



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.2849>

Rimbaud dans le texte : microlectures

Anne Brouillet

Rimbaud dans le texte, textes réunis par Yves Reboul, *Littératures*, n° 54,
Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.



Pour citer cet article

Anne Brouillet, « Rimbaud dans le texte : microlectures », *Acta fabula*, vol. 8, n° 2, , Mars-Avril 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document2849.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2007, consulté le 20 Septembre 2024, DOI : 10.58282/acta.2849

Rimbaud dans le texte : microlectures

Anne Brouillet

Claudélin a dit qu'il était un « mystique à l'état sauvage », Breton en a fait un « surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs », Mallarmé voyait sa vie comme une « carrière d'anarchiste, par l'esprit » : Arthur Rimbaud change d'identité à chaque parution critique. Quelle est donc celle que nous propose l'ouvrage collectif supervisé par Yves Reboul, *Rimbaud dans le texte* ? Aucune, s'il s'agit de répondre au singulier : « On ne trouvera [dans ce volume] aucune synthèse ambitieuse et fragile, mais des confrontations avec la réalité textuelle » (Avant-propos). Le but de l'ouvrage se situe en effet dans un retour au texte, à sa lettre et à une précision dans la compréhension de son détail. Il s'agit donc de dénoncer un malentendu, ou plutôt une longue suite de malentendus que l'histoire littéraire a développé autour du mythe de l'homme aux semelles de vent. Car les auteurs de notre ouvrage ont conscience du nombre écrasant de commentaires déjà formulés sur tout poème de Rimbaud, et chacun s'applique à corriger un point de vue infondé précédemment admis par la critique sur tel texte donné et sur la pensée de Rimbaud en général.

C'est ainsi que chaque article se propose de rectifier une idée hâtivement et faussement acquise (cela peut concerner un aspect politique, la question des liens de Rimbaud avec le Parnasse, celle du sérieux d'un de ses textes), soit sur un poème précis de Rimbaud (pour la grande majorité des articles), soit sur une composante plus générale de son écriture (l'influence de la latinité par exemple). Cette entreprise de rectification, voire de refondation de la critique rimbaldienne prend donc, pour autant que la chose soit possible, le parti de la rigueur et de l'honnêteté face au texte : à défaut de pouvoir atteindre la vérité absolue de la lettre dont l'existence reste, de toutes façons, problématique, les commentaires que présente ce volume reconnaissent leurs inéluctables limites, acceptent la pluralité de sens et nomment la très haute probabilité sans chercher à la dissimuler derrière une certitude. Cette entreprise de fourmi se traduit par l'analyse de phonèmes (David Ducoffre), de rythmes (Benoît de Cornulier), du lexique (Olivier Bivort), par le recours fréquent à un intertexte scrupuleusement choisi parmi les textes dont Rimbaud a eu au moins connaissance (Benoît de Cornulier développe par exemple longuement le personnage du petit Poucet de Perrault, cité en toutes lettres dans le texte, Yves Reboul ne s'intéresse qu'aux autres textes écrits par Rimbaud lui-même). La correspondance du poète est également mise à contribution dans les limites des

dates concordantes entre telle lettre et tel texte commenté : on ne présuppose pas d'unité dans la pensée de Rimbaud, si courte sa vie littéraire fût-elle. Des études précises de l'énonciation (Bruno Claisse ou Steve Murphy par exemple) permettent de prendre fermement position sur la distance de l'auteur à son texte, et donc sur une possible visée satirique. Steve Murphy et Yves Reboul appuient leurs thèses sur l'étude des manuscrits, André Guyaux se penche, le temps d'un article entier, sur une seule figure de rhétorique.

Il s'agit donc de fonder solidement un commentaire par la précision du recours au texte pour rendre possible un consensus sur une analyse donnée. On pourrait penser qu'une écriture aussi complexe et incohérente, au moins d'apparence, que celle de Rimbaud ne se prête pas à ce type d'analyse : inventant la modernité littéraire par l'ellipse et la liberté de son texte, il invente aussi, pour le meilleur et pour le pire, une certaine critique, celle qui dépasse la lettre pour se dire elle-même plus qu'elle ne dit le texte. C'est ce que l'ouvrage tend à éviter. Au prix d'une visée plus étroite ? Pas forcément. L'entreprise révolutionne les points de vue jusque là admis : un échec se transforme en éclatante victoire (David Ducoffre), le lyrisme devient satire (Steve Murphy), l'art pour l'art devient tribune politique (Yves Reboul). « Peut être en ressort-il, bien que ce n'ait pas été notre projet, une image d'ensemble de Rimbaud » (Avant-propos). Le lecteur confirmera : c'est un Rimbaud certes moins unifié qui ressort de ces expertises textuelles, avec son humour, ses révoltes et ses croyances contradictoires, mais c'est surtout un Rimbaud qui transcende toutes les caricatures que les excès de la critique subjectiviste ont pu en produire.

Nos auteurs se plient ainsi au texte, lui donnent une priorité absolue pour trouver un Rimbaud plus authentique, plus vrai, non entaché de contresens. Les articles sont minutieux dans leur analyse, mais aboutissent tous à une relecture toute nouvelle des textes : c'est là faire preuve d'une ambitieuse humilité qui porte tous ses fruits.

Sur Ma Bohème, fantaisie par Benoît de Cornulier

Benoît de Cornulier, dans *Sur Ma Bohème, fantaisie*, se propose de « souligner certains aspects du sens ou du style » du jeune Rimbaud, celui qui, à 15 ans et dans sa « liberté libre », écrit *Ma Bohème*. L'accent est mis sur le mode d'expression elliptique et les expressions négatives dont est fait le poème : ils sont la clef d'une poésie libératrice qui se dégage et nie ce qu'elle quitte. Cette libération se trouve analysée avec profit à la lumière d'un intertexte choisi pour sa proximité objective avec le poème : le « petit Poucet rêveur », cité comme tel par Rimbaud, qui cherche l'évasion par son intelligence précoce est un double négatif de celui de Perrault qui, lui, retrouve son logis par cette intelligence ; d'autres poèmes de Rimbaud et de la

même époque sont convoqués : *Le Bateau ivre*, *Au Cabaret vert*, *Les Poètes de sept ans* ; enfin la manière d'un poète lu et commenté par Rimbaud, Alfred de Musset, est mise à contribution au sein d'une analyse rythmique qui oppose sans appel possible nos deux auteurs. Evoqué pour des motifs d'inversion ou de similitude, l'intertexte fournit à Benoît de Cornulier un bon repère pour dégager ces aspects de sens ou de forme qui font le poème : irrégularités rythmiques, ellipses et négations libératrices. On aboutit à travers ces éléments d'analyse à un mouvement d'ensemble du poème, une dynamique globale qu'une chute frappante par son humilité quand ce qui précède joue le jeu de l'ascension vient clore, nous invitant peut-être à relire l'ensemble du poème comme un piège.

Logiques du Bateau Ivre par Steve Murphy

Steve Murphy nous fournit avec son analyse du *Bateau Ivre* l'article le plus long de l'ouvrage (*Logiques du Bateau Ivre*). Jusqu'à présent essentiellement abordé par le problème de ses sources sans être réellement analysé, ce poème présente des difficultés pour que soit décidé son statut : est-il le fruit d'un coup de génie inexplicable ou bien un poème à la manière parnassienne peu original ? Certains ont fait de Rimbaud un jeune héros symboliste face au Parnasse déclinant. Si cette opinion tout à fait pratique a recueilli la majorité des suffrages, les liens du *Bateau Ivre* avec le Parnasse semblent bien plus complexes. Un premier élément de réponse à cette problématique nous est fournie par le rappel de la pensée plus large de Rimbaud que nous dessine sa correspondance. Murphy se livre alors à une critique précise, à la loupe du texte à la lumière de la lettre dite du Voyant, retournant parfois le sens d'un texte qui paraissait évident. La place que le poète fait à la raison dans sa conception de la création poétique écarte l'hypothèse d'un romantisme passionné, l'emploi de la première personne est ici métaphorique, il n'y a, dans ce sens, pas de rupture totale avec le Parnasse. Le statut ambigu du *Bateau Ivre* rend problématique son interprétation : quelle est sa portée allégorique ? Sa signification ? Ici, Steve Murphy prend position « littéralement et dans tous les sens » en nous offrant l'hypothèse d'une allégorie plurivalente faite d'« interférences symboliques » qui lirait dans le texte à la fois une description des étapes de la vie, une évocation de l'état d'ivresse, une traversée du destin de voyant et une allusion à la Commune. De la même manière cohabiteraient dans ce poème une forme de lyrisme bien perçue par la critique rimbaldienne traditionnelle et une dimension satirique habituellement bien moins reconnue, témoin de la distance entre le poète et son œuvre. Ainsi se trouve dégagée la critique interne au poème de cette conscience voyageuse : le sentiment de liberté est illusoire et devient une prison, Rimbaud est aussi le juge sévère de son bateau. S'appuyant sur la foi de Rimbaud en la culture du lecteur, Steve Murphy fournit ensuite, à la lumière d'un intertexte très fourni et toujours connu de Rimbaud (certains poèmes du Parnasse, *Vingt mille lieues sous les mers*, certains poèmes de Baudelaire), une analyse plus

précisément politique du poème qui porterait de larges enjeux idéologiques (influence de la Semaine sanglante). *Le Bateau Ivre* est donc un poème tourné vers le lecteur en ce sens qu'il compte sur son discernement pour percevoir tous ses niveaux de sens (Rimbaud nous offre ici une langue extrêmement travaillée, rien dans le poème n'est laissé au hasard), mais aussi, il ne faut pas l'oublier, dans l'optique de séduire un certain lectorat, celui du cercle poétique parisien auquel le jeune poète désire s'intégrer.

Bannière de mai et *Patience ou le refus du sacrifice* par Christophe Bataillé

Bannière de mai et Patience ou le refus du sacrifice tend à analyser le premier texte de *Fêtes de la patience* à la lumière des deux versions successives auxquelles nous avons accès. Christophe Bataillé se livre ici à une étude détaillée du lexique, des symboles et de l'intertexte mobilisés pour aboutir à la mise en évidence d'une franche opposition traversant le poème : celle des thèmes païens et des thèmes chrétiens. Ainsi la première strophe se veut-elle médiévale et d'influence chrétienne quand la seconde revient à des symboles païens antiques. *Une Saison en enfer* se trouve convoquée pour mieux montrer le passage du locuteur de *la Passion* à ses passions, du Seigneur à la nature. Il s'agit ici d'un affranchissement par la mise en question du dogme chrétien sans idéalisation de son contraire, le dernier vers du poème en est la preuve.

Rimbaud devant Paris : deux poèmes subversifs par Yves Reboul

Quel fut précisément le sentiment de Rimbaud à l'égard de la Commune ? Quelle influence a-t-elle eu sur lui ? Verlaine et d'autres encore n'ont voulu reconnaître au printemps 71 qu'une importance épisodique et mineure dans la vie créatrice du poète, Yves Reboul (*Rimbaud devant Paris : deux poèmes subversifs*) tend à montrer le contraire en « prenant le parti du sens » autour de deux poèmes de Rimbaud. Reprenant tout d'abord les travaux de Steve Murphy sur la cohérence de *Paris*, Yves Reboul creuse l'impasse sémantique en se penchant sur la structure du poème et sa logique narrative. C'est ainsi que se déroule sous nos yeux l'entreprise d'identification de chaque protagoniste du poème et que, à force d'analyse du détail (les tirets) et de précision du contexte historique, l'on arrive à l'évidence cachée : le poème est une caricature du Paris bourgeois post-communard en pleine régression politique...et non une anticipation des pratiques d'écriture surréaliste. Prenant à nouveau le contre-pied des critiques antérieures, Yves Reboul politise notre perception de *Bonne Pensée du matin*. La dimension sarcastique du poème est tout d'abord dégagée grâce à un intertexte strictement rimbaldien, la compréhension de certains termes se trouve éclairé par recontextualisation. La lumière étant faite sur le sens, on saisit enfin la véritable cible du poème : le Paris bourgeois se construisant dans l'ordre en 1872 grâce à la sueur d'un peuple qui ne verra jamais les bénéfices de son travail. Ces deux exemples montrent combien l'inspiration

politique et plus spécifiquement communarde a compté tard pour Rimbaud qui, loin de se résigner à l'art pour l'art, produit ici une « poésie de combat et d'intervention ».

Remarques sur l'Alchimie du verbe par Olivier Bivort

Olivier Bivort entame dans *Remarques sur l'Alchimie du verbe* une discussion sur le sens du mot « alchimie » tel qu'il est employé par Rimbaud dans son « espèce de prodigieuse autobiographie psychologique » (Verlaine). Nombreux sont ceux qui, profitant du terme « alchimie », se sont livrés à des analyses occultistes, cabalistiques, en tous cas anti-rationalistes de ce poème en particulier. Mais si quelques lectures faites par Rimbaud peuvent en effet encourager les lecteurs dans cette voie de compréhension, on s'aperçoit en éclairant l'évolution historique du mot « alchimie » et son sens en 1872 que Rimbaud l'utilise ici non en rapport direct avec son sème de magie mais comme métaphore classique de l'écriture poétique dans son ensemble.

Conte et son métabolisme par André Guyaux

Conte et son métabolisme est l'occasion pour André Guyaux de se pencher sur la seule chute du poème narratif *Conte* qui, par sa clause tautologique, nous révèle le véritable sens de l'histoire. Hallucination narcissique, l'aventure du Prince se termine sur une pointe ironique de la part de l'auteur dont la métabole tautologique finale (« Le prince était le génie. Le génie était le Prince ») nous fournit une preuve et dont on trouve d'autres indices dans le texte.

Autour d'Aube par David Ducoffre

Les *Illuminations* s'équilibrent autour d'une majorité de poèmes à tonalité plutôt critique, fruits d'une indépassable insatisfaction face au réel, et d'une minorité de poèmes plus optimistes, moins splénétiques. David Ducoffre, partant de ce constat, cherche, dans *Autour d'Aube*, à dégager la tonalité du poème *Aube* tiré des *Illuminations*, jusqu'ici lu comme un texte de l'échec. La clause (« Au réveil il était midi ») semble en effet mener à cette interprétation. Mais, et David Ducoffre place ici le point de départ de sa réflexion, la première phrase du poème (« J'ai embrassé l'aube d'été ») est surplombante, elle englobe l'ensemble de la narration et dit une réussite. Le rôle de la lumière qui se plie au mouvement d'éclaireur du poète est ensuite analysé dans toute sa nuance, un intertexte connu de Rimbaud est convoqué, le rythme et les phonèmes sont étudiés pour aboutir au succès du poète qui dérobe une part du jour. Un projet satirique est ensuite mis en évidence dans le retournement ironique des topoi parnassiens : *Aube* est un texte anticlérical et politique, le rêve et la veille sont associés, le triomphe n'est pas entaché d'échec, il s'agit d'une pure sublimation. Dénonçant les analyses externe du poème qui y glissent un drame en fait absent, David Ducoffre s'appuie sur les passages parallèles

de l'œuvre de Rimbaud pour conclure à la présence d'une visée, certes satirique, mais « sur un mode mineur accordé à des élans de plénitude conquérante ».

Parade ou l'œuvre-monstre par Bruno Claisse

Parade est un poème-énigme (« J'ai seul la clef de cette parade sauvage »). Et si certains ont vu en cette énigme sa réponse même, réduisant le poème à un jeu indécidable et autonome sur le langage, Bruno Claisse refuse de se résoudre à le couper du réel. *Parade ou l'œuvre-monstre* prend ainsi la forme d'un commentaire linéaire dégageant un sens répondant à l'énigme finale. Les analyses de la ponctuation, des rythmes, des phonèmes, de l'énonciation et des symboles dévoilent des échos de termes dans le texte, des oppositions fortes, une dimension sarcastique (on trouvera au sein du poème quelques calembours). Et tous ces phénomènes se rejoignent dans la dénonciation des tentatives humaines pour sublimer vainement un réel qui se suffit pourtant à lui-même. Bruno Claisse répond courageusement au montreur-sphinx qui lance l'énigme finale : cette énigme est tératologique, et ce non par son autonomie poétique mais parce qu'elle dénonce la monstruosité d'hommes dont la métaphysique a perdu le réel. *Parade* est une œuvre-monstre.

Sur l'arête des cultures par Michel Murat

Rimbaud a écrit des centaines, voire des milliers de vers latins que la critique s'applique habituellement à exclure de l'œuvre rimbaldienne. Michel Murat dans *Sur l'arête des cultures*, s'appuie sur les analyses de Georges Hugo Tucker et revendique une vraie place dans l'œuvre de Rimbaud pour ces vers latins. Ces derniers font en effet preuve de consistance interne, d'une grande liberté et d'une compétence rhétorique s'exprimant en particulier dans la parodie qui en font un véritable « laboratoire d'écriture ». Ce passage par la latinité laisse des traces dans la poésie francophone de Rimbaud : les poèmes de 1870 montrent des vers inspirés de structures métriques latines ainsi que des tournures grammaticales latines. Ceux de 1872 présentent un lexique latinisant. Enfin les derniers poèmes possèdent une syntaxe latine qui se retrouve dans l'ordre des mots et dans l'usage particulier du participe. Exemples précis et analyses grammaticales viennent appuyer la thèse de Michel Murat qui fait du latin une des nourritures de l'impulsion créatrice de Rimbaud.

« La force de ce qui est là sans que personne ne s'en préoccupe » Autour de François Bon par Marie-Albane Rioux-Watine

À travers une problématique du genre, Marie-Albane Rioux-Watine cherche à cerner la démarche créatrice de François Bon dans « *La force de ce qui est là sans que personne ne s'en préoccupe* » Autour de François Bon. Les deux ambitions de l'auteur, « se dire soi-même » et « faire surgir le dehors », ainsi que son rejet de la fiction font évoluer son œuvre dans le sens de l'autobiographie référentielle. Mais refusant

aussi le sujet, François Bon doit « parler de soi sans se constituer soi-même », c'est-à-dire tendre vers l'impersonnel tout en donnant à voir une part individuelle de réalité. De ces termes initiaux du problème naît un nouvel objet d'écriture : le dehors dans le dedans, les interactions entre l'intérieur et l'extérieur dans toute leur inconstance. C'est ainsi que *Paysage de fer* se déroule dans un train, offrant au lecteur un réel toujours dérobé, qui se livre par juxtaposition et donc toujours en deçà du sens, insignifiant. Le « soi » de François Bon est donc un non-sujet traversé par un réel discontinu, excluant l'œuvre qu'il habite du genre romanesque. Il s'agit alors de faire surgir l'imbrication infinie de ce réel pour passer du « soi » au « nous », dépasser l'écueil du solipsisme et faire d'un faux roman une vraie œuvre d'art.

PLAN

AUTEUR

Anne Brouillet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : ptytanne@caramail.com