui ce qui précisément allait à l'encontre de démarches aussi savamment calculées, aussi platement obligatoires. Rimbaud fut, en outre, un possédé. Était-ce par la découverte de son autre voix ? Ou par son autre *voir* ? Et rien ne put tenir, nulle convenance sociale, nulle ambition éditoriale, devant ce qui à ses yeux prit très vite et très tôt les proportions d'un projet de vie — dont la poésie n'était qu'une modalité parmi d'autres. Car si, par la poésie, Rimbaud en arriva là, il avait du même trait atteint une zone, un climat où elle risquait de révéler ses limites. Des textes qu'il composera par la suite, on peut assurément dire qu'ils appartiennent à la littérature ; toutefois, certains, comme les « Vers nouveaux », la mettent à nu, en dépouillent les artifices ; d'autres, comme les *Illuminations*, en font un nouveau monde éblouissant et parfois trompeur, cependant qu'*Une saison en enfer* porte le soupçon sur tant d'opérations alchimiques au nom d'une vérité essentielle et néanmoins dérobée.

Le mouvement qui entraînera Rimbaud durant ces années sombres et prodigieuses tient à la fois de l'essor et de la chute, où rien n'est si proche de la catastrophe que l'ascension la plus haute. On reconnaît ici le vol d'Icare bientôt précipité dans les vagues. Tout laisse croire qu'il se soumit ardemment à cette épreuve en procédant ainsi à sa métamorphose : ange, démon ou génie, quitte à rencontrer son anéantissement.

Jean-Luc Steinmetz

NOTES DE LA PRÉFACE

1. Jean Paulhan poursuit en disant : « [...] à mon sentiment personne n'a jamais encore pris Rimbaud tout à fait au sérieux, ni, si je puis dire, au naïf. » Voir « Rimbaud d'un seul trait » (1965) repris dans Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, t. IV, Cercle du livre précieux, 1969, p. 67.

2. Voir Alain de Mijolla, « L'ombre du capitaine Rimbaud » dans *Les Visiteurs du moi*, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1981, p. 35-80. Nouvelle éd. revue et augmentée en 1987.

3. Sur le capitaine Rimbaud, voir, du colonel Godchot, *Arthur Rimbaud ne varietur*, Nice, chez l'auteur, 1936, t. I, p. 21-30.

4. On notera toutefois qu'Hinstin s'est employé à réprimer la verve d'Isidore Ducasse, alors que Georges Izambard jusqu'à une certaine date (mai 1871) a soigneusement encouragé les essais poétiques de son élève.

5. Voir les premiers poèmes écrits par Tristan Corbière au lycée de Saint-Brieuc, puis au lycée de Nantes (*Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1970). Le triomphe de l'esprit potachique sera consacré, plus tard, par la geste d'Ubu (le père Ebbé du lycée de Rennes) réinventée par Alfred Jarry.

6. Sur Mme Rimbaud, voir l'essai de biographie publié par Suzanne Bernard, *Avant-siècle*, n° 5, Lettres modernes, Minard, 1968.

7. *Le Parnasse contemporain* paraissait en fascicules que Rimbaud, grâce à Izambard, lisait régulièrement.

8. Voir Georges Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, recueil d'articles, Mercure de France, 1946.

9. Le premier livre du *De natura rerum*, grand poème didactique du poète latin Lucrèce, exposant la doctrine matérialiste d'Épicure, avait été traduit par Sully Prudhomme et publié chez Alphonse Lemerre en 1869.

10. Dans *Les Fenêtres*, poème publié dans la livraison du 12 mai 1866 du *Parnasse contemporain*.

11. « Seul l'inhabituel peut faire que l'Ouvert s'éclaircisse, et

cela parce que sa nature cachée est dans la rareté du simple où se cache à son tour la *réalité* de ce réel que l'habitude nous livre. » Martin Heidegger dans « Souvenir », *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1962, p. 131.

12. Izambard, orphelin, avait été élevé par ses tantes à Douai. Voir *Rimbaud tel que je l'ai connu*, *op. cit.*, p. 111-112.

13. Voir dans *Une saison en enfer* la section *Matin* : « N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance ! »

14. « J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité aux œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. » André Breton, *L'Amour fou*, N.R.F., 1937.

15. On lira à ce propos le livre de Jacques Plessen, *Promenade et Poésie : expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye, Mouton, 1967.

16. De là peut-être le rêve d'Orient qui se développa chez Rimbaud. Le père de Rimbaud avait écrit une grammaire franco-arabe et un recueil d'expressions arabes (que Rimbaud réclamera aux siens dans une lettre du 15 février 1881). Tous ces textes demeurèrent manuscrits.

17. Paul Demeny avait publié un recueil poétique sans intérêt, *Les Glaneuses*, Paris, Librairie artistique, 1870. In-12 de 176 p. Il était associé à un certain M. Devienne, directeur des éditions de la Librairie artistique, ce qui avait dû plus particulièrement retenir l'attention de Rimbaud et lui donner l'espoir d'une publication prochaine.

18. Ces influences ont été relevées avec soin par Jacques Gengoux, *La Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, et Émilie Noulet, *Le Premier Visage de Rimbaud*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973 (nouv. éd.).

19. Rimbaud inaugurerait ainsi le grand cycle défiguratif qui allait caractériser, par ailleurs, la peinture moderne — le modèle féminin, l'odalisque, constituant, par excellence, l'exemple à défaire.

20. Sur cette période, on consultera Lissagaray, *Histoire de la Commune de 1871*, et Henri Guillemin, *Les Origines de la Commune*, Gallimard, 1959, et, dans un registre plus limité, Paul Ducatel, *Histoire de la Commune et du siège de Paris vue à travers l'imagerie populaire*, Grassin, 1973, en attendant l'ouvrage que prépare Steve Murphy sur Rimbaud et les journaux communards (textes et dessins).

21. L'idéologie gauchiste des années 1968 s'est vite emparée de ce Rimbaud communard pour ne le voir qu'à la lueur de tels événements. Sans attacher trop d'importance à l'ouvrage de Pierre Gascar, *Rimbaud et la Commune*, Gallimard, coll. « Idées », 1971, on retiendra surtout l'essai de mise au point écrit par Michel Décaudin, « Rimbaud et la Commune » dans *Travaux de linguistique et de littérature*, « Études littéraires », Strasbourg, 1971, IX, 2, p. 135-138.