



HAL
open science

Le phénomène Rimbaud

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. Le phénomène Rimbaud. Parade sauvage - Revue d'études rimbaldiennes , 2019, 30, p. 97-119. hal-03593687

HAL Id: hal-03593687

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593687>

Submitted on 9 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le phénomène Rimbaud

Rêve d'herméneute.

Il semble que le savoir rimbaldien est arrivé à un point de stabilisation provisoire. Pendant très longtemps – en fait, depuis sa brusque irruption dans le Panthéon de la littérature nationale, quelques années après sa mort –, Rimbaud a moins été lu ou étudié pour lui-même qu'il n'a été le catalyseur, le symbole ou le porte-drapeau d'une longue série de revendications (esthétiques, philosophiques, politiques, sociales, théoriques). Ces formes de récupération n'ont d'ailleurs en soi rien de scandaleux : elles prouvent au contraire la vitalité pérenne de l'œuvre. C'est pourquoi la croisade don-quistottesque d'un Étienne¹ contre les promoteurs, à ses yeux idéologiquement suspects, du « mythe de Rimbaud » avait quelque chose de dérisoire et trahissait, sans aucun doute à son insu, le fantasme universitaire de contrôler le destin public de la littérature : vieille habitude de clerc, rêvant toujours d'imposer au monde les règles de l'autorité académique.

Il faut cependant l'avouer : il était décourageant, pour tous ceux, nombreux, qui s'efforçaient de comprendre l'entreprise rimbaldienne (la trajectoire du poète mais aussi, au bout du compte, le sens des textes), de constater que ce qu'ils avaient à dire étaient à peine entendu et était même considéré, depuis le célèbre verdict de Tzvetan Todorov² sur l'obscurité constitutive des *Illuminations*, comme le stigmate d'une consternante naïveté. Tout se passait comme si les efforts – réfléchis, informés, également attentifs à l'esprit et à la lettre de l'œuvre rimbaldienne – pour aboutir à une interprétation vraisemblable des textes étaient par avance considérés comme nuls et non avenus, au nom de la polysémie moderne et de la liberté de tout lecteur. Redisons-le donc une nouvelle fois : il en saurait être question, pour quelque commentateur que ce soit, de décider ce que *signifie* un poème (cette décision relève en effet de l'intime conviction du lecteur), mais, en fonction des indices disponibles dans la trame textuelle, de retrouver ce que fut, en termes de poétique auctoriale et de génétique textuelle, l'œuvre telle qu'elle a été projetée et programmée par Rimbaud : ce qu'il a voulu, non pas *dire*, mais *faire*. Même si ce *faire* a quelques conséquences sur la signification qu'on prêtera au texte : après tout, même si toute lecture se vaut, le sens que pouvait avoir en tête l'auteur lui-même n'a pas moins de légitimité que tous les autres.

Les débats autour de Rimbaud n'apparaissent donc pas comme des discussions raisonnées et contradictoires entre philologues ou historiens de la littérature, mais comme des conflits essentiellement idéologiques. Il fallait choisir son camp : le Rimbaud mystique, moderniste, politique, parodiste, psychanalytique, etc. Personne n'écoutait les arguments de l'autre mais, comme l'on dit, on voulait seulement savoir d'où il parlait pour approuver ou condamner. Puis, comme il arrive toujours pour les auteurs les plus canoniques, l'empilement des interprétations a interposé un écran de plus en plus opaque entre les œuvres et les commentateurs. La question n'était plus de savoir comment le poème était compris, mais comment chaque lecteur se situait par rapport à des exégèses qui finissaient par faire davantage autorité que le texte même : comme dans la théologie médiévale, la Tradition a fini par l'emporter sur les Écritures originelles – en l'occurrence, celles d'Arthur Rimbaud.

Mais, disais-je en commençant, ce temps est en passe d'être révolu. Bien sûr, il restera toujours des boute-feu impénitents, s'exaltant au bruit confus des querelles picrocholines que

¹ Une thèse récente vient de réexaminer sur nouveaux frais, et dans une perspective beaucoup plus historique, la réception de Rimbaud : voir Adrien Cavallaro, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIXe-XXe siècles*, thèse de l'université Paris Sorbonne, 2017.

² Voir Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

suscite tout culte fanatique, ainsi que des interprétations tranquillement sourdes ou farfelues. Cependant, grâce aux efforts conjugués des herméneutes et du dialogue, même imparfait, qui a fini par s'établir, on n'est pas loin de pouvoir parvenir à un consensus, même partiel, sur de larges pans de l'œuvre rimbaldienne, sur le sens global de cette entreprise qui, selon les termes mêmes du poète, « ne veut pas rien dire³ ». Entendons-nous : je ne prétends pas qu'on y soit parvenu, mais seulement qu'on pourrait y parvenir, avec un peu de bonne volonté, de méthode et de mesure. Rêvons un instant. Imaginons un conclave idéal de rimbaldiens iréniques qui appliquerait en grand et collectivement la démarche dont Steve Murphy (rendons à César ce qui appartient à César) a montré l'exemple : la confrontation patiente et minutieuse des interprétations, la poursuite de toutes les pistes imaginables, pour aboutir, au terme d'une longue suite d'épreuves et de contre-épreuves, d'une part, à formuler des exégèses suffisamment probables et étayées, d'autre part, à écarter définitivement toutes celles qui encombrant encore le terrain herméneutique. On pourrait alors tenir pour acquis ces interprétations, afin de circonscrire à la fois les textes qui, réellement, résistent encore (parmi lesquels, bien entendu, les *Illuminations*) et les passages qui, à l'intérieur d'un texte globalement compris, présentent des taches rémanentes d'opacité. Encore faut-il s'entendre sur cette « résistance » des textes. Elle n'empêche pas qu'il existe, pour tel ou tel, des exégèses qui nous paraissent astucieuses et suggestives, mais dont nous ne pouvons nous empêcher de penser, une fois retombé l'enthousiasme de la lecture, qu'elles sont parfaitement arbitraires et révocables. Il faudrait, pour avancer un peu sur ce terrain plus ferme que je rêve, s'entendre sur deux principes simples, qui n'ont rien de scientifique mais relèvent, disons-le ainsi, de la morale intellectuelle.

Le premier est d'accepter quelque chose comme le « bon sens » ou le « sens commun » de la vieille philosophie de l'âge classique. Toutes les interprétations sont acceptables, à condition que ses promoteurs présentent quelques arguments qui soient eux-mêmes recevables. Or il arrive parfois que ces arguments soient fragiles, fantaisistes, faux, adossés à des erreurs ou à des ignorances. Si cette fragilité est patente, je ne vois pas au nom de quelle obligation il me faudrait, pour repousser ces interprétations, dépenser une énergie totalement disproportionnée par rapport à celle qu'ont mobilisée les interprètes eux-mêmes. Si une interprétation est évidemment absurde, je me réserve le droit de déclarer abruptement que cette absurdité relève de l'évidence – en estimant que la désinvolture n'est pas de mon fait.

Le deuxième principe découle du premier. Toutes les interprétations ne sont pas et ne doivent pas être considérées comme égales mais valent en fonction, non de la réputation acquise par leur auteur, mais des preuves et arguments fournis pour l'étayer. Rien n'est plus irritant que de voir invoquer et citer, encore et toujours, des interprétations invalidées depuis belle lurette : par la force de l'habitude, par soumission invétérée à l'argument d'autorité ou, tout simplement, parce que la surabondance des productions universitaires fait qu'elles sont de moins en moins lues et qu'il est en définitive plus commode de revenir toujours aux exégèses les plus connues sans prendre en compte les progrès (réels) de la recherche. C'est un problème que connaissent bien les scientifiques (ceux des sciences exactes) : faute de hiérarchisation et de sélection, la masse des publications, d'ailleurs souvent redondantes et répétitives, engendre un bruit qui étouffe les vrais progrès. Et la réponse institutionnelle à cette difficulté structurelle (la hiérarchisation des canaux de publication, en particulier des revues) a largement fait la preuve de son inefficacité dans le domaine littéraire : c'est le moins que l'on puisse dire.

Considérons donc que ces difficultés sont surmontées et que nous arrivons, comme je l'entrevois ici, à un *relatif* consensus herméneutique. L'enjeu est d'ailleurs de taille, prenons-y garde. Si nous ne parvenons pas à fixer et à consolider collectivement les acquis interprétatifs

³ Selon les termes de la lettre d'Arthur Rimbaud à Georges Izambard du 13 mai 1871, faisant suite au poème *Le Cœur du supplicié* (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes* [OC], André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 341.

patiemment accumulés sur les grands poètes énigmatiques du 19^{ème} siècle français (en particulier, sur la triade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé), le risque est grand que ce savoir, patiemment élaboré par une historicisation exigeante et attentive au contexte d'une époque qui nous est encore proche, s'échappe définitivement. La mondialisation aidant, ces auteurs prendront place dans un Panthéon (ou, plus prosaïquement, patrimoine) mondialisé dont les poèmes révévés deviendront des sources d'inspiration fantasmatique ou nostalgique, de plus en plus détachées du geste initial qui les a engendrées, si bien que leurs textes cesseront définitivement d'être compréhensibles, *à la lettre*. Ce n'est d'ailleurs pas grave en soi, puisque c'est le sort de tous les grands textes du passé, depuis la Bible ou les épopées d'Homère. Mais ce n'est pas non plus insignifiant : disons qu'il nous appartient, au point de bascule où nous nous trouvons, pour Rimbaud comme pour d'autres, de structurer et d'ordonner les connaissances durement acquises, ne serait qu'à titre de mesure conservatoire.

Cependant, ce consensus, partiel et relatif, n'est qu'un préalable pour aborder l'essentiel, qui reste le plus souvent le point aveugle de la recherche littéraire, toujours le même lorsqu'il s'agit d'un auteur du canon, mais particulièrement gênant pour une œuvre aussi mystérieuse que celle de Rimbaud. Si, depuis plus d'un siècle, l'on dépense de tels trésors d'ingéniosité pour la décrypter, si l'on ne cesse pour elle de consacrer un temps infini aux exégèses les plus minutieuses ou inventives, c'est parce que, à moins de soupçonner une pathologie collective, l'œuvre de Rimbaud mérite cette scrutation mêlée de vénération. Encore faut-il la justifier, non pas en affirmant solennellement la valeur de l'œuvre (au nom de quels critères ?), mais en expliquant sa signification historique. Dans la plupart des cas, les analyses les plus inspirées sur Rimbaud (comme sur tous les « phares » de la littérature) dissimulent à peine, avec plus ou moins de détours, une tautologie sommaire : Rimbaud est un auteur canonique parce que son œuvre est majeure ; et son œuvre est majeure parce qu'il est un auteur canonique. Ajoutons que la patrimonialisation mondialisée de la culture, sur fond d'exploitation (symbolique mais aussi économique et touristique) des présumés « génies » de l'art et de la littérature, n'aide pas à l'affaire : on tient toujours pour acquis que la qualité de « génie » ne se discute ni ne s'explique.

Dans les pages qui suivent, je ne poursuivrai donc pas d'autre objectif que d'esquisser, très simplement et très naïvement, un début de réponse à ces deux questions élémentaires. 1/ Au-delà des formules d'adoration et de la rhétorique admirative qui est le lot obligé de la critique littéraire, comment décrire et qualifier la singularité remarquable de Rimbaud (justifiant son statut exceptionnel d'auteur culte) ? 2/ Du point de vue de l'histoire (et, plus précisément, de l'histoire littéraire), quelles circonstances peuvent expliquer l'apparition d'un phénomène si extraordinairement singulier ?

Rimbaud l'unique.

Il faut commencer en effet par le réaffirmer : Rimbaud constitue un cas exceptionnel dans le paysage poétique français du 19^{ème} siècle – qui reste incontestablement, pour la France, le grand siècle de poésie – : exceptionnel au même titre que les trois autres géants du siècle, Hugo, Baudelaire et Mallarmé. Mais il est du moins possible, pour ces deux derniers, de mettre leur trajectoire en perspective et de réduire partiellement l'exception en la contextualisant. Baudelaire est le produit quintessencié (génial, mais explicable) de la petite presse et de la bohème parisienne. Mallarmé, professeur d'anglais austère mais passablement embourgeoisé, marque les retrouvailles (éblouissantes) entre les poètes et le monde comme il faut (en particulier, l'École et les élites sociales) : les universitaires n'ont depuis cessé de lui rendre un culte particulier, reconnaissant en lui l'un des leurs, au moins en esprit. Seul Hugo, dans ce trio, fait donc absolument exception : le romantisme de 1820 ouvrait la voie à un lyrisme spiritualisé, fait d'envols infiniment émouvants vers les sphères divines, le vapoureux du ciel ou les mystères insondables du cœur (on aura reconnu Lamartine, avec Musset sur ses traces), et voilà qu'il permet l'irruption d'un poète fasciné par le concret, l'énergie vitale, la manipulation des

matériaux bruts du travail poétique. D'un coup, la poésie, tournant depuis des siècles dans le cercle stérile de la rhétorique, redevenait grâce à lui un art. À l'autre bout du siècle, Rimbaud opère une rupture aussi capitale et soudaine. Mais il est, s'il on veut, un Hugo en négatif : Hugo, dès l'adolescence, s'était pensé comme un génie et, pour l'essentiel, tout lui avait réussi, de façon immédiate, spectaculaire, aveuglante. Rimbaud s'est également voulu génie, dès l'âge de seize ans, mais cela n'a pas marché – du moins, pas à la hauteur de ses ambitions : il est donc parti, sans transiger, avec la même énergie que Hugo avait mise à rester. Bien sûr, on pourrait citer d'autres écrivains très singuliers du 19^{ème} siècle : Aloysius Bertrand, Isidore Ducasse, Alfred Jarry. Mais, toute appréciation mise de côté, leur influence sur l'évolution des formes est évidemment sans commune mesure avec celle de Hugo ou de Rimbaud. Or c'est d'histoire littéraire – ou de poésie historique – qu'il est question ici.

Quelle est donc, au regard de l'histoire, cette exception rimbaldienne ? Oublions l'extraordinaire maîtrise versificatrice de Rimbaud, l'alliage inouï qu'il réalise entre la puissance de profération hugolienne et la densité suggestive de Baudelaire (l'une et l'autre mise au service d'un réalisme intransigeant). On peut préférer l'œuvre en vers de Rimbaud (c'était le cas de Verlaine et, je dois l'avouer, le mien). Il n'empêche qu'elle se serait noyée au milieu des multiples productions de tous les *minores* de la poésie postromantique s'il n'y avait tout ce que Rimbaud a écrit en prose – notamment dans la lettre, dite « du voyant », adressée le 15 mai 1871, où figure cette formule à juste titre célébrissime : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*⁴ ». Peu importe qu'elle ait été écrite par un adolescent de seize ans, qui y met sans doute une forte dose de provocation et de hâblerie, elle n'en dit pas moins très exactement, avec une remarquable concision, en quoi consiste ce qu'il faut bien appeler la « révolution rimbaldienne ».

Notons d'abord que ce dérèglement systématique rappelle un autre geste inaugural, connu de tous les collégiens ou lycéens de France au 19^{ème} siècle, l'illustre « doute hyperbolique » de Descartes, par lequel le père fondateur de la philosophie moderne française décidait solennellement, non pas de dérégler, mais de rejeter par principe tous les sens, sur le soupçon que « le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, sont illusions et tromperies⁵ », et, partant de ce principe radical, de se remettre à philosopher, à partir de zéro. C'est à une *tabula rasa* aussi absolue, mais d'un autre genre, à laquelle entend se livrer Rimbaud. Elle se présente sous la forme d'un oxymore lapidaire. Le poète veut procéder radicalement au « dérèglement [...] de tous les sens », mais il entend que ce dérèglement soit « systématique et raisonné ». Il récuse donc la *raison sensible* (qui permet à l'homme de vivre sa vie ordinaire en se fiant à l'évidence habituelle des impressions sensorielles), mais ce n'est que pour mieux s'arrimer à la *raison agissante*. Il faut littéralement désorienter les sens (le cas échéant, grâce à l'alcool ou autres substances), leur faire perdre pied, mais à la condition expresse que le poète, lui, sache toujours, avec une parfaite lucidité, ce qu'il fait ; s'installer dans un vertige absolu, mais de telle sorte que le créateur y reste maître de son cheminement (c'est, là encore, le principe cartésien de la *méthode*, de l'itinéraire qu'il faut être capable de tenir, même si tous les repères sont perdus). D'emblée, Rimbaud veut s'installer sur une ligne de crête, entre raison et dérèglement, qu'il est très difficile à tenir, mais où va essayer de camper, après lui, le meilleur de la poésie et de l'art contemporains.

Car le projet rimbaldien est, fondamentalement, un projet poétique – ou artistique. Il est à cet égard aux antipodes des trajectoires d'un Nerval ou d'un Ducasse, où l'on devine l'ombre envahissante de motivations intimes et psychiques, traduites dans les textes mais plongeant ses racines en-dehors d'eux. Rimbaud, lui, parce qu'il est un jeune ambitieux, veut, concrètement et rationnellement, transformer la poésie, c'est-à-dire la manière de la faire. Il a compris que le

⁴ OC, p. 344.

⁵ René Descartes, *Première Méditation*, dans *Œuvres et lettres*, André Bridoux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 272.

secret de la poésie ne se trouvait pas à la surface lisible des textes, mais dans les forces préalables que l'écrivain a mobilisées en lui pour y parvenir. Il en va de la poésie rimbaldienne comme de la poésie numérique⁶. Le poète informaticien élabore des programmes complexes, dont la concrétisation visible sur écran dépend des interactions que, avec sa souris ou son écran tactile, le « lecteur » accomplit de son côté. Il y a donc plusieurs poèmes réalisables à l'écran, mais à l'intérieur du cadre unique prévu par le programme du poète informaticien. De même, sous l'effet conjoint du dérèglement « de tous les sens » et de sa nature « systématique et raisonné[e] », les lecteurs de Rimbaud pourront voir dans ses poèmes toutes sortes de significations, même si la programmation architectonique du texte suit une logique homogène.

C'est pourquoi – tous les lecteurs familiers de Rimbaud en ont fait l'expérience –, même lorsque la signification d'un poème paraît se dérober, son obscurité n'empêche pas d'éprouver une émotion immédiate et diffuse, grâce à la cohérence sensorielle et symbolique qui émane du texte même : ce n'est nullement le cas, en revanche, face aux poèmes hermétiques de Mallarmé, parce que leur opacité est d'ordre essentiellement intellectuel et, pour faire leur effet, exige le travail préalable de décryptage. Au demeurant, il ne faut pas exagérer l'indétermination des textes de Rimbaud. Comme tout poète, il a toujours en tête, par vocation littéraire, des significations précises et concrètes, qui sont les plus riches émotionnellement. Simplement, il ne donne pas tous les codes, parce qu'il ne veut pas toujours les expliciter et qu'il ne cherche même pas à en être totalement conscient. Tant il est vrai que, comme le disait encore la lettre du 15 mai 1871, « la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur⁷ ». Pour comprendre le paradoxe qu'impliquent, chez le même poète, un processus « systématique et raisonné » et, pourtant, l'inconscience partielle de ce qui advient dans le texte, une nouvelle comparaison fera l'affaire : non plus le poète du numérique, mais le champion d'un jeu de raquette ou de ballon. Imaginons le tennisman ou le footballeur de haut niveau. À force d'entraînement, il sait, en effectuant un geste d'apparence instinctive, maîtriser à quelques centimètres près la trajectoire de sa balle ou de ballon. Bien sûr, il ne le fait pas au terme d'une délibération consciente (il n'en aurait pas le temps), mais il son corps a fini par enregistrer, avec une précision stupéfiante, le dosage musculaire et l'inclinaison du bras, du poignet ou du pied, nécessaires pour que le geste soit réussi. C'est exactement ce que fait Rimbaud, en exigeant du poète d'épuiser en lui « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie », afin d'« arrive[r] à l'inconnu⁸ ». Grâce à cet entraînement épuisant (où, dit-il dans la *Saison*, le risque est mortel), il a appris, avec cette méthode paradoxale, à libérer les forces de son imagination tout en étant assuré, sans qu'il le contrôle vraiment, de l'intime cohérence de ses sensations et de ses fulgurances verbales ou psychiques.

Là encore, Rimbaud est un absolu précurseur. Bien au-delà des poses sacrificielles adoptées par Vigny, Musset et même Baudelaire, il est le premier, avant les surréalistes qui sont sur ce point ses héritiers directs, à avoir si nettement compris et affirmé que la poésie, avant d'être dans les textes, se présentait comme une expérience existentielle, dont il fallait assumer les dangers et les souffrances. On devine la prise de risque ou la dérive personnelle qu'il a fallu, en marge de la société et de sa morale ordinaire, pour en arriver aux *Illuminations*, où tout paraît à la fois si obscur pour le sens mais si lumineux (et presque impérieux) quant au geste ou à l'intention poétique. Et peu importe que ces proses énigmatiques aient été écrites par lui seul ou en toute complicité amoureuse, par exemple avec Germain Nouveau⁹ : celle-ci ne réaliserait

⁶ Pour une présentation de la poésie numérique, voir Alexandra Saemmer, « Poésies dans, et hors le numérique » et Philippe Bootz, « La poésie animée : concrètement de la poésie », dans *La Poésie délivrée*, Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 327-361.

⁷ *OC*, p. 343.

⁸ *Ibid.*, p. 344.

⁹ Un livre récent d'Eddie Breuil a relancé le débat, sur une éventuelle contribution de Germain Nouveau aux *Illuminations* (*Du Nouveau chez Rimbaud*, Paris, Champion, 2014).

que plus complètement le projet rimbaldien programmé dès la lettre du 15 mai (la perte volontaire de maîtrise de soi) – et qui, lui, appartient en propre au poète ardennais.

Quant à la forme concrète qu'adopte cette expérience poétique, il importe peu qu'elle soit en vers ou en prose. On sait bien que, depuis le mitan du 19^{ème} siècle, des poètes (bien sûr, Baudelaire parmi les premiers) sont tentés de franchir le Rubicon du syllabisme. Sur cette question, Mallarmé a prononcé un avis définitif, en parlant de Victor Hugo : selon lui, « la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style¹⁰ ». Autrement dit, la poésie n'est pas affaire de technique ni même de forme, mais de l'aptitude du poète, si bien comprise par les grands du 19^{ème} siècle, à transmuter leur parole vivante, pure émanation de leur subjectivité, en matériau artistique, par essence singulier. Mais il y a de surcroît, dans le cas de Rimbaud (et aussi de Hugo : ne revenons pas sur leur profonde fraternité poétique), une circonstance particulière. En même temps que Rimbaud s'engage dans l'exploration de l'« inconnu » qui le hante, grâce au dérèglement de tous les sens, il mène parallèlement sa révolte, cette fois contre des violences concrètes, précises, familières, que connaissent tous ses contemporains : l'ordre moral, le pouvoir autoritaire, l'injustice sociale, la contrainte religieuse (qui s'exerce d'abord sur les corps et les forces du désir). Or, pour ce combat que mène le révolté de Charleville (et bientôt du Paris communard), la seule arme de Rimbaud est le vers – qu'il manie si bien et dont il connaît à la fois les vieux sortilèges et, malgré tout, la puissance de signification et de concentration. Plus précisément, le vers syllabique est à la fois l'ordre traditionnel contre lequel Rimbaud se révolte, et, cependant, l'instrument dont il a toujours besoin pour manifester sa révolte et exprimer son indignation à la face du monde. Si bien que ce contre quoi il lutte, comme poète, est, en dernière analyse, une partie de lui-même.

Aussi y a-t-il chez lui, contradictoirement, l'envie profonde d'ouvrir toutes les vannes de l'imagination au risque de s'y noyer et, pourtant, la volonté de rester fort et armé pour toutes les luttes à mener : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*, tout est là¹¹ », écrivait déjà, pour son propre compte, Baudelaire. Ce là cette tension du vers rimbaldien, toujours partagé entre deux extrêmes : entre obscurité assumée et lumineuse fulgurance, entre compacité hermétique et parodie blagueuse, entre jonglerie poétique et inconvenance rythmique – une inconvenance dont le célèbre effacement de la césure de l'alexandrin, dans les derniers poèmes, ne constitue somme toute qu'une simple péripétie métrique.

Mais tous les combats se terminent par une victoire ou une défaite. Or l'écrasement de la Commune puis, surtout, la régression réactionnaire des années soixante-dix consacrent, de fait, l'échec des idéaux et des luttes du poète adolescent. Cela ne signifie pas que Rimbaud renonce à ses convictions, bien entendu. Cependant, il a toujours combattu, en poésie comme en politique, avec l'espoir de vaincre. Or il devient vite évident, après 1871, que, dans les deux domaines, la messe est dite – au moins provisoirement, qu'il n'y aura plus de place que pour le ressassement des illusions perdues ou pour les compromis médiocrement individualistes. Il est alors incontestable que, dans la pratique poétique (à la fois dans la manière de nouer les fils de l'imaginaire et de jouer avec l'ordre métrique), quelque chose se délie chez Rimbaud, qu'il s'abandonne plus librement à la logique invisible et partiellement inconsciente de son imagination, sans la retenue ou la mainmise que lui imposaient encore les combats à mener. Quelles que soient les nuances que peut apporter l'érudition biographique (sur la chronologie précise ou les circonstances particulières des phases de rédaction), il ne me semble pas douteux que les *Illuminations* correspondent à cette phase exceptionnelle de radicalisation : non pas

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 205.

¹¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 676.

qu'il y ait nécessairement, comme aime à le représenter une certaine vulgate de l'histoire littéraire, une étape supplémentaire dans un processus continu de « libération » poétique, mais l'effet provisoire d'un contexte lui-même limité dans le temps et entrant en résonance avec les aléas biographiques.

Pour autant, le *Rimbaud* du Panthéon littéraire est, qu'on le veuille ou non, celui d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations* : c'est le provisoire ou l'exceptionnel qui a fait souche. Baudelaire a sans doute innové de manière décisive avec ses proses du *Spleen de Paris*, son chef-d'œuvre n'en reste pas moins *Les Fleurs du Mal*. C'est l'inverse pour Rimbaud. Son art prodigieux de poète versificateur restera toujours, et sans doute de plus en plus, en arrière-plan de ses deux météores en prose. Mais il n'empêche que le meilleur de l'univers rimbaldien se trouve déjà, par exemple, dans *Les Reparties de Nina* (si souvent négligées, sans doute parce que le ton est léger, qu'il n'y a que l'ombre d'un os idéologique à ronger et, aussi, parce que le poème n'est même pas en alexandrins, le vers majeur) : la plénitude sensible et sensorielle, l'infini des émotions physiques et, tout simplement, la présence du réel. Car c'est cette présence – immédiate, charnelle, à la fois troublante et spontanément familière – qui est d'abord la marque de l'écriture rimbaldienne : en comparaison de cette évidence si saisissante, tous les autres poètes du 19^{ème} siècle, même Baudelaire, restent des faiseurs de phrases.

Il faut, pour terminer, s'arrêter sur la question politique, qui a si souvent empoisonné les débats autour de Rimbaud et de sa réception – Rimbaud devenant alors, comme il arrive si souvent dans les études littéraires, le prétexte pour régler d'autres conflits, d'ordre idéologique ou professionnel, dans le monde académique. Car les choses sont simples. Rimbaud est, viscéralement, un révolté, et son œuvre serait incompréhensible sans l'esprit de révolte (politique, religieuse, culturelle) qui en fait l'emblème mythique de toutes les adolescences à venir. Donc, de façon plus ou moins explicite, la politique est présente au cœur de tous les grands textes rimbaldiens – parfois au prix de réseaux labyrinthiques que l'exégèse rimbaldienne a de mieux en mieux appris à explorer. Mais, précisément parce que Rimbaud est un révolté viscéral, sa révolte ne peut se résumer à la protestation politique, qui n'est que l'un des avatars de cette volonté vitale de protestation. Il est donc ridicule de ne pas voir l'omniprésence de l'idéologie dans ses textes (de douter, par exemple, que le poème *Les Corbeaux* vise, *évidemment*, les prêtres – en soutane noire –, que la caricature d'époque figure constamment en corbeaux). Mais il est aussi dérisoire, et peut-être davantage, de croire que le repérage de ces traces idéologiques suffit à constituer l'exégèse d'un poème, voire à en expliquer la valeur. Il y a de l'idéologie dans les poèmes de Rimbaud parce qu'il y a, surtout, du réel – et que, hier comme aujourd'hui, la réalité sociale est la plus prégnante de toutes, surtout pour tous ceux qui ont à en souffrir. Mais encore faut-il se demander ce que le poème fait à ces traces idéologiques, et, surtout, que leurs commentaires ne viennent pas recouvrir toutes les autres traces. Soit, ainsi, cette douzaine de vers des *Poètes de sept ans* :

« [...] L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.
Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illuminait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, fronts nus, œil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue
Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
Conversaient avec la douceur des idiots !

Que n'a-t-on pas écrit, à très juste titre, sur cette sollicitude du jeune bourgeois à l'égard des enfants miséreux, préfiguration des élans révolutionnaires à venir ? Mais l'essentiel m'a toujours paru l'évocation, ici comme en d'autres endroits de l'œuvre versifiée, de l'enfant heureux dans les latrines, « tranquille et livrant ses narines ». Ayant l'âge d'avoir encore pu fréquenter enfant, dans les campagnes françaises (point trop loin, d'ailleurs, des Ardennes), les toilettes de jardin – simple édicule dissimulant aux regards le siège en bois ouvrant sur le sombre lac où, en l'absence de fosse septique, s'accumulaient les déjections humaines et d'où émanait, en effet, une odeur fraîche, mystérieuse et agréable de marais ou de sous-bois, il me paraît essentiel de souligner que l'odeur que humait le petit Arthur était une *bonne* odeur ; de même, la bouse généreuse et éclaboussante qui s'échappe du cul de la vache en marche, dans *Les Reparties de Nina* (« Et, tout là-bas, / Une vache fientera, fière, / À chaque pas... »), est également, pour tout gamin qui, par exemple, reconduit le troupeau vers son étable, un émerveillement toujours renouvelé, aux antipodes de l'intention satirique que la critique contemporaine prête le plus souvent à cette notation scatologique. Car toutes ces notations heureuses disent justement, en-deçà ou au-delà des idéologies, la présence élémentaire et *euphorisante*, de la nature organique et vivante, qui est le paradis perdu (celui de l'enfance, qui est aussi le festin de jadis, dans la *Saison*, « où s'ouvraient tous les cœurs¹² ») pour lequel, sans le dire, Rimbaud ne cessera de mener tous ses combats. Les interprétations trop exclusivement politiques de son œuvre commettent toujours l'erreur de sous-estimer l'importance de ce *locus amoenus* rimbaldien, fait de lumière solaire, de luxuriance végétale, d'amoncellement terreux, mais aussi, en y ajoutant une forte dose de provocation qui n'est jamais à dédaigner (on n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans...), de merde, de sécrétions physiques, de jouissances masturbatoires. Car la vraie révolte, primordiale et primitive, est contre tous ceux qui vient brimer, comprimer, détourner cette joyeuse énergie vitale – à commencer par la religion catholique (autoritaire et dogmatique), détestée mais jamais vraiment congédiée (puisque la religion est l'apanage de la mère et, à ce titre, fait aussi partie de l'héritage sacré de l'enfance). Et, puisqu'il s'agit de cerner la singularité du poète, il y a, peut-être plus que toutes les autres, celle-ci : Rimbaud est le premier vrai poète du corps (d'un corps épanoui, entier, non fragmenté) et aussi, ceci expliquant cela, le premier poète de l'enfance – d'une enfance considérée du point de vue de l'enfant.

Comprendre l'exception. Une œuvre de circonstance(s).

Mais quelles circonstances peuvent expliquer qu'un enfant né dans les premières années de l'Empire, issu de la petite bourgeoisie rurale et élevé par une mère seule dans l'austère département des Ardennes, aux confins orientaux de la France, ait pu devenir cet astre rayonnant de la poésie française, bouleversant de manière si radicale les principes même de la poétique du poème, telle qu'elle était enseignée, pratiquée et même renouvelée depuis le début du 19^{ème} siècle ? À cette question, à la fois si simple et si irritante (elle constitue l'obstacle sur lequel achoppe inévitablement toute démarche monographique), on ne peut répondre qu'en avançant prudemment, et par étapes.

Commençons donc par quelques évidences psychologiques. D'abord, le fait le plus saisissant qui ressort de la biographie d'Arthur (un fait qui dépasse ou englobe tous les autres) est une forme d'intransigeance absolue, un courage qui n'admet ni moyen terme ni consolation médiocre, une détermination, à la fois tranquille et rageuse, qui ne connaît pas le compromis. Arthur veut faire quelque chose, il dit qu'il veut le faire, il le fait – qu'il s'agisse de partir (un peu partout, quels que soient les distances, les dangers, les difficultés matérielles), de provoquer le scandale (les poètes de la bohème parisienne, habitués à leurs petites mystifications sans

¹² OC, p. 245.

conséquence, en resteront pour longtemps estomaqués), de risquer sa peau (jusqu'à la mort par cancer, au terme d'une vie où le poète-aventurier n'aura cessé de pousser son corps à bout, par toute sortes d'excès ou d'épreuves). On s'étonne souvent que Rimbaud ait très vite arrêté d'écrire des poèmes (pour autant qu'on le sache). Mais c'est ne pas comprendre qu'il était un homme d'action bien plus que de parole. L'explorateur ou le négociant ascétique du Harar est exactement le même que le versificateur zutiste. Au fond, il *fait* toujours la même chose, agir une fois qu'il s'est résolu à la faire. Je ne connais pas d'autre écrivain où l'action, indépendamment de la parole (et, au besoin, sans elle), ait eu une importance aussi exclusive.

Bien sûr, toutes les biographies de « grand écrivain » comportent leurs récits héroïques ou leurs épreuves initiatiques. Mais on sent bien, toujours, que tout cela n'a jamais servi qu'à alimenter le désir d'écrire, l'urgence de se mettre devant l'écritoire. Si Rimbaud bouscule, si brutalement et avec une telle force productive, la poésie telle qu'elle existe, c'est que ce n'était pas ce qu'il visait, que son véritable objectif était ailleurs. Cela ne signifiait pas, bien au contraire, qu'il ne voulait pas réussir son œuvre ou réussir comme poète. Mais ce qu'il désirait, plus absolument, c'était *réussir* – c'est-à-dire réussir ce qu'il avait résolu de faire. Même Hugo ou Baudelaire, malgré leur extraordinaire force d'engagement, reste des fabricants de sortilèges littéraires. S'il fallait comparer Rimbaud à quelqu'un, en son siècle, ce serait à l'autre écrivain de l'enfance, mais sur le versant du roman (bien sûr, je pense à *Louis Lambert*), celui pour qui la littérature était aussi d'abord action, à Balzac, qui écrivait dans son Avant-propos de *La Comédie humaine* : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes¹³ ». Assurément, Rimbaud se pensait davantage en révolutionnaire qu'en homme d'État, mais il partage avec Balzac ce que le romancier nomme l'exigence d'un « dévouement absolu à des principes » mais qui vaut selon lui, non seulement pour l'écrivain, mais pour toutes les destinées exceptionnelles : il faut prendre une « décision quelconque », et s'y dévouer, absolument, sans inflexion ni rémission. Et si cela ne « marche » pas une première fois (par exemple, lorsque Rimbaud tente de prendre pied dans le petit monde des poètes parisiens), continuer, sur le même élan, mais ailleurs et avec d'autres moyens (en Afrique).

Mais ce premier constat psychologique ne fait que repousser un peu le problème : où le jeune Arthur a-t-il pu se forger une telle détermination ? J'en viens à une autre évidence biographique : il était ce que nous appellerions un « surdoué ». Un écrivain est aujourd'hui une personne que l'entourage familial, l'environnement culturel, sans doute aussi une certaine forme de sensibilité, subtile et exacerbée, et une propension imaginative poussent vers la littérature (le plus souvent narrative et fictionnelle) et ses plaisirs délicats, mais plus guère comme un surdoué (ceux-là se tourneraient plutôt vers les mathématiques, l'informatique, voire les études commerciales ou, dans un autre registre, le football). Il ne faut jamais oublier que, au 19^{ème} siècle, le latin restait le socle des études secondaires (les seules qui comptaient alors), et qu'un petit génie scolaire en était réduit à être un fort en thème et un virtuose de la versification (*via* la poésie latine). L'enseignement, arc-bouté sur ses traditions classiques héritées de l'Ancien Régime et du Premier Empire, avait cette particularité de prétendre éveiller les jeunes intelligences sans leur donner pourtant un champ où se déployer vraiment, d'où cette impression de surchauffe intellectuelle et d'excitation à vide que donnent, par exemple, les témoignages de Balzac, Flaubert, Baudelaire. Et l'on ne comprend rien à la poésie d'alors si l'on néglige le fait que Rimbaud ou Hugo (l'autre surdoué de la poésie du siècle), s'ils avaient vécu aujourd'hui, n'auraient sans doute jamais songé à devenir écrivains : ils auraient eu beaucoup trop d'ambition, d'ardente volonté impérieuse de faire reconnaître leur supériorité.

¹³ Honoré de BALZAC, Avant-propos de *La Comédie humaine*, dans *La Comédie humaine*, t.1, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p.12.

Ce que nous prenons pour des choix d'écriture – l'obscurité, les ellipses déroutantes, les fulgurances métaphoriques – ne sont donc, le plus souvent, que le reflet et l'effet d'une intelligence impatiente qui, emportée par la rapidité de ses connexions logiques, veut toujours sauter les étapes, saisir la pensée à l'état germinatif, parce que le langage est toujours trop lent pour en restituer le mouvement. C'était le drame du *Louis Lambert* de Balzac, un autre enfant surdoué que sa propre intelligence condamne au silence et à la folie – d'où ne subsistent, à la toute fin de ce roman de 1832, que des formules incompréhensibles dont l'allure étrangement sibylline annonce déjà la concision oraculaire d'*Une saison en enfer*. Il suffit en effet d'entrer un peu dans la *Saison*, de s'efforcer dans démêler ses multiples fils entremêlés pour comprendre – ou du moins deviner, grâce à quelques trouées de lumière aperçues par moments – que l'argumentation (car ce *récit* est aussi structurellement argumentatif) est parfaitement logique et tenue. Mais les enchaînements sont si rapides, les propositions réunissent ensemble tant de données distinctes, renvoyant à des moments différents du texte et faisant l'économie systématique des liaisons explicites, que le lecteur est toujours menacé de s'engager dans une mauvaise voie, qui lui proposera alors un semblant d'interprétation du texte, en apparence aussi satisfaisante que toute autre. C'est d'ailleurs ce qui rend si excitant la lecture de Rimbaud : c'est toujours une sorte de duel d'intelligence à intelligence, où la minutie et l'érudition doivent intervenir, mais seulement en renfort du travail d'intuition.

Cependant, ce surdoué du collègue de Charleville était aussi un presque enfant, encombré de son corps, de ses pulsions et de ses frustrations, de cette force désirante qui est si présente et perturbante à l'adolescence. C'est d'ailleurs le trait le plus immédiatement remarquable dans l'œuvre de Rimbaud : la troublante coexistence entre une intelligence lumineuse (presque éthérée et parfois même d'allure mystique) et d'une corporéité élémentaire, l'une et l'autre toujours recentrée sur le *je* intime du sujet écrivant : car il est temps de noter que cet ennemi juré de la « poésie subjective¹⁴ » n'en était pas moins littéralement obsédé par l'exploration et la compréhension de soi, également tendu vers son passé d'enfant et un devenir dont, comme tout adolescent, il espérait forcément beaucoup trop.

Or cet enfant exceptionnel est aussi le produit de son époque. On est frappé par l'intensité de violence que respire la littérature du Second Empire – une violence exacerbée dont témoignent aussi bien les fictions, les imaginaires (souvent autour de la sexualité), les formes poétiques : l'on songe d'abord, en poésie, à Baudelaire (même si sa violence adopte le masque ironique d'un sadisme froid) et, surtout à Rimbaud et à Ducasse/Lautréamont (avec ses méphitiques *Chants de Maldoror*), mais encore, pour la prose, à Vallès ou, dans un autre registre, à Barbey d'Aurevilly. Cette violence n'influe pas seulement sur les thématiques, mais elle structure la littérature même, elle est l'énergie secrète qui en détermine les formes et le mouvement.

Ce contexte si particulier est le résultat de la rencontre (ou la conflagration) de trois phénomènes distincts. C'est d'abord alors que la France entre vraiment, et avec une très grande brutalité, dans l'ère du capitalisme industriel, du progrès technologique et des épopées entrepreneuriales – avec la double réaction de fascination et de répulsion qu'entraîne ce basculement dans un modernité sans retour. Ensuite, cette « modernisation » à marches forcées coïncide, pour la France, à l'instauration d'un régime répressif. Il était donc naturel de lier les deux phénomènes : le capitalisme à grande échelle semblait marquer pour longtemps la fin de l'idéal démocratique et méritait donc doublement de provoquer un violent désespoir. Enfin (et peut-être surtout), l'Église catholique est à son moment de plus forte intensité, dans la politique de reconquête (sociale, politique, morale) qu'elle a entreprise depuis le début du siècle. Elle avait d'abord fait fond sur la religiosité diffuse et sentimentale du romantisme, mais s'en était très vite détournée pour adopter une doctrine beaucoup plus clairement réactionnaire, autoritaire, exerçant une contrainte sourcilieuse aussi bien sur les esprits que sur les

¹⁴ OC, p. 339.

comportements individuels et sur les corps : c'est l'époque où, par le biais de la direction de conscience et de la confession, la religion s'immisce résolument sur le terrain des relations sexuelles entre les hommes et les femmes. La question religieuse (avec les passions qu'elle déchaîne *pro et contra*), qui ne quittera jamais le devant de la scène pendant tout le siècle, connaît sous le Second Empire une période d'extraordinaire exacerbation : elle est au cœur, par exemple, des *Fleurs du Mal*, des *Misérables* et, bien sûr de *La Vie de Jésus* de Renan, de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ou des romans de Barbey d'Aurevilly.

Quant à la poésie de Rimbaud (d'un Rimbaud qui, du fait de son âge, est encore proche des leçons du catéchisme et des pieuses leçons maternelles), elle est presque toujours portée par ce mélange d'anticléricalisme virulent et d'obsession religieuse qui la nourrit constamment (de mille manières : par les thèmes, les cibles, un ton d'imprécation mystique, l'appropriation du mythe christique, les références théologiques, etc.). L'amour/haine du religieux est le noyau central et primitif d'où émane l'énergie propre à l'œuvre rimbaldienne. Mais il s'agit d'un phénomène très circonstanciel, lié d'abord au pacte infernal que l'Église catholique a fait, au mitan du 19^{ème} siècle, avec le principe d'autorité, conçu sous ses formes les plus brutales et intrusives, ensuite à un contexte historique qui pouvait donner à penser qu'elle était en effet en position de gagner la partie (ce qui ne sera évidemment plus le cas sous la Troisième République, même si la question cléricale y restera très virulente). Il serait bien sûr très excessif de réduire la révolution rimbaldienne à une réaction contre le cléralisme ; mais elle ne serait cependant pas advenue, avec sa radicalité, sans l'impulsion originelle que lui confère l'esprit de révolte anticléricale – dans ce moment climatérique marqué par l'exaspération du culte marial, la proclamation de l'infailibilité papale, la dévotion du Sacré-Cœur.

Puis, à la croisée de l'intime et de l'histoire collective, il y a la question de l'homosexualité. Car c'est aussi à cette époque que, en différents points de l'Europe, l'homosexualité accède à une visibilité nouvelle. En France, les pratiques homosexuelles, notamment chez les jeunes garçons élevés dans l'espace clos et non mixte des collèges, étaient jusque-là à la fois une réalité familière et un secret bien gardé des familles bourgeoises du 19^{ème} siècle – puisque, somme toute, ces jeunes gens fondaient foyer pour la plupart et devenaient des pères de famille : il fallait bien que jeunesse se passe. Or, le Second Empire, encore lui, voit apparaître trois poètes majeurs dont l'homosexualité est avouée ou notoire : Ducasse (la « pédérastie » est le thème central des *Chants de Maldoror*), Verlaine, Rimbaud. Quel est, justement, le rôle de l'homosexualité dans la révolution rimbaldienne ? Elle est difficile à apprécier, d'autant que Rimbaud ne l'évoque presque jamais lui-même explicitement, sinon sur le mode satirique et provocateur (par exemple, dans l'Album zutique). En revanche, l'œuvre est parcourue par une réflexion sur l'amour entre l'homme et la femme – un amour rendu impossible, notamment, à cause de la religion et de la morale sociale qui entraveraient la femme et développeraient chez elle une sorte de pathologie sexuelle : c'est notamment cette idée, d'ailleurs dans l'ère du temps, que reprend la lettre du 15 mai 1871 et *Les Premières Communions*. Quant à la conclusion de la *Saison*, il ne faut pas oublier que, quelque sens qu'on lui donne, elle porte explicitement sur « l'enfer des femmes » et la relation amoureuse.

Pour ma part, après avoir longtemps pensé que l'homosexualité était littérairement négligeable dans le cas de Rimbaud, c'est-à-dire pour la compréhension de son entreprise littéraire, j'avoue que j'ai radicalement changé de point de vue, au moins pour deux raisons. La première, plus fragile et conjecturale, est d'ordre psychologique. Le premier élément structurant de son œuvre (et de sa vie) me paraît, on l'a vu, l'intransigeance de son courage et de sa détermination. Or le premier acte de courage, absolument déraisonnable pour un adolescent vivant dans une province catholique de France, fut d'assumer, sans l'ombre d'une hésitation ou d'un aménagement moral, son homosexualité – ce qui explique aussi, au passage, ses provocations ahurissantes et insupportables de mauvais garnement : il fallait bien se donner du courage (aux yeux des autres mais, ne l'oublions pas non plus, pour lui-même, car il faut se

garder de projet sur 1870 les évidences du 21^{ème} siècle). L'œuvre de Rimbaud, dans sa radicalité systématique, ne me paraît pas concevable sans l'homosexualité.

Mais il est une autre raison, qui touche cette fois à la littérature elle-même. On ne peut qu'être frappé, de Rimbaud jusqu'au décadentisme fin de siècle¹⁵, au rôle qu'ont joué les homosexuels dans le renouvellement des formes littéraires. On pourrait en conclure, dans une première approximation assez vraisemblable, que la marginalité sexuelle, parce qu'elle est encore interdite (c'est pourquoi elle n'est jamais explicitée), devait se formuler indirectement, par le travail sur la forme (et, justement, en explorant tous les modes d'opacification du sens, puisqu'il fallait parvenir à dire l'indicible). Mais il y a sans doute quelque chose de plus profond que ce jeu de cryptage. Comment faire partager ce que l'on est avec un public qui, par hypothèse, y est étranger et ne peut le comprendre ? Baudelaire, pour dire sa singularité, est passé par le motif, mythifié en l'occasion et transfiguré en véritable concept, de la « Prostitution » ; la chose était facile : tous ses lecteurs avaient eu recours à la prostitution, dont le développement est prodigieux dans le Paris du 19^{ème} siècle. Mais comment dire son étrangeté sexuelle (même relative), sinon en recourant à une étrangeté encore plus tranchée, mais *reconnaissable* : celle de la poésie ? Comment un adolescent homosexuel de 16 ans pouvait-il signifier et rendre intelligible pour son professeur de français la singularité de son désir, dans sa lettre du 13 mai 1871, sinon en le projetant sur la poésie et en exprimant l'ambition « d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*¹⁶ » ? La poésie n'est plus ici un masque, elle est un langage, forcément à réinventer (« Trouver une langue¹⁷ ») pour dire l'homosexualité - non pas seulement le mot, mais la chose.

On pourrait conclure que la révolution rimbaldienne tient précisément dans la rencontre - ou la fusion - d'une trinité fondamentale et fondatrice : la poésie, la religion (dans sa double dimension spirituelle et temporelle), la sexualité (et, à travers, elle, l'univers sensoriel). Mais, pour que cette rencontre ait lieu, il a fallu un *clinamen* : cette légère inflexion de la chute des atomes qui, dans la théorie épicurienne, explique la création du monde réel. Ce *clinamen* rimbaldien, qui peut apparaître comme la circonstance précise expliquant la révolution littéraire, est, en l'occurrence, de l'ordre de la lettre volée d'Edgar Poe : une évidence laissée au regard de tous, mais si visible qu'on la néglige. On a beaucoup souligné, à juste titre, l'influence sur Rimbaud des événements de la Commune parisienne. Mais la Commune est elle-même le produit de la première des trois grandes guerres franco-allemandes, la guerre de 1870. Les deux guerres mondiales du 20^{ème} siècle ont été si cataclysmiques que l'on a fini par oublier le traumatisme, profond et durable, de 1870. L'Empire s'effondre comme un château de cartes - et, avec lui, toutes les certitudes que la France avait sur elle-même. Mais, surtout, indépendamment des jugements que l'on peut émettre sur la portée de l'événement, les hostilités, dans une région si proche du théâtre d'opérations comme les Ardennes, ont immédiatement suspendu le cours ordinaire de la vie. Les administrations doivent parer à l'urgence, l'autorité se délite, il faut agir et réagir au jour le jour. Le jeune Arthur, comme tous ses camarades de collège, est livré à lui-même, à ses rêves et à ses révoltes intimes. Chez l'apprenti poète agité par les mouvements violents de l'adolescence, la guerre, pour ses implications très concrètes autant que pour le désastre qu'elle donne à imaginer et à voir, constitue une prodigieuse caisse de résonance, qui provoque et permet les fugues vers Paris, l'« encrapule[ment]¹⁸ » assumé, puis tout le cortège des décisions personnelles qui vont composer, l'une après l'autre, le mythe rimbaldien. La période de belligérance a ainsi introduit, dans le cours normal de la vie sociale, déterminé par un entrelacs complexe de contraintes et

¹⁵ Voir notamment la thèse récente de Romain Courapied (*Le Traitement esthétique de l'homosexualité dans les œuvres décadentes face au système médical et légal*, thèse de l'université Rennes 2, 2014).

¹⁶ *OC*, p. 340.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ *Ibid.*, p. 339.

de règles, un interstice temporel où Rimbaud a pu déployer, concrétiser et amplifier librement toutes ses impulsions ou ses révoltes et sans lequel, j'en formule du moins l'hypothèse, il n'aurait accompli rien de comparable à ce qui est advenu, mais sans doute autre chose, moins spectaculaire et moins éruptif, que nous ne connaissons jamais.

Pourtant, alors que l'histoire littéraire a amplement démontré l'influence déterminante des deux guerres mondiales sur le renouvellement des formes poétiques ou narratives, la guerre franco-prussienne semble n'être encore qu'un événement en arrière-plan, une césure entre l'Empire et la République, ou le prodrome de la Commune, qui, elle, concentre l'attention des historiens, sans que l'on ait pris la mesure des conséquences immédiatement déstructurantes du conflit militaire, dès l'été 1870. L'aventure rimbaldienne est de ce point de vue un phénomène essentiellement circonstanciel. Je commençais en m'interrogeant sur son caractère exceptionnel dans la poésie française. Or la guerre est toujours, par excellence, une situation d'exception, qui suffirait à expliquer l'anomalie Rimbaud.

Mais la défaite militaire marqua aussi la fin de l'Empire et, malgré ses débuts tragiques (la Commune et sa répression implacable), l'amorce d'un avenir incertain – qui valait mieux, dans tous les cas, que le sentiment irrémédiablement de « fin du monde¹⁹ » que professait encore Baudelaire, aux heures fastes de la fête impériale. Cette poésie de circonstance rimbaldienne fut donc bien plus qu'une poésie du désastre et du délitement. Il faudrait en parler comme d'une écriture de la débâcle, mais au sens météorologique du terme, pour désigner le brusque dégel au printemps et la dérive chaotique d'énormes blocs de glace : l'effondrement civil et militaire, immédiat et ponctuel, libère brutalement d'immenses forces comprimées à la fois dans le corps social, dans l'ordre littéraire par l'Empire et dans la psyché d'Arthur, d'où procèdera, entraînée par sa violence même, la suite des gestes fondateurs qui appartiennent désormais à la légende du poète. Et, alors que le trop sage Mallarmé ne verra en Rimbaud qu'un phénomène éphémère et sans suite (« Éclat, lui, d'un météore [...], issu seul et s'éteignant²⁰ »), ce n'est pas un hasard si c'est au lendemain d'une autre guerre, la Première Guerre mondiale, que les surréalistes entendront pleinement le message de Rimbaud et lui donneront sa vraie postérité – en vers libres, en prose, mais aussi en vers syllabiques, chez Aragon, parce qu'il verra dans le communisme la réalisation des promesses de la Commune, et qu'il sentait que, comme Rimbaud l'avait déjà montré, les combats des poètes auront toujours besoin du vers.

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre

¹⁹ Voir le réquisitoire des *Fusées* de Baudelaire commençant par ce jugement crépusculaire : « Le monde va finir ; la seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? » (Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude PICHOS (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 665).

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Arthur Rimbaud », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 121.