

À Corentin, et à la mémoire de Joëlle

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord mon « héxa-maîtres » poétique et linguistique pour sa disponibilité et sa confiance, pour la richesse de nos échanges, pour les suggestions, pour la rigueur, pour leurs travaux dont la lecture a toujours été stimulante, et pour notre affection commune pour Nicolas.

À Benoît de Cornulier donc, qui m'a fait l'honneur de diriger cette thèse et n'a pas été un « directeur en tenue de service ». Sa théorie métrique et son approche de la versification ont par ailleurs été pour moi une révélation.

Je pense, grâce à lui, c'est sûr et c'est certain
Mieux savoir désormais ce qu'est l'alexandrin.
J'ai appris grâce à lui ce que c'est qu'un module
Et je ne trouve pas cela si ridicule.

À Marc Dominicy, donc derechef, pour l'intérêt qu'il a toujours témoigné pour mes travaux, et parce qu'avec son regard d'aigle sur le champ de la poétique, de la linguistique et des sciences humaines en général,

Il incarne à mes yeux le parfait humaniste
Qui dans plus d'un domaine est un vrai spécialiste.
Son regard non pareil a pour moi le statut
De l'éclair fulgurant qui touche droit au but.

Merci à Steve Murphy, mon grand ami rimbaldien, pour sa malice et son érudition. Il m'a ouvert les portes de *Parade Sauvage* et a toujours regardé mon travail sur Rimbaud et Verlaine avec une extrême bienveillance, bien que nous n'envisagions pas toujours Rimbaud à travers la même lucarne. Il est un des rares « littéraires » à avoir pris sérieusement en compte la métrique et intégré la structuration poétique dans ses études et dans ses éditions.

Ses plates bandes d'amarantes sont par moi
Piétinées à souhait et sans aucun émoi.
Et de *Tête de faune* aux *Accroupissements*
Je poursuis son travail, entretiens ses tourments.

Merci à mes amis rimbaldo-verlainiens de *Parade Sauvage* et de la *Revue Verlaine*, en particulier Seth Whidden, Yann Frémy, Robert Saint-Clair, Denis Saint-Amand, Christophe Bataillé, Jean-Louis Aroui et Arnaud Bernadet.

Merci à mes amis non rimbaldo-verlainiens qui m'ont accompagné de près ou de loin, et chacun à leur manière, dans cette aventure : Alain, Brigitte, Bruno, Christine, Diane, Dominique, Gérard, Jean-Claude D., Jean-Claude R., Jessy, Maïa, Marc, Mavis, Pascal, Philippe, Sophie.

Et un grand merci en particulier à Marc Klein, pour Goya, pour son aide, pour nos échanges si nombreux et si riches depuis tant d'années. Et parce que la surdité à l'art verbal de ce phonologue par ailleurs féru de musique et de peinture reste toujours pour moi un mystère...

Merci enfin aux grandes et ferventes amoureuses, pour les beaux voyages et pour m'avoir apporté cet équilibre à la fois salutaire et instable qui ne m'a pas cantonné à l'austérité du savant.

Pour vous tous, cette fleur poétique qui plaisait tant aussi au cœur désolé de Nicolas Ruwet.

EL DESDICHADO

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Sommaire

INTRODUCTION.....	8
EFFAREMENT 1 (PREMIÈRE PARTIE).....	28
CRITIQUE DU VERS ET "SUBVERSIFICATION".....	28
1. Chapitre 1 - UNE BOMBE RYTHMIQUE ET SYMBOLIQUE : <i>TÊTE DE FAUNE</i>	29
1.1. Interprétation métrique des 12 vers.....	31
1.2. Alchimie du mètre.....	37
1.2.1. Le mètre du faune.....	37
1.2.2. Poétique et métrique de la métamorphose et de l'explosion.....	42
1.3. Le faune, le vers, et la révolution poétique : le sens de la mesure.....	52
2. Chapitre 2 - FORMES ET MOUVEMENTS DE LA LUMIÈRE ET DU SILENCE : <i>MÉMOIRE</i> ...	59
2.1. Sections et séquences.....	60
2.1.1. Quel cours ?.....	60
2.1.2. Scènes et silences.....	64
2.2. Tableaux.....	67
2.2.1. Impressionnisme ?.....	67
2.2.2. Le panneau central et <i>Le Dormeur du Val</i>	69
2.2.3. Palette vocalique et chromatismes sonores.....	73
2.3. <i>Mémoire</i> et <i>Une saison en enfer</i>	76
2.4. Les vers et les rimes : « para-métrique » et statut de l'alexandrin.....	78
2.5. De la première section.....	84
3. Chapitre 3 - : « Entends comme brame... » OU LA CRITIQUE DU THYRSE.....	95
3.1. La rame et la rime.....	96
3.2. Le brame dans la brume.....	100
EFFAREMENT 2 (DEUXIÈME PARTIE).....	107
LA CRITIQUE DE L'ART ET L'ART DE LA CRITIQUE : CARICATURE ET PARODIE.....	107
4. Chapitre 4 - POÉTIQUE DE LA CARICATURE : AUTOUR D' <i>ACCROUISSEMENTS</i>	108
4.1. Amorphie et métamorphose : le ventre de Milotus.....	109
4.2. Difformités et morphopsychologie : <i>Les Assis</i>	116
4.3. Déformation et damnation : <i>Vénus Anadyomène</i>	119
5. Chapitre 5 - COMPOSITION ET CONTRASTES DANS <i>LES EFFARÉS</i>	123
5.1. Les modes complémentaires de composition.....	125
5.1.1. Les rimes et les sizains.....	125

5.1.2.	Les tercets	126
5.2.	Équivalences et contrastes sémantiques.....	130
5.2.1.	Poésie de la misère et misère de la poésie : scénographie et points de vue.....	130
5.2.2.	Boulanger, médianoche et brioche.....	133
6.	Chapitre 6 - CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE LA GENÈSE DU « ZUTISME »	137
6.1.	L'année 1867	137
6.2.	1871 et les zutiques.....	152
7.	Chapitre 7 - LE SONNET DU TROU DU CUL ET LA POÉTIQUE DE L'OBSCÈNE	162
7.1.	Entrée en « matières »	165
7.2.	Vérité et mensonge du parodique.....	169
7.2.1.	Le masculin masqué.....	169
7.2.2.	Démarcations, emprunts et recyclages hypertextuels	177
7.3.	Cet obscur objet du culte.....	181
7.3.1.	Les quatrains	181
7.3.2.	Le sizain	186
7.4.	Virtuosités et jubilations intertextuelles	190
7.4.1.	De Baudelaire à Rimbaud	192
7.4.2.	Les intertextes antiéricains et la cible Veillot	201
	EFFAREMENT 3 : (TROISIÈME PARTIE)	206
	OPHÉLIE, VERLAINE ET RIMBAUD	206
8.	Chapitre 8 - BEAMS : FIGURATION ET CONFIGURATION DU MOUVEMENT	207
8.1.	Les parallélismes internes aux quatrains.....	208
8.1.1.	1er quatrain	208
8.1.1.1.	Abba	208
8.1.1.2.	ab+ba	211
8.1.1.3.	Le vers 4	212
8.1.2.	2ème QUATRAIN	213
8.1.2.1.	ab+ab	213
8.1.2.2.	Abba	215
8.1.2.3.	Le vers 8	216
8.1.3.	3ème quatrain.....	216
8.1.3.1.	AAAA	216
8.1.3.2.	ab+ba	217
8.1.3.3.	Le vers 12	218
8.1.4.	4ème quatrain.....	219
8.2.	Les relations interstrophiques	221
8.2.1.	2+2	221
8.2.2.	1+3	222
8.2.3.	3+1	223
8.2.4.	1+2+1.....	225

8.3.	<i>Beams</i> et la première section d'<i>Ophélie</i>.....	229
8.3.1.	Les ressemblances les plus visibles	230
8.3.2.	Les rimes et les équivalences phoniques.....	232
9.	Chapitre 9 - RIMBAUD EN SOURDINE : LES <i>ROMANCES SANS PAROLES</i> ET LA PRÉSENCE D'OPHÉLIE	236
9.1.	Les <i>Romances sans paroles</i> et Rimbaud. Verlaine et les vers de 72-73.....	238
9.2.	Rimbaud et le motif d'Ophélie.....	241
9.3.	Les <i>Romances sans paroles</i> et le motif d'Ophélie	246
	CONCLUSION :	254
	BIBLIOGRAPHIE :	257

INTRODUCTION

Écrire une thèse en poétique a été un véritable défi. Rien ne prédisposait en effet les différents chapitres qui la composent à intégrer une recherche plus vaste. Certains ont été écrits avant même que je songe au projet d'une thèse, et si d'autres l'ont été depuis, c'était, paradoxalement, comme pour les premiers, dans un esprit résolument monographique qui les destinait plus à la publication dans des revues ou des ouvrages collectifs qu'à la constitution d'un quelconque chapitre. Une compilation d'analyses de poèmes ne constituant pas une thèse, quand bien même ces analyses relèvent-elles de la recherche universitaire, j'ai donc été confronté au problème de la mise en cohérence et de l'ordonnement *a posteriori* d'un ensemble d'études qu'il fallait éviter de juxtaposer. Le problème connexe que j'essaie précisément de résoudre dans cette introduction est celui de construire, *a posteriori* encore, un objet scientifique intéressant, alors que la règle voudrait que ce que l'on appelle en sciences humaines "la construction de l'objet" détermine à l'avance la recherche ainsi que l'exposition et l'analyse des résultats de cette dernière. Problème augmenté par la nécessité d'une explicitation théorique absente des études antérieures qui ne se voulaient pas l'illustration ou le volet empirique d'une théorie poétique, et où étaient tenus pour acquis et laissés dans l'implicite le discours de la méthode et les principes qui sous-tendaient mes lectures.

La résolution, relative, de ces problèmes de charrue avant les bœufs, qui n'en font qu'un, a été facilitée par le fait que, non clairement formulé jusque là, un projet de recherche se distinguait néanmoins et avait présidé à chacune de ces monographies, unifiées par un corpus spécifique et par une méthode, et, surtout, ayant eu comme point de départ *Tête de faune* de Rimbaud.

Concernant la méthode, ou plus modestement la démarche, j'ai conscience que ce travail n'est pas totalement abouti et aurait nécessité, entre autres, un chapitre inaugural entièrement consacré à une sorte d'introduction à la poétique, d'autant plus appropriée ici que l'œuvre en vers de Rimbaud se prête particulièrement bien à l'introduction à la versification, au poème, et au poétique en général. Toutefois je ne me déroberai pas totalement à l'obligation de théorie, en assurant le service minimum d'exposition des composantes principales du couteau suisse notionnel qui m'a permis de bricoler dans les azurs (verts ou vers) de la poésie rimbaldienne, et qui constitue la part la moins "idéale" du paletot théorique de ma bohème poéticienne.

Les éléments de cet outil composite en acier inoxydable ont été pour la plupart forgés par les linguistes poéticiens Roman Jakobson (1963 ; 1973), Nicolas Ruwet (1975 ; 1981 ; 1989), Marc Dominicy (2011 pour une synthèse récente), et pour ce qui est de la métrique en particulier, Benoît de Cornulier (1982 ; 1995 ; 2009). Même si je ne souscris pas à la thèse

impérialiste (et fonctionnaliste) de Jakobson pour lequel la poétique est « une partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans sa relation avec les autres fonctions du langage », je considère néanmoins que si les travaux de ces linguistes tous été des contributions majeures à la poétique comme domaine dont l'objet « est avant tout de répondre à la question : *qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* », c'est précisément parce que leur connaissance du langage et les outils de plus en plus fins de la linguistique moderne leur ont permis de cerner avec rigueur certaines des spécificités de l'écriture poétique.

Retenons principalement, et succinctement résumés, l'idée de la double organisation, linguistique et poétique, des textes poétiques, le principe d'équivalence, et enfin la démarche de lecture qui en découle. Le principe d'équivalence de Jakobson a été reformulé par Nicolas Ruwet, qui le déleste de sa charge fonctionnaliste et de son articulation à la théorie des deux axes, paradigmatique et syntagmatique, inspirée de Saussure, et qui surtout spécifie la nature et les modalités des équivalences mises en jeu. Parce que tout peut être équivalent à tout selon certains points de vue, et qu'en matière de langage c'est effectivement le cas si l'on considère par exemple que toute phrase d'une langue a la même structure profonde qu'une autre, et qu'en poésie versifiée c'est également le cas si l'on ne considère que la dimension abstraite/structurale des unités où l'équation $A=A$ semble valoir pour toutes les composantes et tous les niveaux de la structuration poétique, il importait en effet de préciser que les niveaux linguistiques et poétiques impliqués dans les équivalences étaient les niveaux « superficiels » qui concernent aussi bien la syntaxe, la phonologie et la morphologie des expressions linguistiques effectivement présentes, et de rappeler utilement que les équivalences sont aussi bien des rapports d'identité et de contraste. Pour l'analyse, qui tient rigoureusement compte de ces parallélismes de surface, Nicolas Ruwet recommande alors de partir de « l'évident », c'est à dire de ce qui est immédiatement perceptible à la lecture, est plus facilement observable/objectivable, palpable, et saute plus ou moins aux yeux (et aux oreilles) du lecteur¹.

Pour ma part j'ai particulièrement intégré à cette étape la structuration globale des poèmes. Le nombre et le type de strophes par exemple sont rarement envisagés au-delà des formes fixes alors que leur pertinence est avérée pour de nombreux poèmes². Le « trois quatrains » a ainsi dans *Tête de faune* un statut organisateur et intertextuel déterminant, et la

¹ Et l'un des intérêts de ces mises au point non triviales est de conférer aux analyses le statut d'analyses concrètes, au sens de Bourdieu, plus facilement soumises aux exigences d'argumentation et d'objectivation. Leur degré de technicité prend par ailleurs le contrepied de certaines analyses transcendantes de « lector » herméneutes qui accumulent des dividendes symboliques à moindre frais en s'emparant de la poésie...

² À cet égard le lexique de la poétique souffre d'une absence manifeste et d'une sorte de paradoxe : le critère du nombre est à l'origine du nom des vers et des strophes et n'est pas utilisé pour désigner les poèmes...

prise en compte de la concurrence des tercets et des sizains dans *Les effarés* permet de dégager une organisation en chiasme en accord avec les contrastes sémantiques en présence et manifeste une forme d'encadrement pictural plus subtile que les modes de clôture basés sur la répétition strophique que Rimbaud affectionne dans *Roman, Première soirée, Ophélie* ou *Bal des pendus*. Il en va de même avec *Mémoire*, dont les cinq sections de deux quatrains bien délimitées et numérotées interrogent le rapport entre continu et discontinu du discours, problématisent la notion de suivi d'un « cours d'eau » et ont un statut pluri-générique ou trans-artistique qui autorise fortement à les envisager à la fois comme des tableaux et comme des scènes d'un drame. De la même manière, observer les relations entre les « gros » quintils d'*Accroupissements*, appropriés au ventre de Milotus, permet de montrer un isomorphisme entre ces relations globales et les effets concentriques internes aux quintils. Enfin, analyser *Beams* de Verlaine en tant que « quatre quatrains » d'alexandrins rimés abba, c'est dessiner la configuration d'un mouvement que le poème met par ailleurs en scène et dont il est lui-même l'aboutissement en tant que poème final des *Romances sans paroles*.

Le poème et le détail

Cette approche, soucieuse de tous les aspects de l'organisation formelle, tient aussi compte d'éléments de surface qui relèvent plus du détail textuel. À cet égard, la double organisation des poèmes permet à la métrique d'être le révélateur de phénomènes souvent discrets mais producteurs d'effets intéressants, que l'on appelle généralement « effets de sens », et qui peuvent parfois constituer des indices pour l'interprétation, et, selon les cas, guider, confirmer ou introduire une orientation de sens. À condition toutefois que les phénomènes en cause ne soient pas isolés et convergent avec d'autres données textuelles ou intertextuelles et intègrent un réseau cohérent.

De tels effets sont parfois trompeurs et le souci du détail peut aussi égarer le lecteur le plus rigoureux, mais la difficulté dans l'évaluation de la pertinence de ces phénomènes ne doit pas nous conduire à les évincer par principe. Une telle éviction systématique oublierait la place du cryptage et de la suggestion en poésie ou des effets moins intentionnels de la forme, et manifesterait surtout le refus ou la crainte excessive d'un risque interprétatif, tantôt au nom de la rigueur de la description exclusive des équivalences formelles, sans considération pour le sens, tantôt au nom du « vrai sens » qui conduirait à relativiser l'intérêt de la structuration poétique et plus généralement à négliger les aspects formels et leur possible contribution au traitement sémantico- pragmatique des poèmes.

D'une manière générale en poétique, dès lors que l'on aborde des considérations de sémantique et que le travail de lecture critique n'est pas conçu comme celui, mécanique, d'un

moteur théorique indifférent à la singularité des textes, on est parfois confronté à des détails non négligeables, qui viennent parfois, comme des grains de sable imprévus, gripper les rouages bien huilés de l'analyse, et dont la prise en compte délicate risque de compromettre la correction des squares et des pelouses exégétiques. Les travaux de poéticiens qui m'ont influencé sont rassurants à cet égard, dans la mesure où certaines de leurs analyses importantes de poèmes, dont la rigueur, l'érudition et la scientificité ne sont pas à mettre en doute, exposent par endroit des hypothèses interprétatives qui ne vont pas de soi, méritent examen et se prêtent volontiers à la critique, qu'elles concernent des points de détails ou engagent une interprétation plus globale. Je songe entre autres, concernant Rimbaud, à la question des azurs « verts » ou « vers » du *Bateau ivre*, ou encore aux difficultés rencontrées pour l'interprétation d'ensemble de poèmes comme *Tête de faune* et *Mémoire*.

Sur ce plan du statut de certains détails en poésie, les réserves de Jean Starobinski (2012, [1994³]) dans son bel article sur *À une Passante* m'ont toujours étonné. Après avoir remarqué dans le couple rimique *majestueuse :: fastueuse* du premier quatrain une rime en « tueuse » confirmée par la rime en inclusion du quatrain suivant *statue :: tue* et par l'enchaînement *statue // Moi* des deux premiers vers du même quatrain, le célèbre critique écrit :

Pour l'intelligence du texte, il ne faut certes pas démembrer les mots en phonèmes, mais pour l'inconscient du lecteur comme pour celui du poète, ces rimes ne sont pas innocentes. Assurément, je ne mets pas ces surentendus ou sous-entendus sur un pied d'égalité avec le sens obvie. Je laisse le soin aux pervers le plaisir de les proposer à la place du sens obvie, au nom de la polysémie des phonèmes et du pullulement des homonymes. On ne peut se dispenser de reconnaître un sens prioritaire, sous peine d'accueillir tous les contresens. Les variantes de lecture ou d'écoute que j'évoque ici sont bel et bien des malentendus. Leur donner trop d'importance, les laisser prévaloir, ce serait abolir la source au nom de son halo et défigurer la poésie. Mais c'est le propre aussi de la poésie de comporter à chaque instant, dans son sillage, une traînée scintillante de malentendus. Les consonnes d'appui d'une rime sont aussi importantes que son genre masculin ou féminin. (Starobinski 2012 : 493)

L'auteur de *Les mots sous les mots* prend beaucoup de précautions pour à la fois justifier et relativiser son attention aux consonnes d'appui et à leurs effets de sur ou sous – entendu comme malentendus et manifestations de l'inconscient, ou de ce que Michèle Aquien appelle *L'autre versant du langage*. Il faudrait surtout selon lui être un « pervers » pour prendre ces malentendus trop au sérieux, en dépit du fait qu'ils sont la « traînée scintillante » de la poésie. La distinction de principe entre le « vrai sens » prioritaire et les contresens, de même que toute forme de problématisation d'une interprétation qui pose question, témoignent certes de la rigueur de l'analyse et d'une mise à distance réflexive salutaire des intuitions du critique, mais l'oscillation entre exposition et réfutation d'une thèse peut aussi, comme je le crois dans ce cas précis, être la manifestation paradoxale d'une difficulté à assumer une

³ Le chapitre « Le regard des statues » de Starobinski 2012 reprend un article éponyme publié en 1994 dans *La nouvelle revue de psychanalyse* (n°50, p. 45-64).

lecture. En l'occurrence la convocation du surmoi exégétique contre ces « malentendus » me paraît inutile, compte-tenu de la relation constante entre l'amour et la mort dans *Les Fleurs du Mal*, et surtout de l'intérêt bien connu de Baudelaire pour la rime, dont les effets, dans *À une Passante*, sont certainement intentionnels et non la manifestation d'un quelconque inconscient du poète ou du lecteur. La suggestion réitérée de la même idée par le jeu des rimes a ici un caractère quasi systématique qui légitime la double lecture de l'exégète, dont l'écoute attentive ne « défigur[e] pas la poésie » de Baudelaire, largement inspirée d'ailleurs par d'autres formes de « traînées » au « halo » tout aussi scintillant et fardé que ses *Fleurs du Mal*...

Il n'en demeure pas moins qu'il est des détails plus pertinents que d'autres et qu'un exemple lamartinien a été pour moi l'occasion d'une attention (trop) soutenue (non psychanalytiquement douteuse pour autant), à un détail qui concerne la strophe suivante du *Lac* :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Et plus précisément les sonorités de son dernier vers, qui, transposé phonétiquement donne : [teflozaʁmɔnijø]. Or, les syllabes [te/flo/zaʁ/mɔ], en ordre inverse, font [mɔ/zaʁ/flo/te], soit, à l'ouverture vocalique près pour /flo/, « Mozart flottait ». J'ai considéré pendant un temps que cette « découverte » venait confirmer « la musique du Lac » et la musicalité reconnue de la strophe concernée (Ruwet 1996 ; Gleize 1983). Mais Lamartine n'y étant sans doute pour rien, et Nicolas Ruwet, très intrigué, m'ayant fait part du fait qu'à son avis il était impossible que Lamartine réfère d'une manière ou d'une autre à Mozart, j'ai dû me résoudre à relativiser l'intérêt de cette étonnante présence musicale, d'autant plus suspecte qu'elle n'est intégrée à aucune configuration qui aurait pu légitimer la lecture syllabique à rebours qui la fait émerger à la surface des flots lamartinien. Et je crains fort qu'elle ne puisse être sauvée par l'opportune formule hugolienne « les grands artistes ont du hasard dans leur talent et du talent dans leur hasard »⁴...

Un autre exemple problématique, mais moins douteux à mes yeux que le précédent, est tiré du *Bateau ivre* :

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

⁴ *Tas de pierres*, cité dans Meschonnic, (2002 : 111).

Les rimes féminines en inclusion *impassibles* :: *cibles* ont largement été commentées, mais ce n'est pas le cas des masculines *haleurs* :: *couleurs* qui dissimulent pourtant le couple fantôme homophone *hâleurs* :: *couleurs*, sémantiquement homogène et surtout approprié à une situation où les Peaux-rouges, eux-mêmes « hâlés » vont « hâler » les haleurs en les exposant nus aux poteaux de couleurs. En dépit du subjectivisme inhérent à la projection de ces « hâleurs » à la rime, et du fait que le caractère fantomatique de cette rime soit renforcé par le statut fictif de l'homonymie entre les termes « haleurs » / « hâleurs », le second terme n'ayant pas d'existence en langue, deux arguments militent en faveur de ce nouveau couple rimique. D'abord l'importance du motif de la couleur, marqué, outre le mot « couleurs » à la rime en écho à « haleurs », par sa position encadrante dans le chiasme qui unit les deux derniers vers et intègre les parallélismes « Peaux rouges / poteaux » et « criards / couleurs » :

Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles, // Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

L'autre argument, intertextuel, s'appuie sur le fait qu'une création lexicale effective à partir du verbe « hâler » se trouve dans un autre poème de Rimbaud. Si le terme « hâleur », avec accent circonflexe, n'est pas attesté dans les dictionnaires, son évocation, suggérée par le travail des rimes, peut en effet intégrer la même famille lexicale que « déhâler », créé par Rimbaud dans le quatrain final des *Mains de Jeanne-Marie*, poème où la question de la couleur des mains est par ailleurs récurrente. Le sang rouge, dans un cas, « déhâle » la communarde, quand dans l'autre, les Peaux rouges et le sang implicite consécutif au cloutage contribuent au « hâlage » des haleurs.

Et c'est un soubresaut étrange
 Dans nos êtres, quand, quelquefois,
 On veut vous déhâler, Mains d'ange,
 En vous faisant saigner les doigts !

Une telle correspondance vient par ailleurs à l'appui de la lecture « communarde » du *Bateau ivre* et argumente peut-être aussi en faveur de la contemporanéité de la composition des deux poèmes⁵.

Bien que les poèmes analysés ci-après dans le corps de cette recherche présentent de nombreux exemples de détails signifiants aux effets plus ou moins iconiques, les quelques exemples suivants tirés principalement de l'œuvre en vers de Rimbaud, où la présence de « singularités qu'il faut voir à la loupe » ne saurait surprendre, peuvent déjà servir à illustrer en préalable le fait que ces détails concernent aussi bien la syntaxe, la morphologie, la phonologie et le lexique, dans leur articulation à la métrique.

Dans l'*Épilogue des Poèmes saturniens*, les vers

⁵ Rappelons que « déhâler » figure bien dans la version autographe des *Mains de Jeanne-Marie*.

À nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes
Harmonieux au bord + des lacs et nous pâmant,

non seulement visent Lamartine (« *Harmonieux au bord des lacs* »), ce qui paraît certain, mais semblent aussi dissimuler des "bordels" sur le *bord des lacs* qui enjambe la césure, et construire ainsi en superposition une proposition homonyme du type « aller par groupes harmonieux au bordel ». Mais que viennent donc faire ces bordels clandestins dans l'épilogue des *Poèmes saturniens* ? Suggérer une pratique verlainienne et parnassienne étrangère aux lamartiniens inspirés qui se contentent de l'harmonie évocative des lacs, et partant, moquer un manque de virilité de ces derniers ? Dans son contexte d'épilogue où sont récusées la muse et l'inspiration romantiques au profit de l'obstination et de la volonté parnassiennes, ce type de charge fait en effet écho aux vers plus explicitement anti-lamartiniens de *La nuit de mai* de Glatigny (*Les Joyeusetés Galantes...* publié en 1866) où, précisément, le poète dialogue avec sa muse et la récusé également ?

Aime à plein cœur ceux dont la verge clandestine
N'a rien d'un étalon ;
Va branler ce projet de nœud que Lamartine
Cache en son pantalon ;

[.../..]

C'est un jeune homme sage. Il ne baise qu'en rêve ;
C'est un Malek-Adel
Va le voir ! Moi je sens ma culotte qui crève...
Et je vais au bordel !

Ces convergences me paraissent conforter, certes faiblement en l'absence d'éléments complémentaires, la pertinence de ces bordels installés à l'entrevers. Et ce type de césure rappelle que Verlaine, en bon baudelairien, avait compris qu'avec la rime la césure pouvait constituer aussi un espace et un moment du vers des plus suggestifs et des plus propices pour attirer l'attention du lecteur. Rimbaud lui-même, on le sait, avait d'ailleurs été frappé par la « forte licence » du troisième vers de *Dans la grotte*, « Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie » (*Fêtes galantes*), avec sa césure interne à un mot, et il n'est pas étonnant qu'avant de disloquer pour de bon l'alexandrin et les autres types de vers composés il ait d'abord songé à insérer localement, dans des poèmes globalement réguliers, quelques vers détonants ou « harmonieusement dissonants », et saisi l'occasion de soigner ses césures.

Soit d'abord ce quatrain d'alexandrins du *Bateau ivre* :

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

où les deux derniers vers non rimants qui constituent le second module rimique sont césurables en 6+6 de la manière suivante :

Je courus ! Et les Pén + insules démarrées
N'ont pas subi tohu- + bohus plus triomphants.

Ici, les césures nous montrent d'une part que les péninsules sont d'autant mieux « démarrées » que le mot « péninsules », morphologiquement et sémantiquement apparenté à « presque île » que l'on trouve quelques vers plus loin, enjambe une frontière métrique placée de telle sorte que le radical insulaire se détache de son préfixe (Cornulier 2009), et d'autre part que les tohus-bohus sont d'autant plus « triomphants » qu'ils sont eux-mêmes chahutés par une césure qui concurrence le trait d'union et compromet la cohésion du morphème composé. Cependant, si une dérégulation ou une folie de la forme semble accompagner l'ivresse du bateau, les césures incriminées ont un effet contrasté avec la sémantique. D'une part, en compromettant la lecture 6-6 de l'alexandrin classique, ces césures enjambantes assurent la cohésion des vers dont les hémistiches ne sont précisément pas assimilables à des presque îles morphologiquement désamarrées et ne constituent pas des « îlots » syntaxiques autonomes. D'autre part, à l'inverse, le second vers subit malgré tout un tohu-bohu métrique avec le rythme syntaxique ternaire 4/4/4 concurrent (*N'ont pas subi + tohu- bohus + plus triomphants.*), qui dans un tel contexte, est un exemple de dislocation hugolienne bien connue du vers qui contribue à la dimension mimétique du rythme. La mesure ternaire assure par ailleurs d'une autre manière le « triomphe » des « tohus-bohus » en faisant du morphème composé le constituant central du vers et en favorisant la perception du chiasme vocalique [ō-a-U-I / o-u-o-u / U-I-ō-ā], inspiré de l'équilibre phonologique paradoxal (nombre syllabique, répétition des voyelles, alternance iambique) du morphème qui, de la sorte, rayonne sur tout le vers.

Le fait que ces effets mimétiques dépendent de la double structuration linguistique et poétique du poème est parfaitement tangible quand, *a contrario*, les deux vers en cause sont dé-formatés de telle sorte que leurs expressions linguistiques donnent l'énoncé prosaïque : « Je courus ! Et les Péninsules démarrées n'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants. ». La « poéticité » de la nouvelle expression ainsi formée reste sans doute manifeste dans la sorte d'envolée lyrique par laquelle le locuteur tente de décrire ou raconter une expérience, et par l'étrangeté, surtout hors contexte du *Bateau ivre*, du rapport entre la course et l'évocation des « Péninsules démarrées ». Mais la perception de deux alexandrins étant improbable, et les césures étant absentes, il faut bien convenir que les termes « péninsules » et « tohu-bohus » ne sont affectés d'aucun phénomène particulier de mise en tension entre cohésion et dislocation pouvant attirer l'attention sur leur composition morphologique, et « défamiliariser » absolument le lecteur. Et que le rythme ternaire qui affecte toujours la séquence « n'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants. » ne saurait constituer un quelconque concurrent

rythmique, ni encourager, comme dans le cas où cette même séquence forme un vers, la perception de la configuration en chiasme des voyelles.

Les procédés mimétiques ou iconiques ne sont pas absents de la prose, et de la prose poétique en particulier, mais la structuration poétique d'un poème en vers semble favoriser, avec la seule position d'un mot à la césure comme dans nos exemples du *Bateau ivre*, ce que l'on appelle parfois une motivation ou remotivation du signe linguistique (ou, selon les formalistes russes une « défamiliarisation ») de manière directe et instantanée. Dans les termes de Dominicy (2011), la motivation/remotivation est alors un effet (non nécessairement intentionnel) que réalise le but interne de la fonction poétique, alors que, par exemple, dans la prose poétique de Francis Ponge, la remotivation des signes tels que « huître », « verre », « lézard » ou « cageot » constitue en tant que telle le but interne et le but externe de poèmes entiers. On comprend alors qu'elle ne soit pas un simple effet ponctuel local, se passe de la double structuration, et nécessite la formation de séquences descriptives et explicatives qui, tout en combinant l'explicite et le suggestif, le littéral et le métaphorique, trahissent une visée persuasive et argumentative en faveur du « parti pris des choses », « compte-tenu des mots ».

Des effets d'une autre nature, et d'une autre teneur, sont parfois suscités par les césures :

- Au *Cabaret-Vert* : je + demandai des tartines
De beurre et du jambon + qui fût à moitié froid.

De ces deux vers tirés du poème *Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir*, le premier a ici la particularité curieuse et impudique de dessiner discrètement à la césure une protubérance lyrique (ou un « Kléber métrique⁶ ») conforme à la situation du « bienheureux » qui, « allong[é] les jambes sous la table », est particulièrement disposé à accueillir « la fille aux tétons énormes, aux yeux vif, // - Celle là ce n'est pas un baiser qui l'épeure ! ». Le jambon antécésural du vers suivant s'inscrit logiquement dans la même stratégie, confirmée par le fait que les couleurs « rose et blanc » du même jambon seront celles, dans le poème voisin *La Maline*, de la « joue, un velours de pêche rose et blanc, » de la servante (Scepi 2005). Dans le même esprit l'expression « et m'emplit la chope immense, avec sa mousse » de l'avant dernier vers du *Cabaret-Vert, cinq heures du soir* se colore d'une sexualité que n'aurait pas la reformulation « et remplit ma chope... », et peut conférer à cette chope le même symbolisme

⁶ Je fais référence à « Les anciens animaux... », attribué à Rimbaud et publié par Meissen en 1923, et en particulier à ces vers :

Même un Kléber, d'après la culotte qui ment
Peut-être un peu, n'a pas dû manquer de ressource.

C'est sans doute dans le même esprit que Verlaine joue « malignement » de la position antécésurale, de manière plus lisible cependant, dans le premier quatrain de *L'Amour par terre (Les Fêtes galantes)* :

Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour
Qui, dans le coin le plus mystérieux du parc,
Souriait en bandant malignement son arc,
Et dont l'aspect nous fit tant songer tout un jour !

que la « chope à fortes cannelures » empoignée par le locuteur du poème plus tardif *Oraison du soir* (notons que les titres des deux poèmes se terminent par « du soir » et que dans le passage de l'un à l'autre, la femme disparaît...). C'est par ailleurs la même logique de « circulation des sèves inouïes » qui semble avoir présidé à la réécriture du vers de *Sensation*

Mais l'amour infini me montera dans l'âme ← Mais un amour immense entrera dans mon âme,

L'exhibition lyrique à la césure n'est pas toujours, loin s'en faut, de nature érotico-sexuelle, comme dans le dernier tercet de *Ma Bohème. (Fantaisie)* :

Où, rimant au milieu + des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je + tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

Le second vers se prête d'autant plus volontiers à une lecture en trimètre (*Comme des lyres, je tirais + les élastiques*) que cette dernière mime l'élasticité des lyres en tirant la voyelle post-tonique du mot « lyres », qui se détache alors pour intégrer le second segment métrique du vers. Mais si cette lecture semble aller de soi, surtout pour les lecteurs d'aujourd'hui, elle ne fait qu'accompagner une mesure 6+6, celle de tous les vers du sonnet et seule métriquement pertinente, et éventuellement compenser la forte discordance de la présence du pronom clitique « je » à la césure. Il résulte de la lecture 6+6 un autre effet intéressant de rime interne où ce pronom à la césure, et donc « au milieu » du vers, rime avec « milieu », lui aussi à la césure et au milieu du vers qui précède. Nous sommes en présence là encore d'un usage réflexif du vers qui « fait ce qu'il dit », de surcroît dans ses deux interprétations métriques.

D'autres types de détails, moins nettement dépendants de la métrique, restent déterminés par la double structuration des poèmes, comme la présence insistante et opportune d'Onan repérée par Christophe Bataillé (2012) dans le premier vers du *Châtiment de Tartufe* : *Tisonnant, tisonnant son cœur amoureux sous*, dont une occurrence à la césure, où Rimbaud raille l'onanisme honteux des prêtres et vise plus généralement le second empire. Et Rimbaud récidivera dans la description de ces « amours épileptiques » avec *Les Assis* et *Accroupissements*, et, en bon anticlérical et avec un regard psycho-sociologique averti (éclairé et éclairant), n'oubliera pas avec *Les Premières communions* que l'auto-érotisme associé à la religion concerne aussi les communiantes⁷. Steve Murphy (1991 : 159-178) a aussi montré qu'un autre détail, l'acrostiche « JULES CES » qui relie les vers 4 à 11 du *Châtiment de Tartufe*, accompagné des initiales de la signature « Arthur Rimbaud. », en inscrivant « JULES CESAR », vise en réalité l'Empereur. Cet acrostiche, plus convainquant et surtout plus intéressant que le trop redondant « LIT » du dernier tercet du *Dormeur du val*, invite surtout à tenir compte d'une dimension graphique qui ne saurait d'ailleurs concerner que les initiales de

⁷ L'évocation de l'ityphallisme et de l'autoérotisme, avec des variantes plus ou moins « personnelles », traverse l'œuvre de Rimbaud et se retrouve, entre autres, dans *Tête de faune*, *Le cœur volé*, *Les poètes de sept ans*, « Entends comme brame... ».

vers (Bobillot 2003). Le dernier vers du *Châtiment de Tartufe*, « –Peuh ! Tartufe était nu du haut jusques en bas », inspiré de Molière, conforte la logique de déshabillage plus discret mise en œuvre par l'acrostiche, qui reçoit de surcroît un renfort baudelairien remarquable, sinon encore remarqué, avec ces vers du *Voyage* :

Pour ne pas oublier la chose capitale,
 Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
 Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :

Ces vers constituent le quatrain introductif de la sixième section qui décline *Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché* en cinq quatrains dont certains visent explicitement le pouvoir politique et les religions :

L'Homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
 Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
 La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;
 Le poison du pouvoir énervant le despote,
 Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
 Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
 Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
 Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;

Ils invitent à considérer que leur lecture a pu conduire Rimbaud à envisager le sonnet comme une « échelle poétique » et un usage doublement « fatal » de cette dernière : avec le statut classique du dernier vers qui en l'occurrence parachève le traitement anticlérical explicite du poème en exposant, en bas, « Tartufe » et son « châtement », et, de manière plus oblique, par la prise en compte du fait que les initiales de vers peuvent constituer une « échelle graphique » d'autant plus poétiquement fatale pour le porteur du nom que l'on compte y inscrire que ce dernier et ceux dont il est le symbole sont instantanément victimes de l'impact de la caricature dès qu'il sont identifiés. Cet intertexte baudelairien, sans constituer une quelconque preuve, est à lui seul un argument sérieux contre les éventuelles pseudo-réfutations moins sérieuses qui tenteraient sans conviction de minorer l'importance et l'intérêt de l'acrostiche.

Mais le must intertextuel, la cerise sur le gâteau, c'est que le châtement en question étant évidemment hugolien, Hugo en personne, celui de *Réponse à un acte d'accusation*, l'exilé, l'ennemi juré de l'Empereur, vient lui aussi confirmer, si besoin était, la pertinence de la cible bonapartiste et de sa dissimulation graphique, et de l'usage symboliquement « dévastateur » par Rimbaud du « vieil ABCD » :

Et, quoique, en vérité, je pense avoir commis
 D'autres crimes encor que vous avez omis,
 Avoir un peu touché les questions obscures,
 Avoir sondé les maux, avoir cherché les cures,
De la vieille ânerie insulté les vieux bâts,
 Secoué le passé du haut jusques en bas,
 Et saccagé le fond tout autant que la forme,
 Je me borne à ceci : je suis ce monstre énorme,
 Je suis le démagogue horrible et débordé,
 Et le dévastateur du vieil A B C D⁸ ;

Rimbaud, les formes poétiques et l'effacement

Tous ces exemples, qui pourraient relever d'une « histoire rapprochée du poème⁹ », ne font qu'illustrer certains aspects de la surdétermination formelle, textuelle et intertextuelle caractéristique des textes poétiques. Venant s'ajouter à la sous-détermination linguistique commune à tous les énoncés, cette surdétermination augmente les efforts du traitement sémantique dont le résultat n'est jamais garanti. Du fait de la double structuration poétique et linguistique, les formes linguistiques et poétiques ont ainsi un autre statut que celui d'interface pour le décodage « sémiotique » que la connaissance d'une langue suffit à mettre en œuvre ; elles sont en effet intégrées aux processus inférentiels et sollicitées à toutes les étapes de l'interprétation. Ce qui revient à dire qu'on ne saurait faire l'impasse de la forme pour l'analyse des poèmes, et en particulier de la forme vers quand c'est le cas.

Michel Grimaud (1992), qui avait justement plaidé en ce sens à propos d'Hugo, n'enfonçait pas des portes ouvertes en constatant :

Il est aujourd'hui encore possible d'écrire sur les recueils poétiques de Victor Hugo sans tenir compte de ce choix fondamental qu'est la décision du poète d'écrire en vers.

Et plus loin :

Nous proposons donc, pour en quelque sorte motiver leurs textes, une série d'analyses montrant comment la « forme » du vers fait partie du sens au même titre que les autres structures syntaxiques, phoniques, sémantiques ou pragmatiques.

La double articulation, poétique et linguistique des poèmes, focalise l'attention sur la forme, et c'est pourquoi l'œuvre en vers de Rimbaud constitue le corpus privilégié de ces études dont la démarche s'inspire aussi grandement du constat et des propositions de Grimaud.

Dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871, le statut de la forme, et la « nécessité » de « trouver une langue » et des « formes nouvelles » sont au cœur de la réflexion de Rimbaud sur « l'avenir de la poésie » et sur les fonctions du poète dans la société :

⁸ Cet intertexte croise celui du *Satyre* hugolien. Le « Méchant » prend Tartufe « rudement par son oreille benoîte », comme Hercule amène le satyre devant Jupiter :

Hercule l'alla prendre au fond de son terrier,
 Et l'amena devant Jupiter par l'oreille.

⁹ Voir Arasse (1996).

Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque; Vie harmonieuse. — De la Grèce au mouvement romantique, — moyen âge, — il y a des lettrés, des **versificateurs**. D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, **tout est prose rimée**, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes : Racine est le pur, le fort, le grand. — On eût **soufflé sur des rimes, brouillé ses hémistiches**, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier venu auteur d'*Origines*. — Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans !

En Grèce, ai-je dit, **vers et lyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements.**

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si **ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue;**

En attendant, demandons aux *poètes* du **nouveau**, — **idées et formes**. Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande. — Ce n'est pas cela !

Lamartine est quelquefois voyant, mais **étranglé par la forme vieille**.

Les seconds romantiques sont très *voyants* : Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; **et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.**

Rompue **aux formes vieilles**, parmi les innocents, A. Renaud, — a fait son Rolla, —

Or, si l'œuvre de Rimbaud est exemplaire pour l'histoire de la poésie, c'est qu'elle nous montre que le renouvellement des formes poétiques n'a pas consisté purement et simplement dans le passage au vers libre et au poème en prose, mais qu'il a d'abord concerné le vers lui-même et les formes métriques en général. Rimbaud, dans sa recherche de « nouveau », a effectivement « touché au vers » et certains de ses poèmes constituent les véritables lieux et moments d'une « révolution du langage poétique » que l'on a longtemps attribuée à d'autres en oubliant le statut considérable des poèmes rimbaldiens dans ces bouleversements, ainsi que ceux de Verlaine. Les effets de mode, l'influence du Surréalisme, l'impact des *Illuminations* et du poème en prose et le désintérêt pour le vers des années 1960/70, Roubaud mis à part, ont apparemment occulté des données pourtant vérifiables et mis *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont et le *Coup de dés* de Mallarmé sur le devant de la scène. Pourtant, avec les poèmes de 72/73, ou encore *Tête de faune*, première historique d'une véritable entreprise de « subversification » sur le terrain du vers décasyllabique et plus fondamentalement du vers composé, Rimbaud parachève et radicalise le travail amorcé et programmé par Hugo, et poursuivi par Baudelaire, contre l'ancien régime du vers et de la poésie. Et dans la mesure où les conventions de la versification constituent la part du socio-politique inscrite dans le corps des textes poétiques, et étant donné le statut de la poésie dans la littérature du XIXe siècle, toute infraction aux règles en vigueur est bien une atteinte à un ordre social dont Rimbaud a compris très tôt que les gardiens étaient nombreux.

La première partie de ce travail sera donc précisément consacrée à l'analyse de trois poèmes remarquables sur le plan de la subversion poétique, *Tête de Faune*, *Mémoire*, et « Entends comme brame... ».

Mais pour Rimbaud le travail de la forme n'a d'intérêt que s'il permet au poète *voleur de feu de faire sentir, palper, écouter ses inventions*, à la *chanson d'être l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur*, à la langue poétique d'être *de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant*. Il est aussi inséparable du statut et de la fonction du poète qui *définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !*

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ; — Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque.

L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*.

Et *Alchimie du verbe* sera un écho rétrospectif aux propos qui précèdent :

J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — **Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.** Je réservais la traduction.

Comme chez beaucoup de grands poètes, le rapport de Rimbaud au langage et à la forme en général, est celui, difficile et douloureux, de l'artiste à son matériau ou son médium, d'autant plus imparfaits que la charge sémantique *a priori* et le degré d'usure des « mots de la tribu » peuvent constituer un obstacle pour la saisie poétique du monde et d'un rapport au monde. Cette question, qui a taraulé bien des poètes et poéticiens, est à la source, entre autres, d'une critique du signe chez Meschonnic (1982) et d'une critique du concept chez Bonnefoy (2011 ; 2013 ; 2014 entre autres).

Le rapport au monde de Rimbaud est d'abord un rapport critique. Critique de la poésie de son temps, et de manière inséparable, critique des pouvoirs politiques et religieux, critique de l'aliénation et de la domination. Cette critique tous azimuts est ainsi sans complaisance pour les prêtres, les bonapartistes antirépublicains, les bourgeois, les réactionnaires de tous bords, mais aussi pour les effets effarants du monde moderne sur les pauvres et les « effarés ». De ce point de vue une partie de son œuvre, en ce qu'elle scrute les habitus (les positions et prédispositions incorporées des individus), les passions et les fantasmes de sujets humains prototypiques ou prétendument stéréotypés, témoigne d'un regard psychosociologique et d'une réflexion anthropologique sur son temps. Elle est en cela proche de celle de Baudelaire, et dans un autre champ, d'un Goya, dont

les images, donc des figurations du monde –aussi bien visible qu'invisible– [...] se soumettent à une exigence fondamentale, celle de vérité, et elles témoignent de l'émotion du peintre qui les crée...

il a essayé de toutes ses forces de comprendre les comportements, les attitudes, les gestes humains, et de les représenter de la manière la plus véridique qui soit. La vérité à laquelle aspire Goya n'est pas celle des formes qui s'offrent à son regard, il n'essaie pas de restituer exactement les objets qui l'entourent. La vérité qu'il cherche est celle des passions, de l'amour, de la violence, de la guerre, de la folie ; et pour y accéder, il est prêt à rompre avec ce que lui apprennent les données immédiates des sens. (Todorov 2011 : 278-279)

Avant de *posséder la vérité dans une âme et un corps*, il s'agit pour Rimbaud de saisir la vérité des âmes et des corps, réels ou imaginaires, symboliques et matériels, de son époque, à la manière des *Capriccios*.

La parenthèse zutique de l'œuvre de Rimbaud est essentielle en ce qu'elle constitue à la fois le seul véritable moment d'une consécration, certes paradoxale, de son vivant, et celui d'une désillusion. Après ses tentatives infructueuses bien connues d'intégrer le *Parnasse contemporain*, son arrivée à Paris en septembre 1871, son accueil par Verlaine, sa rencontre de poètes parisiens, la création du cercle zutique et ses contributions dans l'album vont provisoirement le mettre au premier plan dans ce cercle restreint et lui donner l'occasion d'affirmer son talent de poète, et sa verve parodique en particulier. Dans le contexte profondément réactionnaire qui succède à l'écrasement de la Commune, incarner « le diable au milieu des docteurs » pouvait en imposer. Provisoirement toutefois, car dans le même mouvement, Rimbaud prendra ses distances avec les poètes parisiens, et il contribuera lui-même, par son comportement provocateur et sans concessions, par sa relation avec Verlaine, et compte-tenu aussi et peut-être surtout de son projet poétique élaboré dans les lettres de mai 71, au sabotage de toute possibilité d'accès aux instances de consécration plus socialement légitimes que sont les publications dans des revues et chez les éditeurs de recueils poétiques. Il écrira beaucoup mais ne publiera pas. Et s'il fera imprimer plus tard *Une Saison en enfer*, il le fera en négligeant sa diffusion effective, dans la poursuite d'une démarche décidément entièrement désacralisante, du vers d'abord, et du poète ensuite, où la mal-édition n'est qu'un aspect, somme toute dérisoire, d'une malédiction plus fondamentale.

C'est la raison pour laquelle, tout en veillant à ne pas sacraliser cette désacralisation et à ne pas en faire l'objet d'un nouvel avatar mythique, le moment zutique occupe une place centrale dans cette thèse, dans un second volet critique qui succède logiquement à celui de la critique du vers. **La seconde partie de ce travail, centrée sur le rapport critique au monde de l'écriture poétique versifiée du poète, est d'abord consacrée, autour d'*Accroupissements* et du ventre et du cerveau encombrés de Milotus, à des poèmes critiques caricaturaux (*Vénus anadyomène*, *Les Assis*, *Les effarés*), et se termine par une microscopie du parodique *Sonnet du Trou du cul*, elle-même précédée d'une contribution à l'histoire de la genèse du zutisme.**

Mais ne s'agit pas seulement pour Rimbaud de figurer le monde dans une relation d'observation, y compris critique, où le poète serait en vis-à-vis ou en face à face. Le projet plus fondamental peut-être est celui de rendre compte du rapport au monde lui-même, c'est-à-dire de saisir ce que Bonnefoy appelle, « l'instant », « la présence », « la demeure », ce qui ne se vit qu'une fois...une plénitude, une intensité, une atmosphère, une ambiance...dont l'équivalent pour Rimbaud serait peut-être la « sensation » ou « l'affection ». D'où cette nécessité de *faire sentir, palper, écouter ses inventions*, celle d'un *verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens* et de faire que la poésie soit *de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs*, autant de formules d'inspiration baudelairienne qui indiquent que si les synesthésies ont un statut si central pour Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, c'est que l'être dans le monde de ces poètes n'est pas de nature spatiale ou topologique, mais bien un rapport, disons « écologique » où le monde vécu et d'abord un « milieu » ou plus simplement un monde.

La poétique relèverait alors, sous cet angle, d'une « éco-morphologie » ayant pour tâche de décrire la manière dont le poème rend compte, ou se fait la chambre d'échos, d'une « expérience » unique et singulière, d'un « vécu », des relations du sujet au monde, ou de ce que l'on pourrait appeler des « résonances ». Ce que l'on appelle parfois la singularité de l'être, de tel ou tel objet, n'est rien d'autre que la singularité d'une relation (perceptuelle, sensible) ponctuelle et éphémère au monde. C'est en ce sens que la poésie, selon Hugo, est bien « ce qu'il y a de plus intime dans tout ».

Les intimités coppéennes sont bien loin du compte à cet égard, et un poème zutique de Rimbaud, *Etat de siège ?* illustre en quelque sorte par l'absurde le fait que si un tel poème est une parodie poétique, c'est précisément par sa démarcation absolue d'une vision du poétique que Rimbaud n'a jamais abandonnée, en dépit de ses expériences zutiques, et qu'il n'aura de cesse de creuser, entre autres, dans ses poèmes de 72/73.

État de siège ?

Le pauvre postillon, sous le dais de fer blanc,
 Chauffant une engelure énorme sous son gant,
 Suit son lourd omnibus parmi la rive gauche,
 Et de son aine en flamme écarte la sacoche.
 Et, tandis que, douce ombre où des gendarmes sont,
 L'honnête intérieur regarde au ciel profond
 La lune se bercer parmi la verte ouate,
 Malgré l'édit et l'heure encore délicate,
 Et que l'omnibus rentre à l'Odéon, impur
 Le débauché glapit au carrefour obscur !

François Coppée.

A.R.

Les « faux-Coppée » inscrits par Rimbaud dans l'*Album zutique* relèvent de la caricature d'un genre et d'une forme. L'efficacité en la matière réside non seulement dans le

choix de sujets, personnages, objets et situations tirés de la vie quotidienne des gens ordinaires (« un pauvre postillon », « un humble balai », « un vieux prêtre »), mais aussi dans une modestie des moyens poétiques et un usage navrant de la forme qui, au-delà de la forme globale du dizain d'alexandrins platement rimés, visent souvent à ridiculiser l'auteur visé pour ses choix formels. Enfin le détournement consiste aussi à suggérer une seconde lecture souvent obscène à côté du sens littéral plus innocent en apparence. Le résultat est tel, de l'articulation de ces facteurs et de la mise à nu des procédés, que la double lecture implicite peut apparaître comme la maladresse involontaire de l'auteur cible, et vient s'ajouter au discrédit global. La virtuosité de l'écriture parodique rimbaldienne tient précisément dans le fait que ces doubles lectures et leurs effets sur l'auteur supposé sont obtenus avec une pauvreté de moyens, et la capacité de Rimbaud à produire de tels effets est alors en proportion inverse de celle de Coppée à produire quelque chose de véritablement poétiquement intéressant avec ses dizains. Le résultat est bien connu : l'intérêt majeur des dizains de Coppée dans l'histoire de la poésie, et ce dès leur parution, est d'avoir permis les détournements parodiques que l'on sait, et dans les parodies elles-mêmes.

L'effet de la signature est d'autant plus redoutable dans le cas du dizain zutique *État de siège* ? que ce poème est bien plus qu'une parodie des dizains de Coppée : c'est une parodie de poème et d'écriture poétique. Les maladresses abondent, comme l'accumulation époustouflante en fin de vers (7 sur 10) de groupes prépositionnels locatifs, à quoi s'ajoute une relative en « où », où la lourdeur du procédé signale que décidément Coppée serait un mauvais poète qui « localise » systématiquement à chaque fin de vers comme pourrait le faire un collégien inexpérimenté. Et entres autres usages de locatifs, relevons la « gaucherie » des deux utilisations de « parmi + GN défini singulier » en écho à Verlaine. Un tel clin d'œil de Rimbaud à Verlaine poursuit l'inscription de leur complicité dans l'*Album zutique*, mais il est surtout moqueur et suggère que Coppée aurait pu sérieusement avoir ces usages si peu verlainiens et bêtement plaqués de la préposition. On sait que Mallarmé, au contraire, rendra hommage à cet usage bien compris, au dernier vers du premier tercet son *Tombeau* : « Verlaine ? il est couché parmi l'herbe, Verlaine ».

Rimbaud se cite également avec « au ciel profond », emprunté au dernier vers d'*Accroupissements*, « Fantasque, un nez poursuit Vénus au ciel profond. ». L'idée suggérée étant très voisine de celle d'*Accroupissements*, nous ne sommes pas surpris de remarquer que le contexte nocturne commun aux deux textes et à ses deux « débauchés » s'accompagne de la présence de la lune, des échos entre une « ombre avec détails » et la « douce ombre où les gendarmes sont », et enfin de l'écho rimique entre les deux trisyllabiques « omnibus » et « Milotus ». Il n'est pas impossible que là encore, « au ciel profond » et le terminal « au

carrefour obscur », fassent allusion à Verlaine et à ses usages de « au+ GN » (« au vent mauvais » et « aux soleils couchants », entre autres).

Enfin les allusions évidentes aux deux « Crépuscules » baudelairiens qui accompagnent cette parodie¹⁰, en particulier au dernier vers, ont également une dimension critique en ce qu'elles pointent discrètement et malicieusement du doigt le fossé qui sépare Coppée et Baudelaire en matière d'évocation du Paris nocturne et de saisie du crépuscule parisien comme un « monde », et en ce qu'elles témoignent de la sorte d'une ironie et d'une lucidité qui rapprochent très sérieusement Rimbaud de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

La parodie de poème est manifeste quand on songe *a contrario* à la maîtrise de l'usage des prépositions par le jeune Rimbaud de *Sensation* :

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.

Les soirs et la nature n'y sont pas en effet « spatialisés » mais plutôt envisagés comme un milieu ou un univers dans lequel « baigne » le « bohémien », un « cosmos » d'ailleurs isomorphe à l'âme du poète constituant elle-même un monde. Dans ces relations, où se dessine une équivalence « par = dans », les syntagmes prépositionnels dits « locatifs » ne localisent pas, pas plus qu'ils ne rendent compte d'un itinéraire à la manière d'un GPS.

La *Poétique de l'espace* de Bachelard, de ce point de vue, est une aide précieuse en ce qu'elle envisage l'espace en question à la fois comme un espace rempli de la relation d'un sujet au monde, et cette relation comme l'expansion du sujet lui-même. Et Peter Sloterdijk (2002), semble poursuivre dans cette voie en écrivant :

...les histoires d'amour sont des histoires de formes, chaque solidarisation étant une constitution de sphères, c'est-à-dire d'espace intérieur. (p. 14)

...le transfert est la source formelle de processus créatifs qui animent l'exode de l'être humain vers l'espace ouvert. Nous ne transférons pas tant des affects incorrigibles sur des tierces personnes que des expériences précoces de l'espace sur de nouveaux lieux, et des mouvements primaires sur des théâtres lointains. (p.15)

Toutefois, le parti pris phénoménologique bachelardien souffre d'une tendance à négliger la dimension langagière des poèmes et le faire proprement poétique par lequel le poète rend précisément compte de ces « espaces » et de ces relations. Si sa phénoménologie

¹⁰ Je remercie Marc dominicy pour le rappel de cet intertexte éclairant

de l'âme et de l'image poétique sont inspirés, entre autres, de cette phrase de Pierre-jean Jouve : « La poésie est une âme inaugurant une forme » (Bachelard : 1957, 6), elle se concentre surtout sur cette « puissance première » qui selon lui « inaugure » et « habite » une forme, et cette forme est plus envisagée dans sa phase inaugurale qu'en tant que forme linguistique-poétique concrète.

Dans la plupart des poèmes analysés ci-après, le rapport au monde de Rimbaud est un effarement et relève d'une poétique de l'effarement, quasi synonyme pour moi de la poétique dite du « voyant » exprimée dans les lettres de 1871, à ceci près qu'elle évacue toute possibilité de lecture médiumnique.

Marc Dominicy (2009, 140-141) a largement contribué à m'ouvrir les yeux sur ce plan. Il écrit en effet :

...puisque, sauf exceptions rarissimes, il faut être vu pour être *effaré*, il s'ensuit que, dans d'innombrables circonstances on déclarera *effarée* l'entité qui « voit ». Très souvent, donc, une « vision » inspiratrice ou intérieure hantera les *effarés* qui font eux-mêmes partie d'un fantasme visuel ; et, dans des contextes érotiques, l'*effaré(e)* pourra être un voyeur vu ou l'objet du voyeurisme : *la belle fille* [du poème hugolien « Elle était déchaussée... »] est vue *effarée* mais son effarement trahit son accès à une révélation intime, celle de son désir sexuel. De tout cela il résulte que si le poète se laisse comparer à l'aveugle ou à l'effaré hugolien, c'est parce qu'il n'entre pas, avec l'autre, dans une relation de communication ordinaire, et parce que son discours lui est en quelque sorte « dicté ».

On reconnaît facilement l'*effaré* dans le « voyant » rimbaldien, qui est également celui qui est vu (voyant = visible) et qui voit, et l'on sait que pour Rimbaud l'effaré est non seulement le pauvre (« moi pauvre effaré, qui, depuis sept mois n'ai pas tenu un seul rond de bronze... », écrit-il à Demeny le 15 mai 1871), l'effaré sociologique par définition, comme « ces effarés » des *Pauvre à l'église*, mais aussi le faune de *Tête de faune*¹¹, et qu'Ophélie également est vue comme celle dont « l'infini terrible effara [l'] œil bleu ». Et c'est, entre autres, à ce titre, que le faune, Ophélie, et leurs « visions » constituent précisément deux figures majeures du poète dans l'œuvre de Rimbaud.

Et sa poétique suppose d'entretenir et approfondir sérieusement cette capacité d'effarement poétique, moins spontanée chez le poète que pour ses figures mythologiques de prédilection, « par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* », et ainsi de cultiver avec des visions nouvelles, et en rupture radicale avec toute forme de subjectivisme ou d'inspiration venue d'une quelconque muse, le caractère « dicté » de son discours (« on me pense », écrit-il à Izambart le 13 mai). Ce faisant, ce travail d'introspection est moins un souci de soi qu'un souci de l'autre pour le poète citoyen « chargé de « l'humanité » et dont la poésie a moins pour fonction de « rythmer l'action » que d'être « en avant ». Ce qui suppose pour le poète de ne pas être aveuglé par ses visions effarantes, d'en garder l'intelligence (à moins,

¹¹ Dans le contexte érotique de ce poème, l'effarement est peut-être à rapprocher de la fascination et de l'effroi. Voir sur ce plan Quignard (1994)

qu'à l'instar du faune, « il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables ») et d'être en capacité d'envisager l'effarement de l'autre comme un aveuglement et d'être soi-même effaré par certains *effarés*. D'où, par exemple, le regard critique porté par Rimbaud sur une forme pernicieuse d'effarement et sur une manière poético-religieuse de rythmer l'action dans *Les effarés* où l'effarement fantasmé dénonce une dévotion et un rapport au sacré qui est aussi un rapport de domination (Bourdieu 2013 ; Lahire 2015). Outre le fait évident que la vision, l'imaginaire et la perception visuelle ont une place centrale dans son écriture, on touche là aux limites de la comparaison entre l'effaré Rimbaud et la figure de l'aveugle.

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver, cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant d'*égoïstes* se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

Après *Tête de faune* et *Les effarés*, la dernière partie abordera cette grande figure de l'effarement qu'est Ophélie en l'envisageant comme une figure du poète et comme spectre possible de Rimbaud dans les *Romances sans paroles*. La traversée de ce recueil conclura alors logiquement celle d'un corpus rimbaldien par lequel Verlaine, directement ou indirectement, est toujours concerné.

La théorie de l'évocation de Marc dominicy accompagne mes recherches depuis plusieurs années, bien que je ne lui rende pas toujours justice de manière explicite. Les réflexions sur l'effet poétique (ses buts et ses différentes facettes) et le rapport au monde, la mise à jour de certains procédés évocatifs, et bien sûr sa refonte de la poétique jakobsonienne constituent en effet des apports majeurs qui irriguent l'ensemble de mon travail.

Si cette thèse n'est pas « évocationniste » pour autant, c'est que je me débats encore avec la théorie, l'épistémologie et les diverses approches philosophiques et cognitives pertinentes où la philosophie du langage et de l'esprit, ou encore le point de vue naturaliste sperberien, ne me semblent pas devoir jouer un rôle exclusif, et que je peine par conséquent à faire tenir debout un système qui pourrait concilier le poème comme rapport au langage et les intuitions exprimées ci-dessus sur le rapport au monde.

EFFAREMENT I (PREMIÈRE PARTIE)

CRITIQUE DU VERS ET "SUBVERSIFICATION"

1. Chapitre 1 - UNE BOMBE RYTHMIQUE ET SYMBOLIQUE : *TÊTE DE FAUNE*

Tête de faune¹²

Dans la feuillée écriin vert taché d'or
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches :
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
 Son rire tremble encore à chaque feuille
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

La singularité métrique de *Tête de faune* n'a pas échappé aux métriciens dont les études systématiques et exhaustives du corpus rimbaldien mettent aussi bien l'accent sur le caractère déviant d'une hétérométrie irrégulière menaçant la métricité même du vers :

Le seul poème d'avant la fin 71 où l'uniformité métrique me semble radicalement menacée est la « Tête de faune » où la mesure 4-6 (et éventuellement son équivalent naturel 6-4) paraît laisser place par endroits à la mesure 5-5 qui ne lui est équivalente que sur le papier, par le total syllabique 10 sans doute non perceptible dans son exactitude. (Cornulier 1990 :11),

sur le statut prémonitoire de cette irrégularité dans l'œuvre de Rimbaud et dans l'évolution historique de l'usage des mètres composés :

Quelle que soit la date exacte de cette pièce, on peut estimer que sous une forme théoriquement impeccable (tous les vers ont 10 syllabes (isométrie théorique)), chacun est mesurable suivant une mesure déjà connue (4-6 ou 6-4 ou 5-5), ils présagent de manière insidieuse, à la Verlaine, l'antimétrie des derniers vers de Rimbaud (Cornulier 1979 : 317),

ou encore sur le rôle de terrain expérimental pour la remise en cause généralisée de la régularité qu'ont joué d'emblée les premiers vers décasyllabiques de Rimbaud :

Le 4-6 rimbaldien, au même titre que son 5-5 serait donc d'emblée, seulement, quasi-métrique. Rimbaud aurait d'abord expérimenté dans le 10 syllabes, la destruction du mètre proprement dit, qu'il devait poursuivre jusqu'au non mètre, à travers les "impairs" et les hétérosyllabiques irréguliers pour l'exécuter, enfin, dans le 12 syllabes lui-même. (Bobillot 1991 :358).

Ces constats plutôt récents contrastent avec la cécité dont avaient fait preuve jusque-là les commentateurs, apparemment trompés par notre étonnant faune. Si *Tête de faune* « est l'un des textes de Rimbaud auxquels le mot de "subversion" convient le mieux » (Michel Murat 2002 :71) c'est bien aussi à cause de sa capacité d'aveuglement par lequel le commentaire de Delahaye qualifiant le poème de « jolie chose parnassienne » a longtemps fait autorité, au point qu'en 1968 il servait encore d'argument à Marcel Ruff en faveur de la

¹² Le texte correspond à celui du manuscrit de Verlaine d'après l'édition de Murphy (1999). Il ne sera pas tenu compte ici de la version publiée par Verlaine dans *La Vogue* en 1896.

datation de 1870. Ce dernier écrivait en effet que « ce poème est le plus spécifiquement parnassien que Rimbaud ait écrit, pour le sujet comme pour la forme » et que « dès le début de 1871 le ton change si radicalement qu'un exercice de ce genre (car une perfection si étudiée lui donne bien l'apparence d'un exercice) y serait inexplicable. » (Ruff, 1978, d'après Murphy 1999 : 164). En 1977 c'est toujours la même lecture du poème qui permet à *Tête de faune* de figurer en bonne place, la dernière, dans l'anthologie de la poésie parnassienne de Luc Decaunes, qui écrit dans l'introduction de la section Rimbaud :

On trouvera ci-après quelques-uns des textes **relativement sages** des années 1870/71, qui, par leur forme, leur thème et même leur tonalité, auraient été tout à fait à leur place dans un florilège de (bons) poèmes parnassiens. (Decaunes 1977 : 270, c'est moi qui souligne.)

En cohérence avec une caractérisation de la poésie parnassienne qui, selon l'anthologiste :

développe une parole de l'évidence. C'est pourquoi sans doute la stabilité et la rigueur formelle y prennent tant d'importance.

En fait le Parnasse –avec tous ceux qui pourront s'en réclamer par la suite – m'apparaît comme le dernier échelon de la poésie de référence classique, de la poésie **se soumettant spontanément, sans regimber, aux règles de la prosodie traditionnelle**, jusqu'à y trouver sa justification.

[...]

Rappel impérieux de la *nécessité formelle* que possède tout poème quel qu'il soit ou veuille être.

Leçon de rigueur et d'harmonie : [...] (Decaunes 1977 : 35)

Or, le souci légitime de rendre justice à Rimbaud en intégrant ses poèmes dans une anthologie de la poésie parnassienne, en particulier certains de ceux qu'il envoya à Banville dans l'espoir d'intégrer le *Parnasse contemporain*, s'accompagne ici d'une erreur d'appréciation dans la mesure où le faune de Rimbaud, n'ayant de parnassien que le thème, est en fait une bombe dans le Parnasse dont la perception des effets dévastateurs fut sans doute doublement ralentie : le désintéret de la critique pour les questions de versification et de métrique compte plus sur ce plan que la publication tardive de l'œuvre rimbaldienne. Remuante et mouvante à l'instar des yeux et des membres du *gracieux fils de Pan d'Antique* dans les *Illuminations*, la forme est loin d'avoir la « stabilité » qu'on lui prête, et le caractère de « nécessité formelle » résulte précisément de cette instabilité et d'un travail du vers non « soumis » aux règles de la prosodie traditionnelle. Le poème dans son ensemble n'est pas plus « sage » sur le plan métrique que sur le plan symbolique¹³, le faune aux pieds fourchus « regimbe » au bon usage du vers et refuse l'orthopédie métrique qu'on lui imposait jusque là. Il invite à ce que l'on s'interroge, comme François Coppée en 1896 propos du vers libre, sur « la véritable raison qui pousse certains anarchistes de la plume à dynamiter notre vieille prosodie¹⁴ ». Il suggère enfin, par sa métrique et sa forme globale, une date de composition

¹³ Les rares études exclusivement consacrées à *Tête de faune* convergent sur sa symbolique érotique et sexuelle. Voir Murphy (1991), Beugnot (1991), Zissmann (1991), Dominicy (1998), Bataillé (2001), Maulpoix (2002) et Murphy (2004). Et aussi Rocher (1996 et 1998).

¹⁴ Article republié dans Mortelette éd. (2003) et cité dans Murphy. (éd., 2008 : 298).

postérieure aux poèmes dont la présence dans une anthologie du parnasse est moins incongrue.

Le travail du mètre dans *Tête de faune* est alors à décrire et à interpréter. Certes, la métrique polymorphe s'accorde parfaitement avec la morphologie hybride d'un faune dont le tempérament s'accommode de surcroît assez peu du respect des conventions, mais il s'agit aussi de montrer comment la "monstrueuse harmonie" du rythme de ce poème d'exception, où l'"énormité" passe pour la norme, est un cas exemplaire de maîtrise du sens de la (dé)-mesure à la mesure du sens. Nous ferons aussi l'hypothèse sérieuse que l'explosion métrique de *Tête de faune* s'inspire du programme tracé par Victor Hugo et des métaphores de ce dernier relatives à la révolution poétique dans les *Contemplations*, et que plus généralement les grands poèmes faunesques de Hugo sont non seulement convocables par principe à cause de leur influence diffuse mais constituent des intertextes majeurs.

1.1. Interprétation métrique des 12 vers¹⁵

v.1	<i>Dans la feuillée + écrin vert taché d'or</i>	→	4+6
v.2	<i>Dans a feuillée + incertaine et fleurie</i>	→	4+6
v.3	<i>De fleurs splendi = des où le baiser dort,</i>	→	4=6
v.4	<i>Vif et crevant + l'exquise broderie,</i>	→	4+6
v.5	<i>Un faune effaré + montre ses deux yeux</i>	→	5+5
v.6	<i>Et mord les fleurs + rou = ges de ses dents blanches :</i>	→	5=5/4+6
v.7	<i>Brunie et sanglante + ainsi qu'un vin vieux</i>	→	5+5
v.8	<i>Sa lèvre éclate + en + ri = res sous les branches.</i>	→	(5+5)/4+6/6=4
v.9	<i>Et quand il a fui + -tel qu'un écureuil-</i>	→	5+5
v.10	<i>Son rire tremble + en + core + à chaque feuille</i>	→	(5+5)/4+6/6+4
v.11	<i>Et l'on voit épeuré + par un bouvreuil</i>	→	6+4
v.12	<i>Le Baiser d'or du Bois, + qui se recueille.</i>	→	6+4

Q 1	Q 2	Q 3
v1: 4+6	v5: 5+5	v9: 5+5
v2: 4+6	v6: 5=5/4+6	v10: (5+5)/4+6/6+4
v3: 4=6	v7: 5+5	v11: 6+4
v4: 4+6	v8: (5+5)/4+6/6=4	v12: 6+4

On remarque d'emblée une absence d'isométrie globale, les trois compositions métriques connues du "décasyllabe" étant utilisées.

¹⁵ La notation utilisée s'inspire directement de Cornulier 1995. Les formules 5-5, 4-6 ou 6-4 avec le tiret indiquent la composition métrique du vers sans considération sur l'articulation entre les constituants de 4, 5 ou 6 syllabes. Le signe + signale les cas de mesure synthétique avec autonomie rythmique des sous-vers, tandis que le signe = indique les cas de mesure analytique : une voyelle post tonique appartenant au premier constituant est récupérée par le second constituant, la frontière entre les constituants métriques est alors débordée par cette voyelle. Par ailleurs, Q = quatrain et v = vers.

L'hétérométrie n'est pas fondée sur un principe régulier d'alternance de vers à vers, mais semble s'appuyer sur la composition globale du poème en trois quatrains. La répartition des mètres indique en effet une tendance à l'isométrie locale, intra-strophique : tous les vers sont des 4-6 dans la première strophe, 5-5 dans la deuxième et dans la troisième le 6-4 semble dominer. Les mètres ne sont donc pas répartis de façon aléatoire et chaque strophe a un profil métrique spécifique qui, sans nécessairement justifier la composition du poème en trois quatrains, indique toutefois que le traitement prosodique est nettement articulé à la composition ternaire.

On remarque également une structuration en chiasme avec les vers 5-5 au centre, encadrés par les 4-6 et les 6-4, identiques à l'inversion près, créant un effet d'équilibre et de clôture. La position majoritaire du 5-5 dans la strophe centrale constitue une sorte de pivot métrique ou de point d'équilibre de la structuration métrique globale du poème. Cet effet de symétrie est renforcé d'une part par l'hésitation métrique 4-6/6-4 (5-5 mis à part) du dernier vers du quatrain médian, et d'autre part, par la nature même des mesures et leur ordre d'apparition, la symétrie interne du 5-5 le prédisposant en effet à occuper une position intermédiaire dans la suite 4-6/5-5/6-4.

On perçoit enfin dans la strophe centrale, en convergence avec le schéma rimique ab'ab', une alternance métrique entre les vers impairs masculins où la mesure 5-5 est non ambivalente et les vers pairs féminins où cette mesure semble moins nettement s'imposer. Soit une forme de régularité interne locale.

Mais l'homogénéité métrique des strophes est relative, elle n'est qu'une tendance non aboutie, et il en résulte que la répartition des mètres est plutôt en équilibre instable et ne s'appuie qu'imparfaitement sur la composition en trois strophes et ses possibilités de symétrie. Par ailleurs la différenciation ne repose pas exclusivement sur le type dominant de mesure.

Le premier quatrain est en réalité le seul à présenter un contexte métrique homogène et stable, nettement entaché toutefois par la présence au vers 3 d'une césure analytique (*De fleurs splendi = des où le baiser dort*). Cette isométrie est d'autant plus perceptible qu'un changement de contexte métrique intervient brutalement dès le premier vers (non ambivalent) de la strophe suivante dans le même contexte syntaxique, et que le passage du quatrain central au dernier ne s'accompagne pas à son tour, bien au contraire, d'une rupture métrique du même ordre.

Au dernier vers du second quatrain (*Sa lèvres éclate + en + ri = res sous les branches*), la présence d'une préposition monosyllabique en position 5 rend la mesure 5+5 fortement discordante. Cette mesure est de surcroît concurrencée tout autant par un 6=4 que par un 4+6. Au vers 6 (*Et mord les fleurs + rou = ges de ses dents blanches.*), le 5-5 est en réalité un 5=5 éventuellement concurrencé par un 4-6. Ce quatrain globalement 5-5 ne se contente donc pas de la substitution d'un mètre par un autre, mais présente une tension entre isométrie 5-5 et

polymétrie en articulant au schéma rimique une alternance métrique entre certitude et ambivalence. La lecture 5-5 s'impose directement en effet pour les vers impairs masculins, créant un contexte favorable à la lecture 5-5 de l'ensemble des vers de la strophe, au prix d'importantes discordances aux vers pairs féminins où une mesure 4-6 ou 6-4 convergente avec la syntaxe est plus immédiatement acceptable

Dans le dernier quatrain l'isométrie 6-4 est mise à mal au vers 9, 5+5 sans conteste, et dans une moindre mesure au vers 10 où l'ambivalence 4+6/6+4 n'exclut pas la possibilité d'un 5+5 discordant. Ce faisant, les deux premiers vers de Q3 relancent l'alternance métrique de Q2, si bien que la mesure majoritaire 6-4, contrairement aux mesures dominantes des deux quatrains précédents, s'installe ici de manière progressive¹⁶.

Si la strophe centrale jouit d'une autonomie syntaxique certaine (l'enchaînement syntaxique des deux premiers quatrains met Q1 dans la dépendance de Q2, l'inverse n'étant pas vrai), elle est en revanche reliée à Q3 par un enchaînement métrique. Il en résulte que, pas plus que Q2, Q3 ne présente l'autonomie métrique et l'isométrie qui caractérisent en revanche Q1.

En conséquence, la tendance forte à l'individuation métrique des quatrains n'aboutit pas à une répartition totalement équilibrée. On a affaire à une succession de contextes métriques différents et non exactement isomorphes à l'organisation strophique, qui garantissent localement le caractère métrique des vers sans pour autant assurer la prédictibilité de toutes les occurrences de mesures.

La régularité est donc sérieusement mise à mal. D'une part, par le mélange des mesures, problématique à lui seul puisque l'on sait bien que ce qui assure la régularité métrique d'un poème ou d'une strophe écrits en vers composés n'est pas tant l'identité de longueur syllabique des vers (ici 10) que l'identité de leur composition interne. Ce qui "compte" en l'occurrence c'est ce qui est perceptible, soit, pour l'alexandrin, la récurrence des combinaisons 6-6 (et non le nombre 12) et pour ce que l'on nomme faute de mieux le "décasyllabe", la récurrence, tantôt de 5-5, tantôt de 4-6 (ou 6-4), mais jamais les deux. Et d'autre part la régularité est compromise avec le caractère localement insaisissable des mètres dans la mesure où l'on n'a pas seulement affaire par endroit à des discordances, aussi importantes et déviantes soient elles, entre le mètre attendu et la syntaxe, dans un contexte qui resterait malgré tout métriquement homogène. Car ce qui fragilise sérieusement le mètre 5-5 qui apparaît dès le vers 5, dans sa capacité à assurer une

¹⁶ La syntaxe, la virgule et le tiret à la césure, et la pression du contexte 5-5 antérieur nous dispensent semble-t-il d'envisager pour le vers 9 la possibilité d'un 6-4 avec césure après *tel*, quand bien même des occurrences de ce type de césure sont attestées ailleurs. Et à la différence de poèmes où l'identification d'un mètre est problématique dès le premier vers et où le recours aux vers suivants est nécessaire pour poser le contexte métrique dominant, il n'y a pas lieu ici de faire jouer aux 6-4 non problématiques du dernier quatrain le rôle d'un contexte à effet rétroactif sur le neuvième vers du poème, *a priori* non ambigu et plutôt dépendant de la pression métrique des vers qui le précèdent.

isométrie entre les vers 5 à 10, c'est le fait que les discordances concernées par certains vers sont à chaque fois accompagnées et comme compensées par une meilleure concordance ailleurs qui peut correspondre à une autre mesure déjà utilisée dans le poème et attestée par la tradition, créant ainsi une concurrence métrique pour un même vers entre deux, voire trois mètres possibles. Il y a alors comme une conjonction des mètres et des rythmes du vers où l'insaisissable n'est pas dû à l'absence de mètre mais au fait que par endroit on a au contraire trop de choix entre plusieurs des compositions métriques connues du vers de 10 syllabes¹⁷.

C'est ce tremblé métrique à la fois vertical (à l'échelle du poème) et horizontal (à l'échelle du vers) et jouant sur l'existence des trois mesures attestées pour les vers 10-syllabiques, qui autorise à parler de métrique insaisissable, et permet à *Tête de faune* de représenter une première historique dans l'utilisation du "décasyllabe" et plus fondamentalement de constituer une étape décisive dans le bouleversement de l'ordre métrique établi, y compris pour l'alexandrin. La perfection formelle du poème a donc longtemps aveuglé la critique sur un point essentiel, celui de l'enjeu d'un tel usage des mètres; car utiliser « avec la subtilité d'un virtuose toutes les ressources rythmiques du décasyllabe (4-6, 6-4, 5-5) » (Ruff 1978, d'après Murphy 1991 : 186) constitue précisément, à la fin de l'année 71, et *a fortiori* avant, un exemple de "subversification", une réévaluation de la forme et de la norme dont Verlaine fut sans doute un des rares poètes contemporains à apprécier la portée. En ce sens, des caractérisations telles que « la liberté dansante des vers » (Bernard, 1991 :389), les « rythmes plus souples », ou les « mouvements moins nettement articulés » (Adam 1972 : 877) ne suffisent pas à rendre compte de ce qui se joue plus fondamentalement dans les "décasyllabes" de ce faune "délinquant métrique" que les douaniers du Parnasse n'auraient pas manquer de signaler en leur temps aux *lois modernes* au côté des *faunesses*, des *Fausts* et autres *Diavolos*...

De ce point de vue la situation de *Tête de faune* est radicalement différente de celle que l'on trouve dans *Le puits* d'Armand Renaud, qui présente au contraire, d'une manière certes originale et sans doute unique au XIX^e si on s'en tient au recensement de Martinon (1912)¹⁸, un mélange régulier de mètres composés décasyllabiques.

¹⁷ Je ne prends en compte que les concurrences métriques. Le brouillage est bien sûr augmenté par les diverses scansion possibles des rythmes non métriques. Le vers 3, par exemple, encourage fortement une accentuation du monosyllabique *vif* en attaque du vers, mais le rythme ainsi privilégié n'est pas métrique et la pause qui s'en suit ne saurait marquer une quelconque césure du vers. Il en va de même à l'avant dernier vers avec la possibilité d'un rythme 3/7 avec accentuation de *voit*.

¹⁸ Martinon relève également une occurrence plus tardive (1912) de mélange régulier 5-5/6-4 dans *À celle qui est près de moi* de Henri Warnery (*Aux vents de la vie : poésies sur l'Alpe. Dernières poésies*, Payot, Lausanne, p.61). La réponse à la question relative à l'existence de mélanges réguliers de mètres composés décasyllabiques avant *Tête de faune*, que je me suis posée en 1996, m'a été grandement facilitée par l'utilisation de la base de données tout juste créée alors par Jean-Louis Aroui à partir des relevés de Martinon.

Le puits¹⁹

Dans le jardin, assise au fond du puits
 Qu'un soleil ardent séchait de son hâle,
 Je lui contai ma tristesse depuis
 4 Que j'ai vu passer le cavalier pâle.

Je dis combien l'isolement m'abat,
 Je dis ma révolte avec mes alarmes.
 Bien que nul pleur de mes yeux ne tombât,
 8 Le puits desséché se remplit de larmes.

Au bord du puits, je vins le lendemain ;
 J'aurais mieux aimé la tombe profonde.
 Je ne dis rien, mais je posai la main
 12 Sur mon cœur saignant, en regardant l'onde.

Les dents du feu me déchiraient le front,
 Je songeais aux morts en qui rien ne bouge.
 Les pleurs sont peu pour un cœur qui se rompt ;
 16 L'eau blanche du puits devint du sang rouge.

Hélas ! Si lui, le bien aimé, voulait
 Porter son amour dans mon âme sombre,
 Il changerait en paradis complet
 20 Ma nuit infinie et mes feux sans nombre ;

Et le vieux puits, en écoutant nos doux
 Soupirs de pigeons et rires de merles
 Transformerait, pour faire comme nous,
 24 Son sang en rubis, ses larmes en perles.

Armand Renaud, *Les nuits persanes*, Lemerre, Paris, 1870

La surcomposition métrique, déconcertante dans un premier temps car elle contrevient à ce que Cornulier (1998) appelle « le principe d'évidence immédiate de la structure métrique », est compensée ici par la convergence parfaite de l'alternance des 4-6 et des 5-5 avec le schéma de rimes ab'ab', par l'absence de toute ambivalence métrique, par une parfaite concordance entre les mètres et la syntaxe renforcée par un usage de la ponctuation et des parallélismes linguistiques (syntaxe, fréquence des occurrences identiques de voyelles antécésurales) tendant à favoriser la discrimination des sous-vers. Les 4-6 et les 5-5 alternent ainsi à chaque lecture avec une régularité inexorable, ce qui, au passage, illustre de manière exemplaire le fait que le lecteur est sensible à une différence manifeste de composition métrique et non à une identité de longueur syllabique qui ne saurait être perçue directement sans calcul. Fondée sur cette différence, et convergente avec la structure rimique, la structure métrique de ce poème et la métricité de ce dernier reposent précisément sur la réitération d'un module bimétrique constitué d'un 4-6 asymétrique aux vers impairs masculins et d'un symétrique 5-5 aux vers pairs féminins.

¹⁹ Dans Rocher (1996) la version de ce poème était malencontreusement amputée du quatrième quatrain. La présente version est conforme au texte original. Voir le recueil de Renaud sur le site Gallica.

C'est le recours à cette régularité et à cette périodicité structurale qui assure ici la régularisation d'un mélange métrique *a priori* inconcevable dans un poème où, finalement, et en dépit de sa singularité, *tout est correct*. Plus correct encore que le poème *À la musique* où dans les quatrains qui décrivent la bourgeoisie carolopolitaine, le jeune Rimbaud provoque les *rentiers à lorgnons* avec certains *couacs* à la césure et quelques débordements mimétiques à l'entrevers, certes pas bien révolutionnaires, mais que n'auraient sans doute pas manqué de *souligne[r]* ceux qui *sérieusement discutent les traités* et devaient se piquer autant de versification que de musique.

Et Rimbaud, dont on sait qu'il a lu *Les Nuits persanes* et dont on peut à bon droit estimer qu'il a dû certainement remarquer l'originalité formelle du *Puits*²⁰, n'a donc aucun mal, dans sa lettre à Demeny du 15 mai 1871, à ranger Armand Renaud parmi « les innocents » ou parmi les « habiles » qui « croiraient bientôt avoir satisfait » à la demande de « nouveau, -idées et formes ». Et la présence constante de Renaud dans les trois volumes du *Parnasse contemporain*, ce qui ne sera pas le cas de Verlaine et de Mallarmé exclus du troisième volume, semble bien confirmer ce jugement.

À l'opposé de tout souci de régularisation formelle, la métrique plus débraillée de *Tête de faune* semble correspondre aux « inventions d'inconnus qui réclament des formes nouvelles » revendiquées dans la même lettre où il écrivait par ailleurs : « Il devra faire sentir, palper, écouter ses inventons ; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. » Comme le dit fort justement Pierre Brunel (1991 : 107), le « long immense et raisonné dérèglement de tous les sens » nécessite qu'en parallèle soit également « dérégulé » l'instrument poétique et que l'on en « joue faux pour s'exprimer juste ». Rimbaud en l'occurrence, en "*comprachico*" poétique cohérent, a implanté quelques verrues sur sa *Tête de faune* et créé ainsi un joli monstre métrique qui a d'autant plus échappé jusqu'ici aux analystes que c'est par cette monstruosité même que le poème atteint sa perfection.

Les vers de *Tête de faune* ne construisent pas une structure métrique périodique et les mètres semblent être présents, disparaître, se maintenir et se succéder en fonction du discours, le cadre étant assuré par la permanence du nombre syllabique global de chaque vers et par la structuration rimique des trois quatrains. À certains égards, et toutes choses égales, Rimbaud use de l'hétérométrie des trois mesures décasyllabiques un peu comme La Fontaine "di-versifiait" avec ses vers mêlés. De là vient sans doute aussi l'impression de « virtuosité » justement perçue, qui semble mettre au second plan le fait que cette "diversification", augmentée des infractions

²⁰ Au-delà de cet aspect formel, certains vers du *Puits* et de *Tête de faune* semblent se faire écho, comme « Son sang en rubis, ses larmes en perles. » et l'écrin. Le vers « L'eau blanche du puits devint du sang rouge. » présente le même contraste chromatique que le vers 8 de *Tête de faune*, le « cœur saignant » rappelle la lèvre sanglante du faune et le poème de Renaud s'ouvre avec « Dans le jardin » quand celui de Rimbaud s'ouvre avec « Dans la feuillée ».

locales aux césures dans un cadre 10-syllabique constant, est une subversion de ce cadre ; et rend presque inaperçu le fait que le processus d' « autonomisation progressive du rythme du vers par rapport à la structure métrique », qui, selon Michel Murat (2002 :33), caractérise la phase finale de l'évolution métrique de l'alexandrin au XIXe siècle, semble être ici déjà amorcé sur le terrain du "décasyllabe".

Mais l'analyse dispositionnelle adoptée jusqu'ici, en ce qu'elle n'envisageait la métrique que d'un point de vue statique, ne nous permet, à ce stade, que le constat d'un usage massivement irrégulier et localement insaisissable des mètres, dont on peut considérer sans risque qu'il est sémantiquement surdéterminé. Il reste alors à montrer comment le caractère massif des violations du code en vigueur, l'hétérométrie non conventionnelle et la manière spécifique dont Rimbaud en use (absence d'isométrie inter-strophique et par endroit intra-strophique, mise en opposition des mètres, ambivalence métrique de certains vers, jeu des césures), sont convergents, par le brouillage métrique qui en résulte, avec les tensions présentes au plan de la mimésis, et sont parfaitement intégrés à la composition et au mouvement d'ensemble du poème.

1.2. Alchimie du mètre

1.2.1. Le mètre du faune

Rendre compatibles dans les faits des mètres incompatibles en principe passe essentiellement dans *Tête de faune* par l'articulation subtile de leur enchaînement à la composition ternaire et à l'évolution en trois temps du procès décrit/raconté. La meilleure façon de rendre compte du fait que la structuration métrique ne fonctionne pas ici comme un cadre fixe donné une fois pour toute et valant pour l'ensemble du texte comme c'est le cas pour l'immense majorité des poèmes versifiés, mais comme un accompagnement métrico-rythmique évoluant au gré de l'action représentée, est de partir du statut du mètre 5-5.

On sait que le mètre 5-5, longtemps dénommé "taratantara"²¹, était encore au XIXe siècle réservé à la poésie populaire ou destinée à être chantée, hormis certaines utilisations chez Gautier

²¹Ce terme a été popularisé au XVIe siècle par Bonaventure des Périers avec un poème intitulé *Caresme prenant en taratantara*, dans lequel on peut lire :

Caresme prenant c'est pour vrai le diable
 Le diable d'enfer plus insatiable
 Le plus furieux le plus dissolu
 Le plus empêchant la voix de salut
 .../...
 C'est le débaucheur des malins esprits

Je cite d'après Gouvard (1999 :128). Outre le contenu très intéressant pour notre faune, faut-il ne voir qu'une coïncidence dans le fait que le poème d'Albert Glatigny, *Sous-Bois*, auquel le vers 8 de *Tête de faune*, d'après Murphy (1991), semble avoir été emprunté, se trouve dans un recueil intitulé *Les joyeusetés galantes du Vidame Bonaventure de la Braguette ?* Sur l'histoire du "taratantara" voir surtout Chevrier (2011).

Baudelaire et Verlaine, alors que le 4-6 restait, à côté de l'alexandrin, le mètre des registres plus sérieux, épiques et lyriques. Or dans *Tête de faune* Rimbaud prend acte de cette opposition et la met en scène: le 5-5 et le faune détonent dans le paysage poétique en venant ensemble « crever » un univers précieux comparé à un écrin et à une broderie, exquise à tous points de vue, y compris rythmique et rimique, et d'un même mouvement faire voler en éclats les rimes dorées et fleuries du premier quatrain.

La mesure 5-5 apparaît en effet avec le faune. Plus exactement, elle est la mesure du vers de sa désignation et de son identification comme faune, le vers 5 *Un faune effaré + montre ses deux yeux*, premier vers du second quatrain. Le fait que le vers 4 *Vif et crevant + l'exquise broderie*, soit encore un 4-6 tout en étant rattaché syntaxiquement et sémantiquement au faune du vers 5, converge avec le suspens ménagé sur un autre plan et par d'autres moyens textuels et garantit l'effet de surprise de la soudaineté des 5-5 qui accompagnent l'irruption du faune. Dernier élément d'une "syntaxe détonateur" pour une explosion métrique à retardement, le vers 4 nous dit ce que le vers 5 réalise formellement en portant atteinte à la régularité métrique du poème. On s'attend au pire et le pire se produit métriquement. Le détachement syntaxique du vers 4 nous met en présence de la vivacité et de la brutalité d'une intrusion non encore attribuée, immédiatement suivie du blanc interstrophique, espace dans la séquence semblant matérialiser la trouée dans la feuillée que le faune vient combler, à partir du vers 5, avec l'ensemble du deuxième quatrain. L'enchaînement syntaxique reliant les deux premières strophes figure d'autant mieux le débordement de la première par le discours, et le passage d'un quatrain à l'autre comme rupture, que le noyau syntaxique de la première proposition du poème n'apparaît qu'au deuxième quatrain avec le SN *un faune* en position sujet, et qu'un changement de rythme, une accélération basée sur la répétition des deux sous-mesures de 5 syllabes, accompagne l'inversion du rapport figure/fond et la mise au premier plan du faune.

Le 5-5, mètre du faune, moins prévisible que le faune lui-même (il est désigné dans le titre, et la feuillée, le baiser et le suspens initiaux laissent présager son apparition), se présente ainsi, dans un premier temps, comme le mètre de l'accélération et de la vitesse et comme l'opérateur rythmique de la rupture et de l'événement, dans un mouvement en trois temps du type état/événement/état, où le 4-6 correspond à l'état initial du premier quatrain, perturbé par le 5-5 dans le second quatrain du faune, et où le 6-4 correspond à l'état final. Le 5-5 n'est plus alors seulement l'élément intermédiaire d'une distribution métrique statique, mais bien plutôt un moment dans une dynamique où l'ordre d'apparition des mètres (4-6/5-5/6-4) manifeste un mouvement de progression des premiers hémistiches, accompagné du déplacement des césures et, significativement, de la voyelle [e], puisque *feuillée*, *effaré* et *épeuré* sont chacun en position

antécésurale dans un vers présentant une première occurrence métrique stable et non concurrencée.

Les mètres sont intégrés à la dimension temporelle et causale du discours de sorte que les tensions métriques sont inséparables des tensions présentes au niveau représentationnel. Le mètre de "pieds fourchus" 5-5 accompagne le faune depuis son apparition au vers 5 jusqu'au vers 10 où il est désigné pour la dernière fois. Mais l'équilibre de la mesure ne concernant que certains vers alterne avec un rythme boiteux convergent avec les tensions que le faune a introduit et qui l'affectent lui-même en retour, dans un mimétisme global qui va bien au-delà du fait que « le rythme sautillant est tout à fait approprié à la pétulance du Faune » (Mouquet, 1946 : 119-122, d'après Murphy, 1991a :186).

Le second quatrain est celui de l'intensité croissante de l'action dévorante du faune jusqu'à l'éclatement. Seule à présenter des mots rimes au pluriel et à actualiser le sème /+liquide/ avec *sanglante* et *vin* (également indice de paroxysme), la strophe centrale introduit également avec les rires une dimension sonore absente jusque-là sur le plan lexical, et une animation du décor qui contraste avec le calme et l'apparence artificielle de départ et qui se prolongera, couleur rouge comprise, avec *l'écureuil* et le *bouvreuil* à la rime du dernier quatrain. Cette strophe est aussi le « foyer de l'irrégularité métrique » (Cornulier 1979). La mesure 5-5, on l'a vu, n'y a pas une hégémonie absolue et entre en tension avec les autres mesures. En convergence avec le schéma rimique, on a deux indubitables 5-5 aux vers impairs masculins rimant en /jø/ (l'apparition soudaine du 5-5 et l'équilibre parfait des vers ainsi mesurés coïncidant avec les *deux yeux* du faune), tandis que les vers pairs féminins rimant en /ǣf(ə)/ (!) ont une métrique plus incertaine et déhanchée, balançant sur deux, voire trois mesures. Ces différences sur le plan de la structuration métrico-rimique croisent le fait que les vers masculins ne mentionnent que le faune alors que *les fleurs rouges* et *les branches* désignent explicitement l'entité que le faune investit dans les vers féminins où la lecture 4-6 (mesure de la première strophe "féminine") concurrente au 5-5 est possible.

L'alternance entre vers masculins franchement 5-5 et vers féminins plus indéterminés se prolonge aux deux premiers vers du troisième quatrain, soit les deux derniers où le faune est encore désigné explicitement. Le vers 9, qui évoque la fuite du faune, est le dernier vers où le 5-5 s'impose tandis que le vers 10 accepte encore cette mesure comme trace, effet ultime d'un contexte métrique finissant, à l'instar du faune dont il ne reste plus que le rire qui *tremble encore à chaque feuille* comme effet prolongé d'une action et indice d'un passage. Quand la présence effective du faune est à son tour incertaine, celle du mètre qui accompagnait jusque-là son action l'est également. Ces données rencontrent là aussi les oppositions que le lexique et la grammaire signalent entre les vers : le vers 9 est totalement masculin (*il a fui tel qu'un écureuil*) tandis que

le vers 10 met encore en regard *son rire* et *chaque feuille*. La « disparition évanescence du faune » (Cornulier, 1979) est ainsi rythmiquement représentée avec le vers 10 qui n'exclut pas encore tout à fait la mesure 5-5 à cause de la pression du vers qui le précède et hésite encore entre les mesures 4-6 et 6-4 avant que les vers suivants n'imposent la dernière.

Le liage métrique unissant les deux derniers quatrains correspond à la logique de l'événement. Le mal étant fait, le plaisir étant satisfait, le désir assouvi, le départ du faune n'a que la soudaineté et non la brutalité de son irruption. Le second blanc interstrophique matérialise toujours le passage mais également une absence d'activité, un silence, la fuite du faune elle-même. D'où sans doute le passé accompli de l'expression *quand il a fui* qui ouvre immédiatement le dernier quatrain, et le statut de *Et* qui coordonne aussi ce quatrain au blanc interstrophique temporel/spatial qui précède.

Tête de faune joue donc de la présence/absence de la mesure 5-5 comme il en joue du faune. La disparition/dématérialisation du faune converge avec l'évolution des discordances du 5-5 et il est remarquable que ce mètre est le moins évident, le plus discordant et le plus sérieusement concurrencé au vers 10 du rire tremblant, celui du dernier tremblé métrique du poème et celui où le faune n'est présent que sous la forme évanescence d'un rire, et que là où cette mesure était déjà sérieusement menacée, c'était au vers 8, l'autre vers du rire du faune, celui de l'éclatement de la lèvre et de la première multiplication sérieuse des possibilités métriques.

Cette équivalence métrique est renforcée de manière remarquable par les équivalences relatives à l'utilisation des voyelles nasales entre le vers 10 et le quatrain central. Ce quatrain, en plus des caractéristiques chromatiques déjà signalées, s'assombrit phonologiquement, de manière corrélative au brunissement de la lèvre du faune, en concentrant 11 voyelles nasales quand les quatrains externes n'en présentent respectivement que 6 (Q1) et 7 (Q3) répartis de manière plutôt équilibrée entre les vers et les « hémistiches ».

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Q1	v1	ã			/		ẽ				
	v2	ã			/	ẽ					
	v3			ã	/						
	v4				ã/						
Q2	v5	œ				/	õ				
	v6				/	/			ã	ã	
	v7				ã	ã/	ẽ		œ	ẽ	
	v8				/	ã/	/				ã
Q3	v9		ã		/		œ				
	v10	õ			ã/	ã/	/				
	v11		õ				/		œ		
	v12						/				

La voyelle /ã/ en particulier, et sa fréquence en position antécésurale dans la "zone du faune" explicite (du vers 4 au vers 10) contribue grandement semble-t-il à la perception persistante du mètre 5-5 jusqu'au vers 10. Après que le /ã/ ait été accentué en position antécésurale au vers 4 (*Vif et crevant*), son statut de voyelle du faune est reconduit au vers 6 avec les deux occurrences successives de *dents blanches* à la rime et au vers 7 avec *sanglante* à la césure d'un 5-5. Ce statut est confirmé par l'équilibre des deux occurrences du vers 8 avec *en rires* et *branches* respectivement réparties avant une possible césure 5-5 et à la rime. Or le vers 10 reproduit la même succession rapprochée du phonème que les vers 7 et 8 (augmentée, dans le vers 7 du brunissement, de la suite *ainsi qu'un vin*) avec les occurrences de *tremble encore*, chacune pouvant de surcroît prétendre, dans ce tremblement, à une position antécésurale. Le phonème /œ/, moins lié à la métrique, est lui aussi associé au faune avec la série des syntagmes nominaux masculins *un faune effaré*, *un vin vieux*, *un écureuil* et *un bouvreuil*. Il est lui aussi le versant phonologique du continu sémantique du faune, de ses attributs et de ses comparants. Par ailleurs le /õ/ est également introduit avec le faune au vers 5 avec *montre*, et de ce point de vue l'ordre inverse des occurrences /œ/ et /õ/ des vers 5 (*Un faune effaré montre ses deux yeux*) et 11 (*Et l'on voit épeuré par un bouvreuil*) accompagne d'une manière significative les équivalences sémantiques (*montre/on voit/ses deux yeux*) et morphosyntaxiques (*effaré/épeuré*), ainsi que les échos entre les *deux yeux* et le *bouvreuil* (« ouvre œil » et rime en /œj/). De manière tout aussi significative l'absence totale de ces voyelles au dernier vers, seul dans ce cas, indique que le travail de ces phonèmes est étroitement dépendant, comme la métrique, de l'action du faune et de ses effets. Il en va de même avec les consonnes /f/ et /v/, celles de la feuillée (*feuillée*, *vert*, *fleurie*, *fleurs*, *feuille*) et du faune (*vif*, *crevant*, *effaré*, *vin vieux*, *lèvre*, *fui*, *bouvreuil*) dont

l'absence au dernier vers, avec celle des voyelles nasales, accompagne la mise au premier plan et le recueil de la nouvelle entité, *le Baiser d'or du Bois*.

Dès leur apparition, les 5-5 ne réussissent donc pas à se stabiliser et introduisent durablement une tension métrico-rythmique avant de disparaître totalement en laissant plus naturellement place aux 6-4 terminaux. Cette dernière mesure correspond moins au retour à la situation initiale qu'au résultat du conflit entre les deux mesures précédentes ou de la tension dont les 5-5 étaient l'objet. L'isométrie 4-6/6-4, pourtant acceptée par la tradition poétique, est ici en effet remise en question par les 5-5 médians qui jouent de la distance entre les quatrains externes pour empêcher toute perception d'isométrie les concernant. Ils y parviennent d'autant mieux que l'hétérométrie 5-5/6-4 est elle-même relativisée : contrairement à la première occurrence de 5-5, les premiers 6-4 ne créent pas un effet de rupture et ont quasiment le statut de mesure d'accompagnement dès le quatrain central.

D'abord mis en opposition avec les 4-6 initiaux, puis mis très rapidement en tension avec ces derniers et avec le mètre 6-4, le 5-5 central fonctionne comme un opérateur de déplacement des césures et de transformation métrique, de même que le faune, que le 5-5 accompagne et figure rythmiquement, agit comme un révélateur, un opérateur de dévoilement et de métamorphose de l'entité d'abord *incertaine* dont il *crève la broderie*, dont il *mord les fleurs rouges* et dans laquelle *sa lèvre éclate*.

1.2.2. Poétique et métrique de la métamorphose et de l'explosion

Les réactions en chaîne qui affectent ensemble la scène représentée et la métrique du poème sont le produit d'un montage syntactico-textuel opérant comme un dispositif à triple détente et préparé par les trois premiers vers. Ces derniers, par leur nombre, et en tant qu'ils sont formés d'un complément circonstanciel expansé, anticipent à la fois les trois temps de l'explosion et la succession des constructions par antépositions qui structurent le texte. Et de ce point de vue, et parce les compléments circonstanciels concernés et les constructions détachées du poème sont employés en position frontale, on peut considérer que le poème dans son ensemble est le développement dynamique du circonstanciel inaugural.

Dans ce redéploiement discursif en trois étapes (trois temps : T1=vers 1 à 6, T2=vers 7 et 8 et T3=dernier quatrain) on peut nettement distinguer une série de constructions parallèles dans les vers où le faune est évoqué de manière explicite :

- 1 : Vif et crevant l'exquise broderie,
Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches

- 2 : Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
Sa lèvre éclate en rires sous les branches.
- 3 : Et quand il a fui –tel qu'un écureuil-
Son rire tremble encore à chaque feuille

Ces vers constituent dans l'espace et la chronologie du poème une "zone du faune" (vers 4 à 10) dont l'épicentre est le quatrain central, et qui déborde les limites de ce quatrain. Les second vers de chacune des trois configurations (les vers 5, 8 et 10), sont les trois vers uniques du poème constitués d'une proposition complète autonome. Pris ensemble, ils construisent la progression de la thématique du faune et forment une chaîne anaphorique à partir des syntagmes nominaux *Un faune effaré*, *Sa lèvre*, et *Son rire*, dont les référents entrent dans une relation d'"emboîtement" de type "gigogne", conformément à la poétique de l'éclosion et de l'explosion qui organise plus généralement tous les éléments du triptyque. Y compris dans les trois premiers vers où le degré d'enchâssement de la relative *où le baiser dort* dans le circonstanciel locatif en « dans » [*Dans la feuillée...[fleurie[de fleurs [splendides] [où le baiser dort]]]*] semble montrer avec la syntaxe que l'enjeu du « baiser » est précisément de se libérer d'un cocon, se s'extirper de quelques gangues ou des écorces superficielles de l'*écrin* par une métamorphose dont le faune sera le symbole, l'agent actif, ou une étape. Le quatrain final nous montre d'ailleurs le résultat graphiquement avec les majuscules à *Baiser d'or du Bois* ; métriquement avec un vers 6-4 dont *Le Baiser d'or du Bois* constitue le premier hémistiche, bien délimité par la seule occurrence de virgule interne à un vers ; et aussi syntaxiquement puisque le syntagme, à la différence du statut de relative subordonnée antérieure de la proposition *le baiser dort*, est désormais le complément d'objet direct du verbe « voir » et subordonne de surcroît la proposition relative *qui se recueille*. Le baiser est sorti de sa période de latence, et dans son recueillement il arbore désormais les caractéristiques qui étaient au départ les attributs extérieurs de son contenant qu'il a comme absorbé. L'or est désormais l'élément constitutif du baiser qui supplante en visibilité et en importance les *fleurs splendides* et *l'exquise broderie* qui indiquaient son existence et annonçaient son réveil imminent tout en faisant écran et en empêchant sa claire distinction. La subordonnée relative du premier quatrain signalait en effet sa présence sans en garantir l'accès perceptuel. *On voit* maintenant ce qui n'était que signalé et en sommeil avant l'intervention du faune.

Les deux premiers temps des "explosions" successives présentent des constructions détachées. Utilisé une première fois pour l'irruption du faune, le détachement à gauche d'adjectifs ou de participes (souligné ci-dessous) est immédiatement réutilisé pour préparer l'éclatement de la lèvre du faune.

Vif et crevant l'exquise broderie,
Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches

Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
Sa lèvres éclate en rires sous les branches

Le troisième temps de "l'onde de choc" est encore la manifestation d'un dispositif légèrement modifié qui substitue un circonstanciel au détachement frontal d'adjectifs coordonnés. Dans ce dernier cas, où c'est en fait l'ensemble du dernier quatrain qui est intégré à la construction et non le seul premier distique, la différence quant au type de constituant antéposé est largement compensée par les parallélismes massifs, plus nombreux que ceux reliant les deux premières occurrences, et par le fait que les couples considérés constituent des modules strophiques (ab') qui de surcroît reproduisent la même alternance métrique entre un premier vers 5-5 et un second où cette mesure s'impose moins nettement :

Brunie et sanglante AINSI QU'UN VIN VIEUX
Sa lèvres éclate (en rires) SOUS les branches.

Et quand il a fui –TEL QU'UN ECUREUIL–
Son rire tremble (encore) à chaque feuille

Entre autre parallélismes, les seconds hémistiches des vers 7 et 9 (deux 5-5) sont constitués d'un comparatif et les premiers hémistiches (*Brunie et sanglante* / *Et quand il a fui*) présentent de nombreuses équivalences phoniques : outre la suite / kāt/, les segments vocaliques sont redistribués de /i/ /e/ /ã/ /ã/ en /e/ /ã/ /i/ /i/, avec une inversion de l'ordre /i/→/ã/ qui maintient une duplication finale.

Sur ce fond d'équivalences une différence se dessine qui distingue radicalement le quatrain final. Là où les occurrences précédentes avec détachement syntaxique (ex. 1 et 2) relevaient d'une syntaxe de l'attente et de la surprise où les perceptions et les sensations précédaient l'action ou l'événement désignés dans un second temps, impliquant une relation causale, les deux premiers vers de la dernière strophe inversent l'ordre en évoquant d'abord (et au passé) l'événement que représente la fuite du faune. Dans l'ensemble du dernier quatrain, l'ordre 1+3 (circonstanciel = action du faune = fuite = passé → propositions = état 2 de la feuillée et du baiser) répond ainsi à l'ordre 3+1 (circonstanciel = état 1 de la feuillée → prédication = action du faune = arrivée = présent) du premier quatrain.

Au-delà de cette zone du faune, dans le dernier distique du poème, la proposition *épeuré par un bouvreuil le Baiser d'or du Bois (qui) se recueille* reconduit le parallélisme des détachements précédents dans une structure où le détachement *épeuré par un bouvreuil* est cette fois en position postverbale (*on voit - épeuré par un bouvreuil - le Baiser d'or du Bois...*), intercalée entre le verbe et le C.O.D. Or dans la mesure où ce distique, sous la portée

du circonstanciel *quand il a fui* met le recueillement du *Baiser d'or du Bois* au compte des effets de l'action du faune par ailleurs perceptible dans le *rire*, il y a fort à parier, les mêmes causes produisant les mêmes effets, que le dispositif syntaxique encore contenu (dans les deux sens du mot "contenir") dans ces vers, est toujours porteur d'une explosion à venir et que le recueillement et l'apaisement sont provisoires.

De ce point de vue, il est intéressant de constater que *Tête de faune* et *Ophélie* se terminent exactement par la même construction :

-Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles,
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;
ET qu'IL A VU sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

ET L'ON VOIT épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

Outre la même utilisation du détachement syntaxique en fin de poème, les derniers quatrains de ces deux textes présentent de fortes analogies: les équivalences phoniques et syntaxiques des deux hémistiches de six syllabes *La blanche Ophélia/Le Baiser d'or du Bois* et leur statut de COD du verbe « voir », le fait qu'Ophélie, dans son recueillement éternel, recueille par ailleurs des fleurs (*Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis*), la présence de *cueillis/recueille/cueille* à la rime, les échos sonores entre *Et l'on voit /ses longs voiles* et l'introduction du *Poète* voyant auquel le « on » final de *Tête de faune* semble constituer un nouvel avatar. Ces équivalences rappellent qu'*Ophélie* est l'autre poème de l'effarement et qu'Ophélie est aussi, comme le faune, une des figures du poète à laquelle Rimbaud s'identifie. Elles rappellent également que la rime *dort : d'or*, à l'inversion près, est présente dans les deux poèmes et qu'en dépit de leurs oppositions, Ophélie et le faune contribuent l'une comme l'autre à une animation et à un éveil de la nature, et sont tous deux l'objet de « grandes visions » effarantes :

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

Mais si Ophélie est bien la vision centrale que les trente-six alexandrins tentent de décrire dans *Ophélie*, *Tête de faune* se démarque du poème envoyé à Banville en ce que le faune, non décrit, est réduit à sa plus simple expression, fragmentée et non typiquement faunesque de surcroît (*ses deux yeux, ses dents blanches, sa lèvre...sans "face cornue" ni "pieds de chèvres"...*) au profit précisément de son action, de l'érotisme et des visions mystérieuses qui la déterminent et qui en découlent. Sous cet angle, et toutes choses égales, si Rimbaud avait voulu produire un équivalent d'*Ophélie* avec un faune, son poème, pour le

choix des mètres et l'exposition du sujet, aurait sans doute plus ressemblé au *Baiser du Faune* d'Izambard ou au *Faune* de Laprade qu'à sa *Tête de faune*... Or précisément il s'agissait de faire autre chose qu'un énième faune en alexandrins racontant la même histoire, et de ne plus sacrifier au culte de l'antique de *Credo in Unam* en tentant en revanche de saisir dans une forme brève et dynamique le « faunesque » comme vision éphémère, dans l'instant, dans la violence de son apparition et de son action, et dans ses effets. L'homophonie des rimes en [œj] du dernier quatrain, avec la présence cachée de « ouvre œil » dans *Bouvreuil*, et toutes les marques plus ou moins discrètes du texte (de la répétition de *feuillée* au faune qui *montre ses deux yeux* et à la rime *yeux :: vieux*) signalent que tout est bien affaire de vision. Dans ce projet, la frontalité des détachements syntaxiques, leur usage réglé et leur contenu perceptuel reçoivent un surcroît de « légitimité discursive » : par l'antériorité de la désignation des contenus de perceptions les plus saillants, les constructions détachées montrent que ce qui au départ « crève les yeux » (la vivacité et la violence d'un surgissement ou d'une effraction, le brunissement des teintes, un épanchement liquide...) est aussi, et parce que ça crève les yeux, suffisamment instable pour ne recevoir une interprétation que dans un second temps. Les détachements permettant de présenter le contenu faunesque explicite et lexicalisé (*un faune-sa lèvre-son rire*) comme la résultante de l'intensification de perceptions préexistantes (une « vision » poétique au sens rimbaldien), ce contenu est lui-même nécessairement incertain et évanescent, ne dure que le temps de l'appariement furtif de certaines sensations et d'un concept. On est peut-être là à la source du brouillage généralisé et des incertitudes interprétatives de ce poème qui me semble être une des toutes premières applications du projet poétique formulé dans les lettres dites « du voyant ». Ou si ce n'est le cas, il présente toutes les caractéristiques d'une étape particulièrement décisive et féconde de son mûrissement.

Mais le statut inaugural des trois premiers vers vient aussi de ce qu'ils construisent un espace et un dispositif tensionnels (Gullentops, 2001) travaillés par des oppositions qui prédisposent ensemble la feuillée et le poème à leur transformation.

Sur le plan sémantique les trois premiers vers insistent sur le caractère indissociable d'un contenant et de son apparence avec la métaphore *écriin vert taché d'or*. Ce rapport est tout de suite vu comme problématique avec l'adjectif *incertaine* qui qualifie aussi la relation entre le visible et l'invisible, le perçu et le caché, la surface et la profondeur. La présence du baiser qui dort introduit ensuite un animé qui ouvre la possibilité d'un passage du latent au patent et ce faisant élargit l'incertitude à la dimension temporelle. La feuillée contient en puissance un devenir, voire un destin. Par ailleurs tout se passe dans la feuillée, sous son double aspect de surface, d'étendue (comme on dit "dans un tableau" ou "dans le paysage") et

d'épaisseur. Elle est traversée par deux dynamiques complémentaires, externe (*taché d'or*) et interne (*où le baiser dort*) que la couleur verte synthétise et dont les manifestations sont visibles sous la forme de l'indistinction globale initiale et à travers les fleurs.

Sur un plan plus superficiel, les rimes élaborent la broderie d'or et de fleurs de la feuillée/poème, et la syntaxe travaille à la constitution de l'épaisseur textuelle de la frondaison. Le mot « broderie » a d'ailleurs la particularité de synthétiser les rimes du quatrain aussi bien sur les plans phonétique (il intègre le « **baiser d'or** » et constitue l'écho de « fleurie »), morphologique (trissyllabique, il suit le monosyllabique « or » et le bi syllabique « fleurie ») et sémantique puisque qu'il désigne à la fois un processus qui s'accomplit sur toute la strophe et le résultat de ce processus. La broderie suppose par ailleurs un support (la feuillée), un motif (les fleurs) et la présence de l'or dès le premier vers se voit alors *a posteriori* motivée comme étant la couleur et le matériau nécessaires à la réalisation de l'artéfact, et de l'artificialité poétique. Il prédispose par ailleurs la feuillée à une sacralisation que le travail « alchimique » du faune (solaire) accomplira en permettant à l'or solaire de passer du statut d'élément de surface (et uniquement relié au baiser par la rime) à celui de contenu/composant intrinsèque et quasi définitoire du *Baiser d'or Bois*. Le résultat de ce processus pourrait à première vue rappeler les derniers vers de *Soleil et chair* :

Et, dans les bois sacrés, dans l'horreur des grands arbres,
Majestueusement debout, les sombres Marbres,
Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,
— Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini !

où le bouvreuil accompagnait par ailleurs déjà les dieux des « bois sacrés ». Mais, et c'est une autre distance avec les premiers temps plus parnassiens de Rimbaud, le bois de *Tête de faune* n'est pas "sacré" par la présence de dieux en marbres (et encore moins de "terre cuite" comme le "vieux faune" de Verlaine) mais par celle, diffuse mais insistante, d'un faune bien vivant et partie intégrante de la nature. Surtout, il ne s'agit plus de regretter des temps anciens ou d'espérer la venue d'un temps où

Le Monde vibrera comme une immense lyre
Dans le fréuissement d'un immense baiser !

dans une profession de foi à la rhétorique encore convenue en dépit de visions érotiques parfois audacieuses témoignant d'une réappropriation plus charnelle du paganisme, mais plutôt, dans un "trois quatrains"/lyre/cithare/syrinx qui joue des vibrations et des fréuissements formels et sémantiques de l'évocation poétique, de donner vie et réelle présence à la figure symbolique du faune.

Le poème s'ouvre avec le circonstanciel *Dans la feuillée* et avec sa reprise amplifiée sur deux vers. L'amplification, déclenchée par la coordination des adjectifs *incertaine* et *fleurie* au vers 2, passe par l'adjonction au dernier adjectif du groupe prépositionnel *De fleurs splendides*

où le baiser dort au troisième vers. Cette expansion construit un parallélisme entre les groupes adjectivaux *taché [d'or]* et *fleurie [de fleurs splendides où le baiser dort]*, où le vers 3 est l'équivalent syntaxique expansé du groupe prépositionnel *d'or*, et en vertu des caractéristiques de ses segments initiaux et terminaux, se présente également comme l'expansion phonétique du même syntagme.

Une double correspondance terme à terme s'établit entre chacun des trois premiers vers et, dans la zone du faune précédemment dégagée, (i) les trois temps de l'événement, (ii) les trois vers qui composent la première étape.

(i)

Dans la feuillée, écrin vert taché *d'or* → **T1 :**
 Vif **et crevant** l'exquise broderie,
 Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches :

Dans la feuillée incertaine et fleurie → **T2 :**
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

De fleurs splendides où le baiser dort, → **T3 :**
 Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
 Son rire *tremble* encore à chaque feuille
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille.

(ii)

v.1 : Dans la feuillée, écrin vert taché d'or → v.4 : Vif et crevant l'exquise broderie,
 v.2 : Dans la feuillée + incertaine et fleurie → v.5 : Un faune effaré + montre ses deux yeux
 v.3 : De fleurs splendides où le baiser dort, → v.6 : Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches :

Concernant les moments, T1, qui s'ouvre avec *Vif et crevant l'exquise broderie* et se termine par *Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches*, vers qui mentionne deux couleurs, est le moment du surgissement *Dans la feuillée écrin vert taché d'or*²². T2, avec l'incertitude quant au support nominal différé de *Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux* et avec l'incertitude quant à ce qui va suivre, renvoie à la feuillée *incertaine* (par ailleurs les deux adjectifs coordonnés *Brunie et sanglante* répondent à *incertaine et fleurie*). Et T3, le moment du *Baiser d'or*, correspond explicitement au troisième vers *où le baiser dort*.

Concernant les trois vers de T1, et en plus des parallélismes qui viennent d'être montrés entre le premier et le quatrième vers, on peut considérer que le vers 5 répond de manière

²² Les caractères gras signalent les équivalences phoniques.

privilegiée au vers 2, tout en étant en rupture avec le premier quatrain dans sa globalité en tant que première occurrence de 5-5, et par sa position initiale de strophe :

v. 2 Dans la feuillée + incertaine et fleurie

v. 5 Un faune effaré + montre ses deux yeux

Entre ces deux vers, le contraste faune/feuillée, marqué par l'opposition du genre des rimes et la différence de composition métrique, est en outre souligné par un certain nombre d'équivalences quant au type de constituants présents de part et d'autre de la césure. L'opposition des genres, augmentée d'une opposition du nombre grammatical, est ainsi redoublée d'une opposition phonétique à la voyelle antécésurale [e], féminine pour *la feuillée*, masculine pour *un faune effaré* (on a donc deux hémistiches féminins en v.2, et deux hémistiches masculins en v.5) ; et le contraste perceptuel entre l'incertitude de la feuillée et la visibilité du faune est marqué par la position immédiatement post-césurale de *incertaine* et de *montre*. Mais d'autres données soulignent la complémentarité et, peut-être, la consubstantialité de deux entités dont il convient alors de relativiser les oppositions. Les niveaux phonétiques et graphiques par exemple signalent la présence sous-jacente du faune et le rapport figure/fond qu'il entretient avec la feuillée, le *faune* étant le concentré de la *feuillée incertaine*, et le *faune effaré*, celui de la *feuillée incertaine et fleurie*. De plus, l'idée que le faune *montre ses deux yeux*, et de surcroît en lisière, à la rime, suggère que ces derniers étaient déjà présents sans être identifiables comme tels dans l'épaisseur de la feuillée ; et de fait on les retrouve sous la forme des deux occurrences des segments [oej], dissimulés *Dans la feuillée*, dans l'épaisseur des deux premiers hémistiches des deux premiers vers, de même que les dents sont présentes également dans la superposition en anaphore de la préposition *Dans* et dans celle des trois occurrences de la dentale [d]. Il en va de même avec la rime *fleurie :: broderie* qui anticipe les rires du faune. Ces équivalences et ce mode de génération fauno-phono-logique rappellent que le faune, "Autre" de la feuillée, est aussi, tel Dionysos, un « étranger de l'intérieur²³ », une « intime altérité » qui surgit des profondeurs de la nature, la nature « hors de soi »²⁴.

De manière générale, à l'échelle du poème, les parallélismes syntaxiques et phonétiques contribuent au brouillage d'ensemble par la formation d'un réseau d'équivalences enchevêtrées dans lequel un vers quelconque du poème, sur des aspects différents, entre souvent en relation avec plusieurs vers plus ou moins éloignés et pas nécessairement isométriques. C'est ainsi que l'appartenance du vers 9 (5-5) à une série de

²³ Marcel Detienne (1998 [1986]).

²⁴ Au sens de Michel Collot (1997).

vers couplés n'efface pas les rapports d'équivalences qu'il entretient par ailleurs avec le premier vers (4-6) du poème. Parallèles par leur position strophique (premiers vers des quatrains externes) et par la présence de circonstanciels aux premiers hémistiches, ces deux vers manifestent de nombreuses équivalences phoniques et graphiques qui suggèrent que la fuite du faune et l'écureuil sont eux aussi déjà présents dans **la feuillée - écri**n. De plus, leurs hémistiches respectifs, autonomes syntaxiquement et sémantiquement, entretiennent dans les deux cas une relation du type comparant/comparé.

v1 : **Dans la feuillée** + **écri**n vert taché d'or

v9 : **Et quand il a fui** + – **tel qu'un écureuil** -

Restent les vers 3 et 6 :

v. 3 De fleurs splendi = des où le baiser dort

v. 6 Et mord les fleurs + rou = ges de ses dents blanches

En lecture 5-5, le vers 6 présente la même caractéristique que le vers 3 à la césure : la récupération d'une voyelle post-tonique par le second sous vers, voyelle d'un adjectif qualifiant les fleurs dans les deux occurrences. Avant et pendant les investigations du faune, les fleurs sont donc le lieu de la césure trouble et troublante, sous l'action des deux modalités, latente et manifeste, d'un baiser, après avoir dans un premier temps, par leur splendeur même, participé de l'incertitude globale de la feuillée perçue. Au vers 3, la relative *où le baiser dort* introduit une dimension érotique et une indétermination référentielle qui rejaillissent sur l'ensemble du contexte interprétatif du quatrain, en particulier sur les fleurs. Si la forme syntaxique, avec le degré d'enchâssement de la relative, implicite de manière analogique une relation contenant/contenu, elle implicite également que les fleurs sont la manifestation extérieure la plus visible d'une intimité cachée et, peut-être, que leur splendeur tient en partie à la présence de ce mystérieux baiser. Et c'est précisément la relation entre ces deux aspects, le rapport fleur/baiser qui, déjà, est problématique. Il n'est pas fortuit que le vers du baiser soit le seul du quatrain à opposer les hémistiches d'un même vers sur le double plan grammatical du genre et du nombre, et qu'il soit celui où l'exquise régularité 4-6 de la broderie est singulièrement affectée « de la plus dissonante atteinte²⁵ ». Mais c'est sans doute moins innocemment encore que cet « accroc métrique²⁶ » résulte d'une tension entre deux expressions linguistiques (*De fleurs splendides/ où le baiser dort*) dont la longueur syllabique laisse entrevoir, en filigrane, comme tapis dans la feuillée, les futurs 5-5 du faune encore

²⁵ Jean-Pierre Bobillot (1994 : 30)

²⁶ Laurent Jenny (1990 :124).

improbables pourtant ; et que dans cette tension, où l'hémistiche du baiser tire à lui, précisément, la voyelle féminine de *splendides*, la césure ainsi enjambée est un enjeu. Tout semble bien indiquer, au-delà de la tranquillité apparente et de l'incertitude globale, que le sommeil du baiser est un état actif et transitoire. En s'exposant, et sur ce point la redondance *fleurie // De fleurs* pourrait n'avoir pas d'autre motivation, les fleurs « montrent » la vitalité de la pulsion qui travaille, en profondeur, à rendre désirable une nature désirante, travaillée par le désir et exposée à la manifestation complémentaire d'un autre désir. La feuillée appelle le faune et l'attend. Au vers 6, logiquement, la morsure du faune, dont l'intervention brusque s'est accompagnée du déplacement de la césure dès le vers 5, est en réponse la version brutale du baiser césurant désormais dans le rouge de fleurs qui semblent devenir charnelles. Avec les *dents blanches* montrant que les dentales sont désormais premières, le baiser qui mord succède au *baiser* qui *dort*. Et rétroactivement le baiser perd de son mystère, en pouvant désigner par métonymie ce qui se baise et est susceptible de subir les ardeurs et de rencontrer la lèvre d'un faune, à moins que ce ne soit le faune lui-même, ou tout simplement son action. Quoi qu'il en soit, ce baiser qui dort est étroitement associé à la première césure problématique du poème et semble bien avoir de surcroît un statut pré-orgasmique et pré-faunesque.

Il convient d'ajouter que le vers 3 trouve encore un écho au vers 8, vers de l'éclatement de la lèvre du faune et dernier vers où une césure analytique est possible, cette fois en 6=4. Dans les deux vers, en dépit des différences de position, la césure est précédée et suivie de segments phonétiques identiques, indiquant à nouveau combien les césures sont un enjeu :

v.3 De fleurs **splendi** = des où le **baiser** dort
 v.8 Sa lèvre éclate **en ri** = res sous les **branches**

comme c'est aussi le cas dans les deux premiers vers du poème :

v.1 Dans la feuillée + **écri**n vert taché d'or
 v.2 Dans la feuillée + **incertaine** et fleurie

où dans un contexte isométrique régulier 4+6 un tremblé phonétique reposant sur le hiatus travaille à la césure en faisant d'abord se rencontrer les deux variantes, féminine et masculine, de la même voyelle [e], et en jouant au vers suivant l'enchaînement des voyelles d'un *écri*n comme noyé dans l'incertitude et perceptible anagrammatiquement dans les deux premières syllabes d'*incertaine* sur les mêmes positions syllabiques²⁷. La présence de l'*écri*n en position

²⁷ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler à ce stade, outre la symbolique de l'écri)n, que « hiatus » d'après le *Dictionnaire érotique moderne* d'Alfred Delvaux signifie « nature de la femme ».

post-césurale dans les deux vers, la superposition des voyelles du mot « écriin » en position 5 et leur juxtaposition à la césure au vers 2 semblent figurer un écriin dont le contenu précieux n'est autre que la césure elle-même. Et c'est précisément la césure que le mètre 5-5 et le faune vont perturber et transformer en venant ensemble crever l'écriin.

Au vu des liens et des enchaînements qui viennent d'être décrits, les trois vers initiaux réunissent donc bien les premiers ingrédients d'une poétique de la métamorphose (tensions, attente, maturation, dilatation, exubérance, exaspération...) laissant entendre à plusieurs niveaux superficiels et plus profonds les secousses et les dynamitages²⁸ à venir. La métrique n'est pas en reste et son explosion y est elle aussi « en puissance de figuralité²⁹ ».

1.3. Le faune, le vers, et la révolution poétique : le sens de la mesure.

L'analyse qui précède, où les questions de sémantiques ne sont pas absentes, conduit à quelques remarques relatives à l'interprétation d'ensemble d'un poème qui joue du flou et de l'incertitude non seulement sur le plan métrique mais aussi sur celui des représentations que le lecteur est amené à construire. Il ne s'agira donc pas de dissiper ce flou et encore moins de fixer une « vision » claire, mais de tenter d'approcher ce que le poème refuse de nous montrer ou de nous dire explicitement, tout en considérant l'indistinct comme une composante du sens.

L'incertitude globale est telle, « idées et formes », que l'on ne pourrait retenir qu'un mouvement d'ensemble, en trois temps, relevant d'une certaine manière d'une dialectique hégélienne dans la mesure où le troisième temps de l'événement (synthèse) ne correspond pas au retour à la situation initiale, qu'il ne « résout » pas, ou n'abolit pas, les contradictions et les oppositions de départ (thèse) mais les expose dans un nouvel équilibre, et parce qu'entre temps l'étape antithétique du faune/pulsion est celle d'un travail du négatif lui-même condamné à disparaître sous l'effet de sa propre action, et dont le statut, dans cette dialectique, est alors équivalent à celle de la « négation de la négation ».

L'incertitude concerne principalement l'érotisme, la manière dont il est envisagé et enfin les acteurs de la scène, en particulier le statut de la feuillée et du baiser qui dort du premier quatrain, sachant que le faune est quant à lui en apparence plus discernable dans son action et que les symboliques de la crevaision, de la morsure, de l'éclatement et du rire, par exemple, sont *a priori* plus transparentes et mieux intégrées au topos faunesque.

²⁸ Steve Murphy (2004: 52).

²⁹ Jenny (1991:31). A plusieurs égards la métrique de *Tête de faune*, relève du « figural » au sens de cet auteur, en particulier en tant que bouleversement formel actualisé, irruption, succession d'événements et retour sur la forme.

La lecture qui me paraît tenir compte à la fois de l'indistinction faune/feuillée et de leur différence fondamentale est celle de Marc Dominicy (1998 :138), pour qui un poème d'*Album de vers anciens* de Valéry, *Episode*, constitue « la clef érotique de *Tête de faune* » :

À travers l'évocation à peine voilée d'un double plaisir solitaire atteint dans un contexte de voyeurisme et d'exhibitionnisme, Valéry livre (toute faite en quelque sorte) la clef érotique de *Tête de faune* au lecteur qui ne l'aurait pas trouvée.

Le versant masculin de l'autoérotisme est convergent avec la dernière lecture proposée par Murphy (2004a) qui suggère que *Tête de faune* fait globalement allusion aux illustrations de Rops dans *Les Joyeusetés galantes* de Glatigny, dont les vignettes, fleurons et autres culs de lampes représentent souvent un faune rigolard et onaniste. Steve Murphy tire ainsi les conséquences de sa découverte intertextuelle plus ancienne relative au vers 8 de *Tête de faune*, emprunté selon lui au dernier vers d'un poème des *Joyeusetés galantes*, *Sous bois* : « Et ton rire lubrique éclate sous les branches. ». Dans le poème en question, il semblerait d'ailleurs que la représentation mise en scène soit plus celle d'un faune onaniste que celle d'un faune violeur de nymphes.

Mais une autre lecture est envisageable, qui intègre l'auto-érotisme tout en considérant que l'on n'est pas en présence de deux entités distinctes. Un auto-érotisme en l'occurrence essentiellement féminin où dans la logique de l'émergence de la poétique de la métamorphose, le faune qui surgit est une figure de la pulsion érotique qui anime déjà la feuillée/nature/femme dès le premier quatrain « où le baiser dort », et « où dort le double sexe ».

En ce sens, le faune et la feuillée ne formeraient qu'une seule entité et *Tête de faune* mettrait en scène le devenir faune de la feuillée, qui est à la fois un devenir animal de la nature et, sur le plan humain, une figuration du plaisir. La feuillée, dans un premier temps écrivain « taché d'or », comme sont « tachées de lie brune » les joues du « gracieux fils de Pan » d'*Antique*, « montre » ensuite les « deux yeux » d'une « tête de faune », « masque » provisoire de l'excitation et de la jouissance, et signe de son effarement.

Antique

Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

Le dernier quatrain inscrit la trace et le souvenir de ce moment orgasmique avec le tremblement et la symbolique sexuelle de l'écureuil et du bouvreuil, et avec l'homophonie rimique et le maintien de l'alternance en genre des rimes, il inscrit du même coup le « double

sexe³⁰ » dans un équilibre final (intégrant les seules rimes grammaticales du poème « écureuil :: bouvreuil ») qui contraste avec les deux premiers quatrains où une ambivalence était mise en tension et problématisée.

Il reste toutefois, avec cette lecture, à expliquer ce commentaire de Verlaine dans sa préface à l'édition Vanier de 1895 où il évoque « l'ardent *Faune*, c'est parfait de fauves, — en liberté ! », avec « fauves » au pluriel qui contredit à première vue toute interprétation, disons « mono-onaniste », voire toute lecture privilégiant l'autoérotisme.

Une hypothèse est cependant recevable, quoiqu'audacieuse, qui verrait dans ces « fauves » les vers eux-mêmes, dans la continuité hugolienne des *Contemplations* où les poèmes méta-poétiques relèvent certes, pour la plupart, d'une poétique du mot (Jenny 2008), mais où sont présentes également les équivalences du type poète = fauve/faune, mot = fauve/faune, vers = fauve/faune (soulignés ci-dessous), et où le vers fauve est une métonymie du poète. Les termes en gras dans les exemples ci-dessous recensent à la fois ces équivalences et les expressions auxquelles *Tête de faune* pourrait faire écho.

³⁰ Sur « le sexe des rimes » voir Chevrier (1996) et sur le cas particulier de la rime androgyne chez Verlaine, Billy (2000). Sur la figure de l'androgyne et *Antique*, voir Guyaux (1988 et 1991).

1. Les Contemplations : Réponse à un acte d'accusation, pièce VII du livre premier (« Aurore ») du premier tome (« Autrefois »)

Et, quoique, en vérité, je pense avoir commis
D'autres crimes encor que vous avez omis,
Avoir un peu touché les questions obscures,
.../...
Secoué le passé du haut jusques en bas,
Et saccagé le fond tout autant que la forme,
Je me borne à ceci : **je suis ce monstre énorme,**

Et à propos des mots « mal nés » :

Si Corneille en trouvait un **blotti dans son vers**,
Il le gardait, trop grand pour dire : Qu'il s'en aille ;
Et Voltaire criait : Corneille s'encanaille !
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi.
Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons **les tropes effarés**,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
.../...
Et je mêlai, parmi les ombres **débordées**,
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées ;
.../...
Discours affreux !-Syllepse, hypallage, litote,
Frémirent ; je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres majeurs.
Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,
Tous ces tigres, les Huns, les Scythes et les Daces,
N'étaient que des toutous auprès de **mes audaces** ;
Je bondis hors du cercle et brisai le compas.
Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ?
Guichardin a nommé le Borgia ! Tacite
Le Vitellius ! **Fauve, implacable**, explicite,
J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier
D'épithètes ; dans l'herbe, **à l'ombre du hallier**,
Je fis fraterniser la vache et la génisse,
.../...
L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole ;
.../...
Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire,
Je retirai le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras : Sois blanc, tout simplement.
Je violai du vers le cadavre fumant ;
.../...
La Révolution, du haut de son beffroi,

Cria : « Transforme-toi ! C'est l'heure. Remplis-toi
« De l'âme de ces mots que tu tiens prisonnière ! »
Et la perruque alors **rugit, et fut crinière.**
Liberté ! C'est ainsi qu'en nos rébellions,
Avec des épagneuls nous fîmes **des lions.**
.../...
Oui, de l'ancien régime ils ont fait table rases,
Et j'ai battu des mains, **buveur du sang des phrases**,
Quand j'ai vu par la strophe écumante et disant
Les choses dans un style **énorme et rugissant**,
L'Art Poétique pris au collet dans la rue,
.../...
La langue était en ordre, auguste, époussetée,
Fleur-de-lys d'or, Tristan et Boileau, plafond bleu,
Les quarante fauteuils et le trône au milieu ;
Je l'ai troublée, et j'ai, dans ce salon illustre,
Même un peu cassé tout ; le mot propre, ce rustre,
.../...
Nous faisons **basculer la balance hémistichique.**
C'est vrai, maudissez-nous. **Le vers, qui, sur son front**
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Romp désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine
Et vole dans les cieus, alouette divine.
.../...
La poésie au front triple, qui rit, soupire
Et chante ; **raille et croit** ; que Plaute et que Shakspeare
Semaient, l'un sur la plebs, et l'autre sur le mob :
Qui verse aux nations la sagesse de Job
Et la raison d'Horace à travers sa démençe ;
Qu'enivre de l'azur la frénésie immense,
Et qui, folle sacrée aux regards éclatants,
Monte à l'éternité par les degrés du temps,
.../...
Le mouvement complète ainsi son action.
Grâce à toi, progrès saint, la Révolution
Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre ;
Dans le mot palpitant le lecteur se sent vivre ;
Elle crie, elle chante, elle enseigne, **elle rit.**
Sa langue est déliée ainsi que son esprit.
Elle est dans le roman parlant tout bas aux femmes.
Elle ouvre maintenant deux yeux où sont deux
flammes.

2. La pièce suivante, VIII, intitulée *Suite* et datée de juin 1835 :

Car le mot, que l'on sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant ;
La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,
Frémit sur le papier quand sort cette figure,
Le mot, le terme, type d'on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé par qui ? forgé par qui ? jailli de l'ombre ;
.../...
Oui, vous tous comprenez que les mots sont des choses.
Ils roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses,
Ou font gronder le vers, orangeuse forêt.
Du sphinx Esprit Humain le mot sait le secret.
Le mot veut, ne veut pas, accourt, fée ou bacchante,
S'offre, se donne ou **fuit** ; devant Néron qui chante
Ou Charles-Neuf qui rime, il recule hagard ;
Tel mot est un sourire, et tel autre un regard ;
.../...
Moulé sur le cerveau, **vif ou lent**, grave ou bref,
.../...
C'est que **présent partout, nain caché sous les**
langues,
Le mot tient sous ses pieds le globe et l'asservit ;
Et de même que l'homme est l'animal où vit
L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
C'est que **Dieu fait du mot la bête de l'idée.**

.../...
Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent.
A son haleine, l'âme et la lumière aidant,
L'obscurité énormément lentement s'exfolie.
.../...
Quant aux jours où la terre entr'ouvrait sa corolle,
Le premier homme dit la première parole,
Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,
Rencontra dans les cieus la lumière, et lui dit :
« Ma sœur !
« Envoie-toi ! Plane ! Sois éternelle !
« Allume l'astre ! emplis à jamais la prunelle !
« Echauffe éthers, azurs, sphères, globes ardents !
« Eclaire le dehors, j'éclaire le dedans.
« Tu vas être une vie, et je vais être l'autre.
« Sois la langue de feu, ma sœur, je suis l'apôtre.
« **Surgis, effare l'ombre, éblouis l'horizon,**
« Sois l'aube ; je te vau, car je suis la raison ;
« A toi les yeux, à moi les fronts. O ma sœur blonde,
« Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde ;
« **Avec tes rayons d'or, tu vas lier entre eux**
« **Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,**
« **Les champs, les cieus ; et moi, je vais lier les**
« **bouches ;**
« Et sur l'homme, emporté par mille essors farouch

3. La pièce IX :

Le poète a saigné le sang qui sort du drame ;
Tous ces êtres qu'il fait l'étreignent de leurs nœuds ;
Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux ;

4. La pièce XXVI, *Quelques mots à un autre* :

Vous me criez : « Comment, Monsieur! Qu'est-ce que c'est ?
« La stance va nus pieds ! Le drame est sans corset !
« La muse jette au vent sa robe d'innocence!
« Et l'art **crève la règle** et dit : « C'est la croissance ! »
.../...
De vingt plumes jaillit la colère bouffonne:
« Que veulent ces affreux novateurs ? ça, des vers ?
« Devant leurs livres noirs, la nuit, dans l'ombre ouverts,
« Les lectrices ont peur au fond de leurs alcôves.
« **Le Pinde entend rugir leurs rimes bêtes fauves,**
« **Et frémit.** Par leur suite aujourd'hui tout est mort ;
« **L'alexandrin saisit la césure, et la mord :**
« Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge,
« Au beau milieu du vers l'enjambement patauge ;
.../...
Nous avons déchiré le capuchon, la haire,
Le froc, dont on couvrait l'idée aux yeux divins.
.../...
Tout est perdu ! **Le vers vague sans muselière!**
.../...
J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ;
Les mots de qualité, les syllabes marquises,
Vivaient ensemble au fond de leurs grottes **exquises**
Faisaient la bouche en cœur et ne parlant qu'entre eux,
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goîtreux,
Redressez-vous ! planez, et mêlez-vous sans règles,

5. La pièce XXVII :

Je suis l'habitué de l'orchestre divin ;
Si je n'étais songeur, j'aurais été **sylvain.**
J'ai fini, grâce au calme en qui **je me recueille**
A force de parler doucement à la **feuille,**
A la goutte de pluie, à la plume, au rayon,
Par descendre à ce point dans la création,
Cet abîme **où frissonne un tremblement farouche,**
Que je ne fais plus même envoler une mouche !
.../...
Quelquefois, à travers les doux rameaux bénis,
J'avance largement ma face sur les nids,
Et le petit oiseau, mère inquiète et sainte,
N'a pas plus peur de moi que nous n'aurions de crainte,
Nous, si l'œil du bon Dieu regardait dans nos trous ;
Le lys prude me voit approcher sans courroux,
Quand il s'ouvre aux baisers du jour ; la violette
La plus pudique fait devant moi sa toilette ;
Je suis pour ces beautés l'ami discret et sûr ;
Et le frais papillon, libertin de l'azur,
Qui chiffonne gaîment une fleur demi-nue,
Si je viens à passer dans l'ombre, continue,
Et si la fleur se veut cacher dans le gazon

Dans la caverne immense et farouche des aigles !
.../...
Vous exécutez nos vers francs et vrais, vous hurlez
De fureur en voyant nos strophes toutes nues.
Mais où donc est le temps des nymphes ingénues,
Qui couraient dans les bois, et dont la nudité
Dansait dans la lueur des vagues soirs d'été ?
Sur l'aube nue et blanche, entr'ouvrant sa fenêtre,
Faut-il plisser la brume honnête et prude, et mettre
Une feuille de vigne à l'astre dans l'azur ?
Le flot, conque d'amour, est-il d'un goût peu sûr ?
O Virgile, Pindare, Orphée ! est-ce qu'on gaze,
Comme une obscénité, les ailes de Pégase,
Qui semble, les ouvrant au haut du mont béni,
L'immense papillon du baiser infini?
Est-ce que le soleil splendide est un cynique?
La fleur a-t-elle tort d'écarter sa tunique?
.../...
« Pour quelques **nouveautés sauvages** et fortuites,
.../...
« Que vous importe à vous que tel ou tel poète,
« Comme l'oiseau des cieus, veuille avoir sa chanson ;
« Et que tel garnement du Pinde, nourrisson
« Des Muses, au milieu d'un bruit de corybante,
« Marmot sombre, ait **mordu leur gorge un peu**
tombante ? »
.../...

| 6. La pièce XXVIII, dernière de la série :

Il faut que le poète, épris d'ombre et d'azur,
Esprit doux et splendide, au rayonnement pur,

.../.....

Devienne formidable à de certains moments.

.../...

Au milieu de cette humble et haute poésie,
Dans cette paix sacrée où croit la fleur choisie,

.../.....

Il faut que, par instants, **on frissonne, et qu'on voie
Tout à coup, sombre, grave, et terrible au passant,
Un vers fauve sortir de l'ombre en rugissant !
Il faut que le poète, aux semences fécondes,
Soit comme ces forêts vertes, fraîches, profondes,
Pleines de chant, amour du vent et du rayon,
Charmantes, où, soudain, l'on rencontre un lion.**

| 7. À André Chénier, pièce V, précédant presque immédiatement RAA :

Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier,
Prendre à la prose un peu de son air familial.
André, c'est vrai, je ris quelquefois sur la lyre.
Voici pourquoi. Tout jeune encor, tâchant de lire
Dans le livre effrayant des forêts et des eaux,
J'habitais un parc sombre où jasaient les oiseaux,
Où des pleurs souriaient dans l'œil bleu des pervenches ;
Un jour que je songeais seul **au milieu des branches,**

Un bouvreuil qui faisait le **feuilleton du bois**

M'a dit : « Il faut marcher à terre quelquefois.

« La nature est un peu moqueuse autour des hommes ;

« O poète, tes chants, ou ce qu'ainsi tu nommes,

« Lui ressemblerait mieux si tu les dégonflais,

« Les bois ont des soupirs, mais ils ont des sifflets.

« L'azur luit, quand parfois la gaieté le **déchire** ;

« L'Olympe reste grand **en éclatant de rire** ;

« Ne crois pas que l'esprit du poète descend

« Lorsque entre deux grands vers un mot passe en dansant.

« Ce n'est pas un pleureur que le vent en démente ;

« Le flot profond n'est pas un chanteur de romance ;

« Et la nature, au fond des siècles et des nuits,

« Accouplant Rabelais à Dante plein d'ennuis,

« Et l'Ugolin sinistre au Grandgousier difforme,

« Près de l'immense deuil **montre le rire énorme**

Cette hypothèse intertextuelle, et ces vers fondamentalement programmatiques pour Rimbaud également, viennent compléter les intertextes hugoliens moins méta-poétiques, comme *La fête chez Thérèse* ou, surtout, *À Albert Dürer*, poème du recueil ancien *Les Voix intérieures* dont les douze premiers vers ont une tonalité faunesque qui croise étonnement les « Sous-bois » plus contemporains, banvilliens et glatignesques, repérés par Steve Murphy :

Dans les vieilles forêts où la sève à grands flots
Court du fût noir de l'aulne au tronc blanc des bouleaux,
Bien des fois, n'est-ce pas ? à travers la clairière,
Pâle, effaré, n'osant regarder en arrière,
Tu t'es hâté, tremblant et d'un pas convulsif,
Ô mon maître Albert Dure, ô vieux peintre pensif !

On devine, devant tes tableaux qu'on vénère,
Que dans les noirs taillis ton œil visionnaire
Voyait distinctement, par l'ombre recouverts,
Le faune aux doigts palmés, le sylvain aux yeux verts,
Pan, qui revêt de fleurs l'antre où tu te recueilles,
Et l'antique dryade aux mains pleines de feuilles.

Et qui rappellent surtout que l'œil visionnaire attribué par Hugo à Dürer est aussi celui que Rimbaud n'aura de cesse de cultiver, et que le faune rimbaldien, au-delà de sa symbolique sexuelle, est aussi une figure du poète, et que son action fulgurante et son évanescence anticipent de manière remarquable l'irruption de Rimbaud sur la scène poétique et son impact dans l'histoire de la poésie. Le faune, de ce point de vue, est l'équivalent du *Satyre* hugolien, ce « garnement de dieu fort mal famé » incarnant « la palpitation sauvage du printemps », et bien qu'aucun Hercule ne « l'amena[t] devant Jupiter par l'oreille. », Rimbaud l'effaré a contribué avec sa « grande lyre » et par l'énormité de son rire et de sa présence, à un beau désordre dans l'Olympe/Parnasse...et qui sait ? à la jalousie d'Orphée.

Le bon faune crevait l'azur à chaque pas ;
Il boitait
.../...
Le faune énigmatique, aux grâces odieux
Ne semblait plus savoir qu'il était chez les dieux.
.../...
La flûte que, parmi des mouvements de fièvre,
Il prenait et quittait, importunait sa lèvre ;
Le faune la jeta sur le sacré sommet ;
.../...
Alors il se dressa debout dans le délire
Des rêves, des frissons, des aurores, des cieux,
Avec des profondeurs splendides dans les yeux.
.../...
Mais qu'est-ce que cela me fait à moi qui suis
La prunelle effarée au fond des vastes nuits ?
.../...
Tout en parlant ainsi le satyre devint
Démesuré ; ...

2. **Chapitre 2** - FORMES ET MOUVEMENTS DE LA LUMIÈRE ET DU SILENCE :
MÉMOIRE

Mémoire

I

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
 l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
 la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
 sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; — Non... le courant d'or en marche,
 meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
 sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
 pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

II

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
 L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
 Les robes vertes et déteintes des fillettes
 font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière,
 le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! —
 au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
 au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.

III

Madame se tient trop debout dans la prairie
 prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
 aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
 des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
 mille anges blancs qui se séparent sur la route,
 s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute
 froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

IV

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
 Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
 des chantiers riverains à l'abandon, en proie
 aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleïne
 des peupliers d'en haut est pour la seule brise.
 Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
 un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

V

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
 ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
 ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
 là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
 Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
 Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
 au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ?

Mémoire est certainement l'un des poèmes français qui explorent au mieux les limites, sur le terrain du dodécasyllabe, de la double structuration des textes poétiques³¹. Il présente par ailleurs toute les caractéristiques du poème de l'aboutissement des recherches de Rimbaud pour une poésie comme art total, « de l'âme pour l'âme, résumant tout » écrivait-il en 71, ou « verbe poétique accessible [...] à tous les sens » (*Alchimie du verbe*), intégrant tous les arts et convoquant les neuf muses (filles de Mnémosyne, et dont l'une est la mère d'Orphée...). En prenant en compte les relations complexes entre continu et discontinu, surface et profondeur, texte, contexte et intertexte, j'aborderai dans un premier temps la composition en sections en tant que telle et le statut pluri ou trans-artistique de ces dernières, ainsi que les liens entre *Mémoire* et *Une saison en enfer*. Je poursuivrai sur la question déjà largement étudiée du vers et des rimes et je terminerai sur une lecture de la première section et de sa fonction dans la dynamique générale du poème.

2.1. Sections et séquences

2.1.1. Quel cours ?

La comparaison avec un état antérieur, *Famille Maudite*, indique que Rimbaud a nettement accentué dans *Mémoire* la visibilité de la structuration globale : cinq sections de deux quatrains séparés par des blancs, et numérotées de un à cinq. Les sections matérialisent des segmentations et se différencient dans un ensemble par ailleurs harmonisé par la permanence du vers 12 syllabique, des quatrains rimés abba, et par l'uniformisation du genre des rimes, toutes féminines, et il convient d'interroger le statut de leur inscription et de leur enchaînement relativement au continu de la poétique de l'écoulement et du flux qui unifie l'organisation du mouvement de la parole de *Mémoire*³².

³¹ Pour une mise au point sur cette notion centrale, voir Marc Dominicy (2011).

³² Cette entrée en matière fait l'hypothèse de la compatibilité entre le dualisme inhérent à la double structuration des poèmes et l'approche plus moniste de Meschonnic et Dessons (1998) pour lesquels le rythme est « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet ». Les notions de « continu » et de « rythme » sont, en toute rigueur, conciliables avec l'observation des équivalences.

Le titre du poème, articulé à la personnification de l'eau en « elle » et de l'or en « lui » et à l'évolution globale de l'enfance à la vieillesse qui accompagne la succession des sections, à quoi on peut ajouter l'influence du *Bateau ivre*, ont semble-t-il encouragé la lecture selon laquelle *Mémoire* nous ferait assister à la trajectoire d'ensemble d'un cours d'eau, de « l'eau claire » de sa source active vers la « nappe sans reflets, sans source » et boueuse de sa fin immobile et stagnante, assimilant ainsi ce cours d'eau au « cours de la vie » ou au « cours de l'Histoire³³ » manifestement évoqués dans le poème. Or Rimbaud a peut-être fait une autre expérience du rapport entre l'histoire et l'hydro-géographie, entre l'écoulement de l'eau et celui du temps. Pour le dire autrement, il se pourrait bien que les analogies fondatrices et structurantes des espaces et des scénarii hybrides auxquels nous avons affaire, lesquels mettent bien en rapport l'eau et le temps, ne reposent pas principalement sur l'isomorphisme de la linéarité du cours d'eau et du cours du temps, et problématissent en revanche cette double linéarité en privilégiant la surface et la profondeur de l'eau et les relations verticales induites avec le cycle solaire³⁴.

Il n'est pas nécessaire en principe, pour avoir la sensation du temps qui passe avec un cours d'eau, réel ou imaginaire, de suivre ce cours, sur une embarcation ou sur une rive. La simple observation en un point fixe d'une portion du cours fait sans doute mieux éprouver la sensation de la permanence et du changement, de la mobilité perpétuelle d'un présent dont les instants sont insaisissables, et le fait paradoxal que l'on peut scruter « la surface de l'eau » alors qu'il n'y a ni la même surface ni la même eau. Et il semble bien qu'à la différence du *Bateau ivre*, autre poème de l'eau, nous ne soyons pas embarqués dans un voyage pas plus que nous ne suivions un cours, rivière ou fleuve, et que l'eau de *Mémoire* soit plutôt envisagée toujours du même point et avec le même paysage environnant. Et de fait, si les murs de la première section et les remparts de la quatrième³⁵ sont bien une même entité, alors il se pourrait bien que l'on n'ait pas bougé et qu'aucun déplacement ne nous ait conduits de « sous les murs » à « sous les remparts ». Et le même raisonnement vaut aussi semble-t-il pour

³³ Cette lecture est manifestement celle, entre autres, de Chambers (1968) et plus récemment de Murphy (2004). Je ne signalerai pas systématiquement tous les cas où des éléments de mon analyse font écho, par adhésion, reprise, complémentarité ou divergence, à des analyses antérieures. Concernant *Mémoire*, je sais que je suis nécessairement redevable, en plus des deux articles précédemment cités, de la lecture de Amprimoz (1985), Belvaux (1988), Billy (2009), Bonnefoy (1961, 1994 et 2009), Collier (1987), Collot (1984), Cornulier (2009, 2012 et 2013), Dominicy (2008, 2009 a et b, et 2013), Gillibert (1978), Gleize (1993 et 2009), Henry (1998), Meschonnic (1973 et 1982), Murat (2002), Riffaterre (1990), Steinmetz (1985) et Whidden (2006). Pour une bibliographie complète, voir Bardel (2013).

³⁴ Sur l'analogie et les scénarii hybrides voir Douglas Hofstadter et Emmanuel Sander (2013), et sur les espaces mentaux en particulier, Gilles Fauconnier (1984 et 1997).

³⁵ Les sections pourront ensuite être désignées par les chiffres romains de I à V. Les quatrains seront parfois désignés selon leur place dans chaque section : I.1, I.2, II.1, II.2...

le passage de « la colline » en I à « la montagne » de III, le choix du second terme pouvant être motivé par ses effets d'accentuation de l'éloignement et d'intensification de l'image ascensionnelle.

On assiste donc plutôt, sans avancer, comme devant un écran, à un écoulement de présences et d'absences, un défilement, provisoirement interrompu par les coupures entre les sections, d'images mémorielles, de réminiscences dont le contenu varie et évolue non pas en fonction de leur situation sur un cours mais en fonction des états successifs de l'eau à différents moments d'une journée, et où le point fixe au niveau spatial et perceptuel du locuteur/spectateur (et lecteur) correspond au présent au niveau temporel. Le seul flux général qui entraîne le mouvement d'ensemble et oriente la métamorphose du paysage et l'évolution des représentations est un mouvement temporel, celui du cycle solaire journalier largement extensible symboliquement à la plus longue durée du temps d'une vie et du temps historique.

Le montage en cinq sections inscrit textuellement la réitération de « l'écran » et de cette double focalisation temporelle (le présent) et spatiale (un cours d'eau en un point), et délimite des tableaux ou des scènes distinctes relativement autonomes qui construisent, saisissent et tentent de fixer des représentations visuelles associées à l'eau dans son rapport au soleil et à la terre. Dans leur succession, ces évocations éphémères plus ou moins lumineuses se présentent comme des moments différents, des états transitoires d'une même réalité héraclitéenne changeante et comme une succession de présents, d'instant, d'instantané ponctuels, comme autant de ruptures et d'événements à la fois fortement circonscrits et articulés à un enchaînement chronologique et causal qui dessine une structure dramatique.

C'est de la succession et de l'agencement des sections, avec l'eau et l'or comme fils conducteurs, que résulte le mouvement d'ensemble orienté du poème. Les « visions », émergées de la diversité chatoyante et moirée d'un premier cours, et pour ainsi dire formées et prélevées sur lui dans l'instant, intègrent ainsi, au fil de la lecture et au fil du texte, un autre cours, celui dans lequel elles constituent des séquences, les étapes d'une histoire, les scènes d'un drame, drame dont il convient maintenant de décrire brièvement les grandes lignes et les enjeux.

Nous savons que pour Rimbaud, depuis *Le Bateau ivre* « les aubes sont navrantes », et que le poète, pourtant toujours irrésistiblement porté à tenter d'en fixer la plénitude, de retrouver l'éternité de « la mer allée avec le soleil » et en quelque sorte d'"emparadiser" la lumière naissante, ne se laisse pas pour autant aveugler par ses propres illuminations. Il sait que les symboliques « rutillements du jour » jettent aussi une lumière crue sur « les yeux horribles des pontons » et « l'orgueil de[s] drapeaux et de[s] flammes » moins angéliques que

les oriflammes paradisiaques³⁶. Et *Mémoire*, dans une perspective différente de celle du *Bateau ivre* et après les grands hommages écrits à chaud que sont *Les mains de Jeanne Marie*, *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple* et *Chant de guerre parisien*, et la réaction virulente contre Hugo qu'est *L'Homme juste*, met précisément en scène les enjeux éthiques et esthétiques de l'écriture de la lumière et de l'aube après la semaine sanglante et la répression contre les anciens communards, dans une tentative de répondre à la question : que faire avec la lumière, comment écrire un poème, une aube, après ça ? La Commune, sans être mise en scène, constitue donc certainement un arrière plan important de ce qui se joue dans *Mémoire*.

À la différence de l'illumination *Aube* qui raconte une possession effective de l'aube (*j'ai embrassé l'aube d'été, je l'ai entourée*) en faisant la synthèse de *Sensation (Par la Nature, heureux comme avec une femme. → j'ai senti un peu son immense corps)* et du projet de « voleur de feu » des lettres de 71, afin de faire de l'enfant-poète, chargé d'énergie tel un capteur/catalyseur solaire, le pourvoyeur de lumière ou l'« étincelle d'or de la lumière nature » capable d'embraser et d'illuminer encore poétiquement le monde des hommes³⁷, *Mémoire* s'ouvre sur une aube qui ne durera pas plus de trois vers et se termine sur une immobilité du temps qui n'est précisément pas celle de la lumière éternelle mais celle d'un *œil d'eau sans bords*, fermé, sans horizons, sans passé ni avenir, qui enchaîne un vieillard dans ses profondeurs boueuses. Et la question finale n'est même plus *Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles, / Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?*—, qui laissait encore ouverte dans *Le Bateau ivre* la possibilité d'un réveil et d'un retour, mais bien à *quelle boue ?*

Mémoire est sous cet angle l'histoire de la « déchirante infortune » de *L'impossible* de la *Saison*, du dérisoire d'une « minute d'éveil qui [m'] a donné l'illusion de la pureté. —Par l'esprit on va à Dieu ! », le poème de ce à quoi *L'impossible* feint de ne pas croire, à savoir « la lumière altérée, la forme exténuée, le mouvement égaré... ». Il est l'histoire allégorisée de cette altération, de cette exténuation et de cet égarement du temps et de l'Histoire, par la mise en scène de la transformation des relations entre la terre et le ciel en rapport de forces

³⁶ De même que « l'ébat des anges » de *Mémoire* n'est pas l'ébat des mauvais anges de l'*Albertus* de Gautier (« et que de mauvais anges : // Venaient pendant la nuit y prendre leurs ébats »), les évocations du feu ne sont pas celles de l'enfer. Selon Marie-Elisabeth Henneau dans son article « Mystique du cœur, du feu et de la montagne », dans Corbin éd. (2007 : 318), « dans la tradition chrétienne, la symbolique du feu permet d'exprimer la splendeur incomparable de Dieu, les effets de son action sur terre et le mystère de son insaisissable transcendance. Tout à la fois agent vital et élément destructeur, le feu renvoie à l'image du créateur et à la présence de l'Esprit comme à celle du Dieu vengeur ». Voir aussi le statut des flammes dans le *Paradiso* de Dante.

³⁷ Sur le statut de l'aube dans l'œuvre de Rimbaud, et en particulier sur la filiation à Hugo sur ce plan, voir Ducoffre (2006).

qui dérèglent les aubes et le cycle solaire, et se concluant sur une impuissance qui résume tous les impossibles et tous les échecs.

2.1.2. Scènes et silences

Dans les unités de temps, de lieu et d'action qui les rassemblent, chaque section est un espace scénique, ce qui rapproche sur ce plan *Mémoire de Comédie de la soif* dont les cinq « actes » sont certainement inspirés de Hamlet³⁸.

Ceci vaut en particulier pour la section centrale, lieu de l'intensité dramatique du mouvement d'ensemble du poème, dénouement et point de basculement entre les deux premières sections des jeux de l'eau vive et de la lumière, et les deux dernières du regret, de l'immobilité et de l'obscurité de l'eau « morte/morne ». Seule section où l'absence de l'eau littérale est totale, et où sont absents ensemble l'eau et l'or explicites, au profit de deux personnages humains « Pareils à des acteurs de drames très antiques » (*Le Bateau ivre*), dont la différenciation principalement sexuelle est marquée par les désignations pronominales « elle » et « lui » et par l'encadrement de la section par « Madame » et « l'homme ». Cette section n'est pas sans évoquer *Jeunesse*, des *Illuminations*, où *Une misérable femme de drame, quelque part dans le monde, soupire après des abandons improbables* et où *De petits enfants étouffent des malédictions le long des rivières*. Rappelons que ce poème s'ouvre sur une évocation des souvenirs (*la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit.*) et se clôt sur celle de la mémoire (*Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice.*).

La première section réunit quant à elle les ressorts et les ingrédients, mythiques et historiques, de l'exorde d'un drame : ouverture grandiose sur le personnage de l'eau claire accompagné d'un assaut au soleil joué par des figurants multiples, qui s'interrompt brusquement pour laisser place à la formation d'un « courant » (les mêmes figurants ?) et au réveil progressif d'un sombre personnage féminin qui semble déjà intriguer (le même personnage ?). Une première péripétie en quelque sorte.

Les personnifications de l'eau de la terre-mère et du soleil, la présence du dragueur et du « je » final sont à voir dans cette perspective comme des incarnations d'acteurs. Une conséquence intéressante à la lecture, pour le « rôle » principal de l'eau, est de garantir la reconnaissance du personnage aux différentes étapes du drame en dépit de la variation des désignations (« elle », « l'eau », « l'épouse », « Madame », « la nappe »), laquelle découle de

³⁸ Voir Henriette Chataigné (1995).

l'évolution des actions et de la transformation des états. D'où, peut-être, comparativement à *Famille maudite*, la réduction des occurrences de « l'eau » dans la première section opérée lors la réécriture du poème.

Pour l'ensemble, la succession des actions et les jeux d'ombre et de lumière sont les effets d'une mise en scène, avec décors, costumes et figurants, les derniers pouvant figurer les premiers, comme les robes des fillettes pour les saules. Cette lecture littérale de « les robes [...] font les saules » n'est qu'une conséquence locale de l'effet de « littéralisation » et de dé-métaphorisation plus global à l'échelle du poème consécutif à la vision des sections comme des espaces scéniques et des séquences d'une représentation théâtrale, qui invitent le lecteur/spectateur à concentrer son attention, au-delà de l'action elle-même, sur l'interprétation allégorique de chaque scène, et de l'ensemble. Le verbe « meut » dans ce contexte n'est pas sans évoquer ces « chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles » de l'illumination *Villes* ou encore « La féerie manœuvre » de *Scènes* où par ailleurs « L'opéra-comique se divise sur une scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux. ». Il en va de même pour la « Sphère rose » qui peut fort bien relever de l'artifice théâtral³⁹.

Cette théâtralisation rencontre paradoxalement une autre caractéristique forte de *Mémoire*, l'absence totale de mention de termes dénotant les bruits. Une absence visiblement calculée dans son accomplissement si l'on en juge par la substitution « qu'elle pleure ← Quel murmure » du manuscrit, qui en revient à la version de *Famille Maudite* et supprime ainsi l'unique référence explicite au registre des sonorités qui avait pu être envisagée. S'il est banal pour un poète, et en particulier pour Rimbaud, d'utiliser toutes les ressources du langage pour à la fois donner à voir et faire entendre, il est moins trivial en revanche, surtout dans un poème de l'eau et de la mémoire, de limiter les comptes rendus perceptuels et mémoriels à la vision en excluant systématiquement les sonorités du niveau représentationnel. *Mémoire* manifeste sous cet angle une stratégie opposée à celle d'*Ophélie* et du *Bateau ivre*, mais également à « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » et ses *longs cris de rage*, et contrairement aux *ormeaux sans voix* de *Larme*, ou mieux encore, aux vers du théâtre de *Juillet*⁴⁰ (*Gardons notre silence, muet, tout drame et toute comédie je te connais et t'admire en silence*), le silence lui-même n'est pas évoqué. Les analyses de *Mémoire* en termes de rêve sont sans

³⁹ Voir sur ce plan, et pour l'usage théâtral de la soie pour les évocations de la mer, Bruno Claisse (2000).

⁴⁰ Pour une lecture de ce poème en « poème-boulevard » avec scènes de théâtre de boulevard, voir Benoît de Cornulier (2011).

doute aussi motivées par cette caractéristique qui de surcroît fait écho au dernier quatrain du *Rêve parisien des Fleurs du Mal* :

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

Si l'on croise ce phénomène avec la mise en scène d'un drame, l'ensemble du poème relève alors du mime ou de la danse. Le mime ou la pantomime expriment, par le jeu des expressions faciales, des masques et des corps, toutes les actions, toutes les postures (*se tient trop debout*), attitudes (fierté) et états psychologiques (*sombre*), toutes les émotions (*regret, joie, tristesse*) et tous les désirs (*tend, appelle, jalouse...*). La chorégraphie prend tour à tour les formes de l'assaut collectif, de la marche, des envols et des sautilllements d'oiseaux, de l'envol d'anges, de la course et de l'immobilité. La dernière section est saisissante à cet égard, où une énonciation met en scène un acteur seul mimant son impuissance, son immobilité et son enchaînement, et dont le jeu suffit en lui-même à dessiner le contenu et les modalités d'une parole et la rend de ce fait inutile. Phénomène de boucle étrange de la parole qui construit la scène et semble en émerger, qui débouche/dé-bouche sur le mutisme de l'acteur dont elle est la voix. Parole circulaire comme cet œil d'eau sans bords dont elle est le jouet. La vaine profération d'albatros baudelairien aux ailes trop courtes ou de cygne empiégé est un chant du silence...

Mais ce film muet en cinq actes (on pense à Méliès et ses allégories) n'est pas pour autant un poème silencieux, l'art du langage ayant cet avantage de pouvoir assurer la "bande son" et dans le même mouvement où il met en scène, en images et en lumière, de mettre en musique par le jeu subtil des rythmes syntaxiques et métriques et l'organisation réglée du mouvement des phrases et des sonorités. Et comme bien des poèmes de Rimbaud, il relève du chant. La lettre à Demeny de 71 est particulièrement claire sur ce point : filiation à la poésie grecque, « pensée chantée *et comprise* du chanteur », et pour les poèmes intégrés, en dépit de leur dimension largement picturale et caricaturale, le « psaume d'actualité » de *Chant de guerre parisien* (justement !), le « second psaume » *Mes petites amoureuses*, introduit pas un « coup d'archet », et le « chant pieux » *Accroupissements*. Une dimension qui concerne aussi les *Illuminations* et en particulier, en lien avec *Mémoire, Enfance V* : « Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? ».

Pour terminer sur cette dimension de *Mémoire*, je ne peux manquer d'évoquer *Le ver vainqueur* d'Edgar Poe dans la traduction de Mallarmé, poème en cinq strophes inclus dans le

conte *Ligeia*. L'intérêt de ce texte tient à la place du théâtre et de la tragédie, et aux évocations qui résonnent avec la première section⁴¹.

Voyez ! c'est nuit de gala dans ces derniers ans solitaires ! Une multitude d'anges en ailes, parée du voile et noyée de pleurs, siège dans un théâtre, pour voir un spectacle d'espoir et de craintes, tandis que l'orchestre soupire par intervalles la musique des sphères.

Des mimes avec la forme du Dieu d'en haut chuchotent et marmottent bas, et se jettent ici ou là, — pures marionnettes qui vont et viennent au commandement de vastes choses informes, lesquelles transportent la scène de côté et d'autre, secouant de leurs ailes de Condor l'invisible Malheur.

Ce drame bigarré — oh ! pour sûr, on ne l'oubliera, avec son Fantôme à jamais pourchassé par une foule qui ne le saisit pas, à travers un cercle qui revient toujours à une seule et même place ; et beaucoup de Folie et plus de Pêché et d'Horreur font l'âme de l'intrigue.

Mais voyez, parmi la cohue des mimes, faire intrusion une forme rampante ! quelque chose de rouge sang qui sort, en se tordant, de la solitude scénique ! Se tordant, — se tordant, avec de mortelles angoisses, — les mimes deviennent sa proie et les séraphins sanglotent de ces dents d'un ver imbues de la pourpre humaine.

Éteintes ! — éteintes sont les lumières, — toutes éteintes ! et, par-dessus chaque forme frissonnante, le rideau, drap mortuaire, descend avec un fracas de tempête, et les anges, pallides tous et blêmes, se levant, se dévoilant, affirment que la pièce est la tragédie *L'Homme* : et son héros, le Ver Vainqueur.

2.2. Tableaux

2.2.1. Impressionnisme ?

Les effets de cadre des sections accompagnent également l'écriture plasticienne et la démarcation de la critique d'art soulignés par différents commentaires, à côté, entre autres, du travail des couleurs en dilution progressive, des formes (*carreau, sphère, œil...*) et des surfaces (*soie, couches, nappe sans reflets*), et du jeu des contrastes entre l'ombre et la lumière ou le clair et le sombre et des oppositions d'orientation des lignes.

Et sur ce plan, enchaînement dramatique mis à part, l'exécution d'une série de cinq vues différentes d'un même paysage, mettant en jeu les mêmes oppositions fondamentales en les intensifiant, est typiquement un projet de peintre, résulte d'une préoccupation proprement picturale, si l'on songe, toutes choses égales, aux séries emblématiques de Monet avec la cathédrale de Rouen ou de Cézanne avec la montagne Sainte-Victoire. D'ailleurs il n'est pas impossible que des séquences de *Mémoire* puissent de surcroît, à l'instar de certaines séries de Monet, se voir associer une « harmonie » colorée spécifique dominante. Par exemple en gris

⁴¹ Je ne prétends pas résoudre avec ce seul poème la difficile question du surtitre « d'Edgar Poe » qui surplombe le titre *Famille Maudite* de la version antérieure de *Mémoire*, question amplement traitée dans le chapitre consacré à *Famille Maudite* dans Murphy (2004). Plusieurs contes et poèmes de Poe, comme *L'Île de la Fée*, *Un rêve dans un rêve*, *Ulalume*, ou *Le Palais hanté* (ce dernier inclus dans *La chute de la maison Usher*) ont sans doute pu servir de point de départ. Voir Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Le livre de poche/La pochothèque, 2006. Le conte *Ligéia* comporte par ailleurs une longue description de chambre nuptiale, préparée par ces mots : « Où donc la hautaine famille de la fiancée avait-elle l'esprit, quand, mue par la soif de l'or, elle permit à une fille si tendrement chérie de passer le seuil d'un appartement décoré de cette étrange façon ? ».

pour IV, seule section du poème où une couleur est présente à la rime. Le gris n'apparaît certes que dans le second quatrain, avec la nappe sans reflets, mais il est aussi la couleur appropriée au regret du premier quatrain, il recouvre et dilue déjà l'or lunaire et l'herbe pure et il absorbe la joie des chantiers à *l'abandon*, *joie* rimant par ailleurs avec *proie*⁴² dans un enchaînement où ces rimes internes sont encadrées par la paire oxymorique *pure :: pourriture*. Il était déjà en II la couleur du ciel et de ses incidences sur la qualité des reflets du *terne miroir*.

Les remarques souvent formulées relatives à l'impressionnisme du poème ne sauraient être invalidées par l'argument de l'anachronisme. Celui-ci en effet concerne tout au plus les cas éventuels où la critique prétendrait sérieusement inscrire le poème dans un mouvement artistique identifié ou revendiqué par Rimbaud, et les peintres eux-mêmes, au tout début des années 1870, ce qui n'est évidemment pas le cas. En dehors de ces occurrences, à ma connaissance inexistantes, le débat porte plus sur la pertinence de l'analogie que sur son principe, et la comparaison de l'écriture poétique de *Mémoire* à l'impressionnisme est alors du même ordre que le fait, par exemple, de voir le panneau central du triptyque *Tête de faune* comme le moment « cubiste » du poème, où l'éclatement de la feuillée et du faune s'accompagne de la représentation fragmentée et lacunaire de ce dernier et de la dislocation du vers décasyllabique. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs que le traitement de la versification dans ce même poème, tant dans ses effets que dans ses modalités et sa portée, puisse aussi être vu comme l'équivalent en poésie de la rupture impressionniste avec les règles fixées par l'Académie royale de peinture et de sculpture et avec la suprématie du dessin. Sous cet angle, *Tête de faune*, en dépit de sa thématique parnassienne, aurait fait bonne figure dans un "salon des refusés du Parnasse contemporain" et aurait pu être à l'origine d'un emploi dépréciateur du terme "faunisme" caractérisant la nouvelle pratique du vers initiée par Rimbaud et Verlaine.

Quant à l'impressionnisme de *Mémoire*, il est souvent suggéré pour des raisons thématiques (la lumière, l'eau, le reflet, le bord de l'eau, des personnages sur l'herbe, dont une femme avec une ombrelle, un canot...) et surtout pour le brouillage perceptuel des représentations, comparable aux effets produits en peinture par une technique de composition qui, pour rendre l'instable et le fugitif des jeux de lumière, privilégie le travail de la couleur et de la touche au détriment du dessin aux lignes et aux contours nets et délimitant clairement

⁴² Cette rime banale ne peut manquer de résonner avec celle de la fable *Le Corbeau et le Renard*. Un clin d'œil suggestif au fait que « Madame », courant « mais un peu tard » après le départ de l'homme, a pris une « leçon », s'est faite avoir et qu'elle a perdu son or comme d'autres leur fromage ?

leur objet, ce que Van Gogh résume en disant que « la couleur dessine ». Ce faisant, on a bien mis le doigt sur une caractéristique de l'écriture du poème, qu'il s'agira d'ailleurs d'examiner plus précisément en regardant comment le langage est effectivement utilisé comme une matière et comme la couleur chez les peintres, mais on a aussi touché aux limites de la comparaison, car les indéterminations de la mimesis de *Mémoire* sont dues pour beaucoup à une écriture métaphorique et allégorique qui superpose les visions et où en particulier les personnages centraux (elle et lui) sont à la fois, ou tour à tour, des personnages dans un décor et des personnifications des principaux éléments du décor lui-même, qui dès lors n'est plus un « décor ». Ce mode de « voir comme » qui semble un des avatars hallucinatoires du moment où Rimbaud voyait « une mosquée à la place d'une usine » est plus proche d'une forme de symbolisme ou de protosurréalisme que d'un impressionnisme, qui certes brouille le regard et figure des tremblés, mais ne laisse aucun doute quand au référent : chez Monet la cathédrale de Rouen n'est pas une usine, les femmes de Renoir ne sont pas des rivières et inversement⁴³.

2.2.2. Le panneau central et *Le Dormeur du Val*

La dimension picturale est également présente plus globalement si l'on envisage le poème dans son ensemble et dans la variation de ses évocations temporelles comme une fresque ou un polyptyque, avec en son centre le troisième « panneau », dont nous avons déjà évoqué le statut remarquable de nœud dramatique.

Au centre de la section elle-même, donc au centre du poème, se trouvent la verdure fleurie, les enfants et leur livre rouge. Un enjambement interstrophique relie les expressions *fleurie* et *leur livre* en une paronomase qui vient en renfort de la césure interne à un mot commune à *maroquin* et *ombelle* pour suggérer que les enfants sont assimilés par contraste aux autres fleurs présentes, parmi lesquelles il y a peut-être aussi des chardons dont les boules de fils blancs ressemblent à des flocons qui parsèment la prairie (les *fil*s du travail qui *neigent*).

Dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, Rimbaud imaginait déjà la possibilité pour Banville de faire neiger des fleurs, associées de surcroît à la lecture

Quand BANVILLE en ferait neiger,
Sanguinolentes, tournoyantes,
Pochant l'œil fou de l'étranger
Aux lectures mal bienveillantes !

Et l'on trouve surtout aussi ce quatrain :

⁴³ Sur l'impressionnisme littéraire, voir Virginie Pouzet-Duzer (2013).

Trouve des Chardons cotonneux
 Dont dix ânes aux yeux de braises
Travaillent à filer les nœuds !
 Trouve des Fleurs qui soient des chaises !

Quoi qu'il en soit, l'évolution et la répartition des couleurs de cette section mettent la seule occurrence du rouge au centre du poème, comme dans *Tête de faune*, où l'explosion chromatique qui accompagne la morsure des fleurs est au sixième vers d'un poème qui en comporte douze, et où le rouge contraste également avec le vert et l'or. Mais c'est un autre poème où le rouge subit aussi un traitement privilégié, *Le Dormeur du Val*, qui retiendra notre attention⁴⁴.

Dans les deux poèmes le rouge contraste chromatiquement avec la « verdure » et plus fondamentalement avec un décor naturel dans lequel le rouge est associé au monde humain (le rouge des blessures d'un corps, celui de la couverture d'un livre), plus précisément à l'enfance (le corps d'un « soldat jeune » assimilé à « un enfant malade », le livre des enfants). Par ailleurs, la fraîcheur et la jeunesse de l'herbe de *Mémoire*, en I et IV, font écho au « frais cresson bleu », « aux herbes » et à « l'herbe » du sonnet où de surcroît le « lit vert » à la césure, répondant à la rivière à la rime, est aussi un « saint lit » où repose le corps d'une figure christique⁴⁵. Le traitement du vers du sonnet est assez classique relativement aux césures et c'est plutôt avec les nombreux rejets à l'entrevers, qui relèvent de ce que Michel Murat appelle joliment un « mimétisme de la cascade⁴⁶ », que les deux poèmes peuvent être rapprochés, à ceci près que dans *Mémoire* le contre-rejet externe domine. Or, et c'est certainement un des échos les plus décisifs entre les deux textes, le seul contre-rejet externe du *Dormeur du Val*, « Comme // Sourirait un enfant malade, ... » concerne la première occurrence de « comme » à la rime dans un poème de Rimbaud, la seconde et dernière étant précisément celle de la section centrale de *Mémoire*.

Mais l'écho au *Dormeur du Val* est essentiellement contrastif. Le décor du sonnet de 70, ce « val qui mousse de rayons » et « où la lumière pleut », n'a rien à voir avec les jeux de l'eau et de la lumière du début de *Mémoire*. La lumière du sonnet est descendante et enveloppante, celle de *Mémoire* est d'abord ascensionnelle et exclusivement aérienne avant de retomber et d'être comme capturée par l'eau sombre. Et en III le second mouvement de la lumière, toujours ascensionnel, est celui de son départ dramatisé. En dépit du parallélisme syntaxique et de la proximité des usages métaphoriques de « où la lumière pleut » / « où

⁴⁴ Voir surtout Collot (1984), pour qui *Mémoire* et le sonnet de 70 ont en commun d'exemplifier de manière remarquable « la scène primitive », et Steinmetz (1985).

⁴⁵ Voir Jean-François Laurent (1987).

⁴⁶ Murat (2002 : 171).

neigent les fils du travail », le sonnet et la section centrale de *Mémoire* se différencient nettement en ce que dans le premier poème le soleil, luisant « de la montagne fière », illumine d'emblée et durablement un paysage apaisé où « chante une rivière », alors que dans le second le départ du soleil qui « s'éloigne par delà la montagne » est un drame qui sera suivi des pleurs de l'eau/elle. C'est en revanche « Madame » qui est « trop fière », et le comportement et la froideur de cette dernière sont l'exact opposé de celui attendu dans l'invocation « Nature, berce-le chaudement : il a froid. » du tableau/sonnet de 70 dont la composition et la symbolique semblent inspirés des Piétà.

À la figure christique du soldat qui porte encore les stigmates de ses blessures mortelles et dont la mort elle-même, comme dans les représentations picturales, contraste avec le halo de lumière qui l'entourne (« Pâle dans son lit vert où la lumière pleut », « il dort dans le soleil »), répond, logiquement pourrait-on dire, la figure mariale de la « mère nature » dont le corps (montagne, val) habillé de vert et de bleu est surmonté de « l'auréole » solaire, les « haillons d'argent » réunissant l'humilité d'une condition et une certaine grandeur corroborée par la fierté. Enfin, ce rapprochement pictural est fortement encouragé par un effet de nudité du soldat, appuyé par la rime en « nue », et obtenu surtout par l'absence complète de description des vêtements au profit des mentions du corps (*bouche, tête, nuque, pieds, narine, la main sur sa poitrine, côté*), de sa pâleur et de sa position « étendu [e] ». Mais il manque au tableau de Rimbaud la caractéristique essentielle et définitoire des vierges de pitié peintes ou sculptées, l'expression de la pitié précisément, rendue par la tête penchée de la vierge, le regard orienté vers son fils, bien souvent aussi par les larmes de douleurs, et accompagnée de l'expression de la souffrance sur le visage du Christ. Dans le sonnet rimbaudien au contraire, la mère nature n'est pas une *mater dolorosa* et ne pleure pas la mort du soldat, lui-même souriant. Plus proche par sa sérénité de *La Piéta* sculptée de Michel-Ange, elle est surtout la figure monumentale de la « vierge en majesté » des vierges à l'enfant antérieures aux Piétà⁴⁷. Cette superposition des figures mariales, où la « Nature » est fière et chargée d'une énergie lumineuse quasi divine, annule la centration sur la mort et sur la douleur des Piétà. Sous cet angle *Le Dormeur du Val*, est une anticipation de la violente dénonciation des *Premières communions* où la souffrance des femmes, leur posture et leur statut résultent du vol des énergies humaines par le Christ :

Christ ! ô Christ, éternel voleur des énergies,
Dieu qui pour deux mille ans vouas à ta pâleur
Cloués au sol, de honte et de céphalalgies,
Ou renversés, les fronts des femmes de douleur.

⁴⁷ Voir dans Alain Corbin éd. (2007), l'article de Sylvie Barnay, « Notre Dame ».

La magnificence et l'excessive harmonie de la scène, spirituelle et charnelle jusqu'au surcroît d'incarnation final des deux trous rouges, indique que le jeune Rimbaud, déjà anticlérical, fait plus que transposer la beauté et l'expression de la bonté inhérentes aux divers types de représentation de la Vierge. Il utilise et détourne aussi à des fins symboliques la religiosité de l'ensemble et, surtout, la promesse de résurrection que recèle la figure christique du soldat dont par ailleurs l'intégration parfaite à une nature « fière » suggère qu'il est « tombé pour elle » comme on tombe pour la mère patrie reconnaissante. L'invocation finale du locuteur, ni déploration ni requête de pitié, est alors une demande sereine à la nature de poursuivre chaleureusement dans sa fonction de lit de mort sublime et dans le bercement du repos du dormeur. Nulle réponse n'est attendue, ni nécessaire, puisque d'une part le poème lui-même se charge de manière performative de prolonger l'apothéose et de l'éterniser par le « miracle » de l'écriture poétique, répondant ainsi, par sa seule existence, à la demande d'éternité qu'il formule et contient, et parce que d'autre part la « mère Nature » manifeste visiblement qu'elle est porteuse d'espoir. Un espoir qui est moins celui d'une « résurrection » que celui d'un réveil et dont Steve Murphy a montré qu'il était certainement républicain et révolutionnaire⁴⁸ : à la bienveillance vis-à-vis du soldat, implication protectrice et maternelle de la nature dans l'Histoire des hommes, s'ajoute en effet l'intense présence de la lumière et de la montagne (des Lumières et de la Montagne?) dont les bons auspices signalent peut-être que cette Nature-Marie-Marianne à aussi choisi son camp. Avec le refus de nommer la mort et l'insistance sur le sommeil, Rimbaud suggère à propos de la République ce qu'Eugène Pottier écrira plus tard avec une célèbre chanson à propos de la Commune : *Elle n'est pas morte*.

Et précisément, entre *Le Dormeur du Val* et *Mémoire*, il y a la Commune, son écrasement, et une radicalisation du rapport de Rimbaud à l'Église, que Marie incarne, qui s'accompagne d'une modification de ses rapports avec toute la symbolique chrétienne. Et dans *Mémoire*, par contraste, l'évocation possible de Marie avec « quelque pucelle⁴⁹ » est principalement dépréciative (« quelque ») et négative. Son image relève du passé et n'est plus associée aux évocations de protection maternelle, de pitié, d'assomption et d'accès au divin et

⁴⁸ Voir dans Steve Murphy (1991), le chapitre « Le soldat inconnu : *Le Dormeur du Val* ».

⁴⁹ « L'indifférence épistémique » inhérente à l'usage du déterminant « quelque » est cohérente avec les effets d'indistinction de l'ensemble de la scène inaugurale, et nous invite à ne pas chercher à identifier à tout prix la pucelle. Toute pucelle connue (Jeanne d'Arc bien sûr, ou Marie) fait l'affaire pour ce qu'elle représente : l'Église comme enjeu, obstacles et interdits à vaincre. J'emprunte la notion d'indifférence épistémique à Francis Corblin (2010 : 71-85), disponible sur le site de l'Institut Jean Nicod. Le lien indirect à Marie peut être aussi le suivant : les murs sont des murs d'enceinte, la pucelle est donc « enceinte », et la vierge enceinte par excellence est la Vierge Marie...

au paradis qui pouvaient encore en 70 être détournées et servir de clin d'œil symbolique pour des « promesses d'aube ».

S'il reste encore en III une possible évocation de la Vierge, c'est la figure de la Notre-Dame⁵⁰, celle du pouvoir de l'Église, avec « Madame » « trop debout » et « trop fière », pour tout dire phallique et qui est surtout une anti-nature. Elle surveille désormais la prairie comme un chantier et élimine la concurrence de l'ombelle isomorphe à l'ombrelle qu'elle porte (voir aussi le contraste « en foule/foulant »). Dans la prairie fleurie, le livre rouge des enfants sages et éduqués, celui « du devoir » des *Poètes de sept ans* sans doute, parachève le mouvement global d'apprivoisement ou de domestication des éléments naturels associé systématiquement à « elle » depuis la désignation de l'or (*ciel de lit, rideaux, carreau, bouillons, meuble, couches, robes*, saules artificiels « faits » par les fillettes, souci d'eau comparé à un *louis* d'or et à un *miroir*...avant la *nappe*). Le mouvement de la culture et de l'Histoire, chrétiennes en l'occurrence, contre la nature et contre l'immaculée re-conception lumineuse envisagée dans les vers initiaux de l'aube assiégeant les murs d'une pucelle disparue.

2.2.3. Palette vocalique et chromatismes sonores

Les échos entre *Mémoire* et *Voyelles* sont plus nombreux encore et ne se limitent pas à une section. Unification des rimes au féminin, présence de la voyelle nasale /ã/ à la rime aux extrémités du sonnet et dans les sections externes de *Mémoire*, rimes « limpides :: brides » en écho à « rides :: virides », « foulant l'ombelle »/ « frissons d'ombelles », les « lances des glaciers fiers » et les « oriflammes », et l'écho du « o » et des « yeux » terminaux avec l'« œil d'eau sans bords ». De surcroît le vers « meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout d'herbe. Elle », par sa ponctuation dans un contexte fortement monosyllabique, et avec les « bras noirs » et le « elle » en fin de vers, rappelle le premier vers de *Voyelles* « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, ». Au « A noir » de *Voyelles* sont associés des « golfes d'ombres » et les « bras noirs » de *Mémoire* anticipent le « sombre » et « l'ombre » de l'eau/elle. Ajoutons enfin le fait que la couleur rouge se trouve également au centre du sonnet (vers 7) et à la césure du première vers, indiquant que Rimbaud, prenant acte de la position centrale du « I » dans la série bien connue des cinq voyelles, a délibérément accordé un statut particulier à cette voyelle et à la couleur associée. Autant d'éléments qui nous encouragent à observer plus en détail le mouvement des voyelles et l'évolution des chromatismes sonores.

⁵⁰ Pour une interprétation psychanalytique du statut de la Vierge, voir Kristeva (1983).

Un usage remarquable de la palette vocalique est celui des /e/ et des /a/ du second quatrain de III, résultant de la réécriture de *Famille Maudite* qui a particulièrement concerné cette strophe.

« *Hélas*, lui » ← « –Ah ! Lui ! »
 « se *séparent* sur la route » ← « se quittent au haut des routes »
 « *s'éloigne* » ← « disparaît »
 « *froide et noire* » ← « folle et noire »

Les substitutions ci-dessus partagent les propriétés suivantes : en généralisant le /a/ (noir) elles font disparaître les /i/, dont les occurrences sont logiquement réservées à « lui », aux « mille anges blancs » et au « livre rouge » (/I/ rouge et écho aux « *ivresses* pénitentes »...), la substitution « froide ← folle » réservant quant à elle le /ɔ/ pour la rime « comme :: homme » ; et en systématisant la consécution /e/→/a/ elles contribuent à l'harmonisation sonore de la série dysphorique sémantiquement homogène du « départ » (*hélas, séparent, s'éloigne, et noire, départ*). Le retour des anges qui se séparent au coucher du soleil s'accompagne ainsi d'un écho contrastif à leur « *ébat* » initial à l'aube, qui évoquait plutôt leur réunion confuse. Une conséquence importante de cette réécriture est bien sûr l'uniformisation des rimes au singulier sur toute la section, qui se distingue ainsi sur ce plan des quatre autres où dans une strophe sur deux une rime est au pluriel.

L'eau claire inaugurale est analogue au « suprême clairon » de *Voyelles* (O bleu, aube) projetant ses « Silences traversés des Mondes et des Anges », dans une dynamique des images et des formes syntaxiques qui est également une dynamique sonore, par laquelle « l'assaut au soleil » est à la fois figuré par le chiasme sonore [laso(t)osɔ]εj] et par l'élan du mouvement d'ouverture de l'/o/ : [o]→[o]→ [ɔ], et [so] →[sɔ]. « L'eau claire ; comme », consonnes et voyelles, semble linguistiquement déterminée à appeler « le sel des larmes », « l'assaut au soleil des corps de femmes », « la soie des oriflammes ». L'eau claire c'est aussi l'/o/ clair qui, dans le double coup de clairon du « claire ; commе » ([klɛʁəkɔm]) et de son /e/ ouvert (= /ɛ/), s'ouvre en /ɔ/ pour appeler l'or (/ɔʁ/) des oriflammes et des corps de femmes, l'or de chacune des dixièmes syllabes des vers internes, attachées aux rimes dans la série parallèle « des corps de femmes / des oriflammes », série que l'« or en marche » semble intégrer et absorber. Un mouvement semble se dessiner dans cette alchimie du verbe : eau claire [oklɛʁ] → /o/ + /ɛʁ/ → /ɔʁ /, « or » étant aussi graphiquement O + R, qui, prononcés, font /o/ + /ɛʁ/ encore, « eau + air »....

L'or du poème semble suivre une évolution sonore et graphique conforme à son statut dans le drame qui se joue. Présent massivement en I.1 dans les trois premiers vers du « comme », du « soleil », des « corps » et des « oriflammes », il est présent en I.2 aux seuls vers externes du « courant d'or » et de « l'ombre de la colline » (première association négative). En II.1 il est « l'or pâle » associé aux « robes [...] déteintes » (où l'ordre des phonèmes est inversé), et il disparaît totalement en II.2 au « terne miroir » qui le dissimule graphiquement, et où il n'est évoqué que par le « louis ». En III, le départ de l'homme est le départ de l'or, qui s'accompagne de la première présence de l'or à la rime, qui remonte à la surface, en l'occurrence de l'or premier, celui du « comme ». Vengeance et victoire rimique du « comme » au second quatrain, contre « l'ombrelle », et contre « elle » à la rime du premier, et contre le /o/ fermé dont l'absence totale dans un quatrain est unique dans le poème. La victoire est annoncée par « prochaine » et « maroquin », et par le travail des « trop », qui n'annoncent rien de bon, décidément trop opposés graphiquement et phonétiquement à l'or. Dans les deux dernières sections, l'or n'est plus, logiquement, que celui des lunes et il est systématiquement intégré au négatif des deux occurrences de « immobile », de « morne », « dévorées » et « sans bords », et présent graphiquement dans « proie » et « soirs ». Œil d'eau sans bords/sans or, roses dévorées/dédorées, l'eau immobile est fermée, et l'/o/ fermé est massivement présent en V, comme dans la deuxième section de l'intégration de l'or à la sphère privée de l'épouse (sphère d'alcôve de *Jeune ménage...*).

Un corollaire intéressant est celui de l'évolution complémentaire du groupe des voyelles consécutives de *l'eau claire*, qui ouvre la série *au soleil – paupière – rose et chère* (à la rime) – *prochaine – trop fière*, en intégrant, dans une mimétique de l'assombrissement de l'eau et de l'/o/, *ombrelle* et *ombelle*. Le rejet « elle sombre » de I.1 souligne sur ce plan une nette opposition à l'eau claire par l'ordre des voyelles et l'assombrissement de la première (/e/ → /ō/), et installe « elle », l'eau sombre, à la rime, où elle sera provisoirement maintenue avec les paires « épouse :: jalouse » de II et « ombrelle :: elle » de III. Or cette série vocalique de l'eau claire disparaît définitivement en III.2 avec le départ de l'homme pour laisser place à la présence isolée des voyelles en cause, le /o/ fermé, et le /e/, désormais, pour les occurrences les plus significatives en IV et V, voyelle du « regret » de « l'herbe », du « sans reflets », de « l'haleine » inaccessible, de « peine », de « jouet », de « chaîne » et de « quelle boue ? ».

2.3. *Mémoire et Une saison en enfer*

Le statut pluri-générique (référence aux trois genres poétiques classiques : à la tonalité épique d'ouverture succède une dramatisation dont le point culminant est la troisième section, et la dernière section relève quant-à elle d'une énonciation lyrique) ou trans-sémiotique de *Mémoire*, dont nous venons de dresser un bref aperçu, est certainement aussi à l'origine de son absence d'*Une saison en enfer* après que Rimbaud ait pourtant envisagé dans les brouillons de l'intégrer dans la section *Délires II. Alchimie du verbe* à côté des autres poèmes en vers cités pour illustrer l'« histoire d'une de [ses] folies » poétiques. Les raisons pratiques et génériques liées à la longueur du poème et à la recherche d'un équilibre entre la prose et les vers dans *Alchimie du verbe*, pour incontestables qu'elles soient, ne suffisent pas en effet à expliquer l'absence de *Mémoire* dans cette section⁵¹. Une des motivations plus fondamentale peut-être est qu'il fallait non seulement garantir la cohérence et la cohésion de la prose de la *Saison* en limitant les citations poétiques d'*Alchimie du verbe* mais également préserver *Mémoire* d'un rapport d'inclusion que de surcroît deux œuvres aussi autonomes et aussi formellement distinctes n'auraient pu supporter sans se voir l'une comme l'autre « dénaturée ». Et la genèse de la *Saison* étant contemporaine ou postérieure à l'écriture de *Mémoire*, une autre motivation est aussi à interroger, qui ferait de la pièce en vers un poème matrice qui a pu irriguer l'ensemble de l'œuvre de prose. De fait, un certain nombre des sections du livre comme le prologue, *Mauvais sang*, *L'impossible* et *Matin* s'ouvrent sur l'évocation d'une enfance, qui est parfois celle d'un destin individuel qui traverse l'Histoire, et par ailleurs le mouvement d'ensemble de *Mémoire* est assez proche de la traversée de la *Saison*, d'un début paradisiaque à la damnation, débouchant sur l'automne d'*Adieu* dont la première partie présente un bon nombre de similitudes avec le poème.

L'automne déjà ! — Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, — loin des gens qui meurent sur les saisons.

L'automne. Notre barque élevée dans les brumes immobiles

[...]

— Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !

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

Suis-je trompé, la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ?

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ?

⁵¹ Sur cette question voir Murat (2002) et Murphy (2004).

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà observé, les cinq sections de *Mémoire* exemplifient un « verbe poétique accessible [...] à tous les sens » en relevant aussi bien de l'art pictural que des arts de la scène. Or Nakaji (1987) propose une lecture intéressante et convaincante de ce point de vue, qui d'une part souligne « la théâtralité omniprésente dans la *Saison* » et voit dans *Alchimie du verbe* une structure de livret d'opéra en cinq actes et une coda, chacun des actes comportant un récitatif (la prose narrative) et des « airs » (les poèmes en vers). La *Saison* et *Mémoire* seraient alors à voir comme deux réalisations formellement distinctes d' « opéra fabuleux », naturellement destinées à une existence séparée.

Relativement à *Alchimie du verbe*, *Mémoire*, en plus d'être une alchimie négative qui renverse les données du vers de Baudelaire « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or⁵² », entre en résonance avec la plupart des poèmes cités, et loin de se prêter à n'illustrer qu'un moment ou une forme particulière de « délire », il semble synthétiser à lui seul une bonne partie de ce que ces poèmes illustrent : « silences », « nuits », « inexprimable », « couleur des voyelles », « la forme et le mouvement de chaque consonne », « rythmes instinctifs », « hallucination simple » et « hallucination des mots », et si l'on en juge par les difficultés rencontrées pour la mise en cohérence d'ensemble, jusqu'au « désordre de [l'] esprit » et à la traduction réservée. L'ordre des sections de *Mémoire* croise d'ailleurs étonnement celui, inverse, des poèmes intégrés à *Délires II*, le vers de *Voyelles* initial et « Ô saisons, ô châteaux ! » en clôture mis à part :

Mémoire I : « l'assaut au soleil », « la soie [...] des oriflammes »

→ « Elle est retrouvée ! » : « la mer mêlée au soleil », « le jour en feu », « braises de satin », et l'ensemble du troisième quatrain « Donc tu te dégages // Des humains suffrages // Des communs élans // Tu voles selon... »)

Mémoire II : « bouillons limpides »

→ Faim : « bouille », « bouillon »

Mémoire III : rime « prairie :: fleurie » « le départ de l'homme ! »

→ Chanson de la plus haute tour : rime « prairie :: fleurie », « Qu'il vienne, qu'il vienne, »)

Mémoire IV : « bras épais et jeune », « soirs d'août », « chantiers »

→ « A quatre heures du matin, l'été, » : « en bras de chemise », « soir d'été », « chantier »)

Mémoire V : introduction de « je », « je n'y puis », « cet œil d'eau », « sans bords »

→ « Loin des oiseaux... » : « je », « et ne pus », « cette jeune Oise », « sans voix », « sans fleurs »

⁵² Dernier vers d'un des *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861 des Fleurs du Mal*.

Avec parfois des débordements ponctuels vers d'autres sections, comme avec la rime « brise :: grises » de *Faim* qui fait écho à la rime « brise :: grise » de la section IV ou encore « À l'oubli livrée // [...] // Au bourdon farouche // Des cent sales mouches » de *Chanson de la plus haute tour*, en écho à « à l'abandon, En proie // aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures ! » de la même section. Les échos entre la section III et *Chanson de la plus haute tour* sont augmentés dans l'autre version de ce dernier poème (datée de Mai 72) de l'écho du « départ de l'homme », assimilé à « mille anges blancs », aux « Mille veuvages // De la si pauvre âme // Qui n'a que l'image // De la Notre-Dame », qui confirme aussi indirectement une évocation de Marie dans *Mémoire*. Le statut conclusif et résumptif du poème final « Ô saisons, ô châteaux ! » expliquerait peut-être son absence de liens avec une section particulière de *Mémoire*, avec lequel il entretient une relation plus globale. Il en va de même, sur ce dernier point, pour le premier vers de *Voyelles*, poème dont les échos, comme nous l'avons précédemment évoqué, traversent *Mémoire* dans son ensemble.

2.4. Les vers et les rimes : « para-métrique » et statut de l'alexandrin

Le principe d'évidence immédiate de la structure métrique (Cornulier, 2009) ne concerne visiblement que la structure globale en sections et en quatrains à l'intérieur desquels en revanche l'autonomie des vers semble relativisée par l'absence de majuscules à l'initiale hormis en début de phrase, et par les nombreux rejets, contre-rejets et autres enjambements aux entrevers qui assurent la cohésion principalement syntaxique des quatrains (et des sections, comme avec l'enjambement inter-strophique de III et dans une moindre mesure, la continuité paratactique en I) tout en compromettant sérieusement la perception d'unités métriques de rang inférieur au vers. Cette cohésion strophique est particulièrement remarquable en I.2, III.2, IV.1 et V.2 où les enjambements inter-modulaires⁵³ unifiant les vers internes rimant entre eux (abba) sont immédiatement suivis de rejets et contre-rejets intra-modulaires qui réunissent les deux derniers vers non rimants (abba), la troisième section ayant en plus la propriété de généraliser les enjambements intra-modulaires à l'ensemble des modules strophiques ab+ba des quatrains. Par ailleurs, il importe de noter que les nombreux rejets, contre rejets ou enjambements résultant de l'écoulement poétique continu de la phrase sont produits exclusivement à l'intérieur des sections sans impliquer jamais leurs enchaînements, en cohérence avec le statut exclusivement interne du flux aquatique ou de son absence⁵⁴.

⁵³ Sur la notion essentielle de module rimique, voir encore Cornulier (2009) et aussi Cornulier (1995).

⁵⁴ De ce point de vue, les « césures » principales de *Mémoire* sont les blancs inter-sections.

La tendance à la dés-autonomisation globale du vers vis à vis de la phrase, particulièrement nette en III, est par ailleurs renforcée par la présence de nombreux vers à césure problématique dans l'hypothèse 6-6. Selon les analyses récentes et relativement convergentes quant aux données objectives⁵⁵, près de la moitié des vers de *Mémoire* sont concernés et compromettent la régularité de l'ensemble, si bien qu'à l'échelle du poème le flux et le rythme dominant de la phrase font osciller le vers entre stabilité/équilibre 6-6 et instabilité métrique.

La poétique de l'écoulement du vers et de la phrase a par ailleurs le même effet sur les rimes que sur les césures réelles ou supposées. Si elles sont par définition plus visibles que les césures, et *a fortiori* quand ces dernières sont absentes ou diluées, ou résultent d'un traitement continu des hémistiches (Cornulier, 2009), les rimes semblent néanmoins emportées comme elles dans le flux dominant de la phrase, souvent articulées à des rejets et des contre-rejets, et sont comme aléatoirement intégrées à l'ensemble des échos sonores qui les précèdent ou les suivent (*la défense / l'ébat des anges, en marche / meut, humide / limpides, les couches prêtes / les robes vertes, jaune et chaude paupière, l'ombrelle / l'ombelle, prairie / prochaine, fleurie / leur livre, herbe pure / or des lunes, en proie / aux soirs..*). Entre écume et reflets, elles semblent découler de l'ondulation sonore des vers et participer de leurs miroitements et de leurs oscillations chromatiques, au même titre que toutes les « irisations sonores » de la surface du texte. La première section se distingue nettement en ce que le premier quatrain les distribue en un parfait équilibre unifié par la catégorie nominale et par le genre grammatical (les rimes externes sont des noms féminins singuliers, les rimes internes des noms féminins pluriels).

Il est difficile d'interpréter la coexistence à proportion quasiment équivalente de vers rythmables en 6-6 et de vers manifestement déviants dans un contexte 12 syllabique constant où la question du statut de l'alexandrin « aléatoire » et de celui du 12 syllabes sont manifestement mises en jeu. Et sur ce plan mon analyse sera nécessairement conjecturale, comme sont hypothétiques d'ailleurs les conclusions suivantes des deux analyses importantes qui me serviront de point de départ :

« Les schèmes du vers composé continuent cependant à servir de repère, car le dodécasyllabe est trop long pour faire l'objet d'une perception globale (par équivalence 12=12). Le vers est organisé par un éventail gradué d'écarts (par rapport au double cadre, 6-6 et 4-4-4) qui en assure la lisibilité. » (Murat 2002,66).

« Dans *Mémoire* et « Qu'est pour nous, mon Cœur... », Rimbaud n'a sans doute pas cherché à créer un dodécasyllabe unaire du point de vue métrique, c'est-à-dire véritablement affranchi de la césure comme il le réalisera avec l'hendécasyllabe : il partait d'une norme bien établie, l'alexandrin, et son intention

⁵⁵ Pour les analyses les plus approfondies des vers de *Mémoire*, voir Billy (2009), Cornulier (2009 et 2012), Dominicy (2013), Murat (2002) et Murphy (2004).

était d'en tirer des effets nouveaux, non de créer une nouvelle norme qui n'eût de commun avec le grand mètre que le nombre de syllabes. » (Billy 2009, 180).

En dépit de leurs différences, ces deux analyses font pour ainsi dire la part belle aux possibles 4/4/4, 4/8 ou 8/4 et mettent l'accent sur les quelques « tétramètres » justement aperçus comme « Ah ! la pou / dre des sau/ les qu'une ai / le secoue ! », plus parfait sur ce plan que « font les sau / les d'où sau / tent les oiseaux sans brides », et leurs conclusions concordent en ce qu'elles privilégient la proportion régulière des vers de *Mémoire* et semblent, sinon « sauver » ce qui reste de l'alexandrin, du moins relativiser le degré de déviance métrique du poème.

Or, à partir des mêmes analyses et de leurs résultats concernant la proportion quasi équivalentes de vers réguliers et de vers irréguliers, on pourrait tirer une conclusion inverse et considérer que le vers de *Mémoire* est moins « organisé par un éventail gradué d'écart (par rapport au double cadre, 6-6 et 4-4-4) » que par ce que l'on pourrait appeler des « variations rythmiques sur le 12 », non régulières et non prédictibles, non réductibles aux repères classiques et les intégrant, reposant sur les accentuations de groupes et autorisant par exemple des 5/7 ou des 7/5⁵⁶ où des compositions plus complexes. Le « dodécasyllabe unaire » ainsi constitué, sans être pour autant une norme nouvelle, serait quand même alors relativement « affranchi de la césure » et lui conférerait un statut purement aléatoire et spectral. Dans un tel contexte, les vers 6-6 ou 4/4/4 à césure régulière, pour ainsi dire « noyés » dans la masse en dépit de leur nombre, ne sauraient garantir la lisibilité métrique des autres vers non concernés par l'éventail des écarts par rapport à la norme, et *a fortiori* la métricité du poème.

Les schèmes traditionnellement codés du vers composé servent effectivement de repère, mais pas à cause de l'impossible perception globale du dodécasyllabe. Car cela supposerait que, par contraste, l'alexandrin régulier 6-6 (et sa mesure d'accompagnement 4/4/4) aurait pour conséquence, ou comme fonction, de rendre perceptible le 12. Or dans les poèmes en alexandrins la régularité repose sur la perception de la récurrence régulière et prévisible de la composition 6-6, et le fait que par ailleurs le total d'un éventuel comptage fasse douze importe peu, ou ne compte pas, si l'on peut dire. D'où l'effet trompeur, en passant, de l'usage du signe « + » et de la notation « 6+6 » pour les alexandrins réguliers. L'alexandrin 6-6 sert de repère parce que tout lecteur de vers, en particulier au temps de Rimbaud, cherche à césurer, s'attend à un rythme régulier du vers. La prise en compte d'un tel repère métrique, en quelque sorte inévitable et qui nous permet d'ailleurs de repérer aussi bien

⁵⁶ Voir Billy (2009) qui argumente en faveur de l'usage progressif de cette mesure.

les vers irréguliers que les vers réguliers, semble avoir un double effet paradoxal dans *Mémoire* : confirmer une « a-métricité » à la fois locale et globale, donc « dérégulariser », et en même temps régulariser fortement en permettant d'intégrer les vers déviants, en dépit de leur nombre, à une régularité globale, un peu à la manière de l'intégration d'un vers comme « Fileur éternel des / immobilités bleues » et des autres occurrences d'écarts métriques dans le *Bateau ivre*⁵⁷. Brièvement décrit le processus serait le suivant : l'écriture en vers a pour effet, chez tout lecteur habitué à lire des vers métriques, de l'amener à « métrifier » les vers, en particulier ceux dont la longueur approximative semble par ailleurs proche de celle des alexandrins. Dans *Mémoire*, ce lecteur tombe sur de nombreux « 6-6 » déviants, et ce dès les premiers vers, mais cette focalisation quasi automatique sur le mètre 6-6 et sur la césure a pour résultat intéressant et paradoxal de contrarier la prévisibilité de la mesure tout en la garantissant par défaut : ça n'est pas de l'alexandrin classique mais après tout, on peut césurer en « 6-6 » du premier au dernier vers, s'accoutumer aux distorsions et en particulier banaliser la présence de proclitiques sur les sixièmes syllabes, et au passage, avec les occurrences des vers internes de III.1 par exemple, repousser d'un cran le niveau d'acceptabilité et d'intégration des déviations. Il est encouragé dans cette voie par le fait que les césures problématiques créent parfois un effet de structuration interne des quatrains en tombant après des catégories grammaticales ou des sonorités identiques (comme en I) à l'instar des sections plus régulières (II.1 à césures sur /o/.aux vers externes et sur « et » aux vers internes, ou surtout en V.2 aux césures sur /o/). Et bien sûr par le fait que dans la plupart des sections « l'obstination métrique », terme que je reprends à Jean-Pierre Bobillot, sera payée de retour par la rencontre heureuse de vers 6-6 nettement plus réguliers, parfois accompagnés de rythmes 3/3/3/3 ou 3/3/6 avec le paradoxe que des vers tels que « font les sau / les d'où sau + tent les oiseaux sans brides » ou « Ah ! la pou / dre des sau + les qu'une ai / le secoue ! » confortent un rythme 6-6 en dépit des voyelles féminines 7^e. Et ce d'autant plus que ces deux vers sont suivis respectivement des plus réguliers « Plus pure qu'un louis, + jaune et chaude paupière, » et « Les roses des roseaux + dès longtemps dévorées ». Il en va de même pour des 4/4/4 comme « Les robes ver / tes et détein / tes des fillettes, » ou « mille anges blancs / qui se sépa / rent sur la route » où le rythme ternaire est celui rencontré dans de nombreux poèmes en alexandrins.

⁵⁷ Voir David Ducoffre (2007).

Le statut de l'alexandrin dans *Mémoire*⁵⁸, où « le vers n'est pas en lutte avec lui-même⁵⁹ », est différent de celui de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » où en revanche la série d'explosions anti-métriques atteste que le mètre classique présent au premier vers est bien au cœur du conflit dramatique mis en scène et qu'il n'est pas épargné par l'énergie colérique et dévastatrice qui traverse le poème. Il est alors tentant de considérer qu'une telle fureur rythmique justement démesurée n'affecte pas la mesure par hasard et que Rimbaud nous fait assister en direct au renversement de l'alexandrin en tant que tel parce qu'il est le lieu de l'ordre métrique établi et le symbole de « tout ordre ». L'anti-métrie relèverait en quelque sorte d'une rythmique du ressentiment par laquelle « la guerre, [...] la vengeance, [...] la terreur » réclamées par le *Cœur* du sujet seraient également dirigées, dans l'ensemble du poème, contre le mètre 6-6, l'inachèvement final figurant aussi bien, avec la mort du sujet et la fin du monde⁶⁰, le dernier couac de l'alexandrin et les débris de vers résultant de l'effondrement du cadre 12 syllabique lui-même. L'instrument, d'abord déréglé et désaccordé ou réaccordé sur d'autres bases, est désormais cassé...

L'ouragan anti-métrique violemment dionysiaque de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » (après le souffle provisoirement plus métrique de l'aiglon sur les braises) est absent de *Mémoire* où la « subversification » de l'alexandrin semble obéir à une logique différente et opposée, celle, plus para-métrique qu'anti-métrique, de l'intégration de la « déviance » métrique et de la recherche de son « acceptabilité » ou de sa banalisation dans un contexte global complémentaire de dilution et de fluidification de l'alexandrin⁶¹, peut-être en relation étroite avec les motifs de l'aube, de l'eau, du reflet et de la mémoire.

Les vers présentant une voyelle féminine 7^e et parfaitement intégrés à l'ensemble sont absents de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... », qui présente en revanche des féminines 6^e, absentes de *Mémoire*, accompagnées de nombreuses césures internes aux mots. Les césures

⁵⁸ *Mémoire* n'est pas moins féroce avec l'alexandrin que « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... », même si ce dernier est plus spectaculaire et peut-être moins discret sur ce plan et qu'il a sans doute pour cette raison fait de l'ombre à *Mémoire*. Voir sur ce plan l'emblématique Jacques Roubaud (1978) et plus récemment Guillaume Peureux (2009). Pourtant, et si l'on ajoute *Tête de faune* et son traitement inédit du « décasyllabe », on est peut-être en présence des trois poèmes qui constituent les véritables lieux et moments de « la révolution du langage poétique », relativement au vers et à la métrique en particulier.

⁵⁹ Murat (2002 : 61)

⁶⁰ Sur les différentes formes de la colère (celle chantée par Homère à la première phrase de *L'Iliade*, ou la colère de Dieu...et ses avatars politiques contemporains) comme un des moteurs de l'histoire occidentale, voir Peter Sloterdijk (2007).

⁶¹ Voir Alain Chevrier (1996 : 256-257), qui parle d'alexandrins « fluidifiés », et voit dans « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » l'« inverse » et le « négatif » de *Mémoire*. Murphy (2004) fait état de cette lecture et évoque « l'état de liquéfaction » de l'alexandrin (p.322). Il remarque en outre, p.345, que le point de vue de Chevrier ouvre une perspective, « non pas exactement celle d'un diptyque », mais celle d'une « composition en quelque sorte complémentaire des deux poèmes ». Benoît de Cornulier (2102 et 2103), prend quant à lui très au sérieux l'hypothèse du diptyque.

sont ainsi nettement marquées et intégrées à une logique sismique jouant sur les effets éruptifs, destructeurs et « fracturants » de la rencontre fracassante des « plaques ».

Mémoire semble plutôt rejouer avec le 12 syllabes le précédent historique de *Tête de faune* sur le terrain 10 syllabique, poème qui affiche lui aussi la présence de césures immédiatement suivies de voyelles féminines : « De fleurs splend / des où le baiser dort » (4-6), lecture 5-5 de « Et mort les fleurs rou + ges de ses dents blanches » et 6-4 de « Sa lèvre éclate en ri + res sous les branches »), avec cette différence que *Tête de faune* pouvait s'appuyer sur les différents mètres attestés pour le 10 syllabes alors que l'alexandrin n'a qu'une mesure connue, le 4/4/4-8/4 étant encore une mesure d'accompagnement du 6-6. La solution a donc pu consister à faire du 6-6 l'équivalent du 5-5 de *Tête de faune*, nettement visible sur une moitié des vers seulement, la variation rythmique des autres vers, qui s'appuie en partie sur les mesures d'accompagnement traditionnelles, venant fragilement compenser l'absence de mètre concurrent. Mais là où dans le poème antérieur, concernant la métrique, l'enjeu était surtout celui de la césure, l'enjeu dans *Mémoire* est plus globalement celui de l'alexandrin, césure comprise, voire du vers lui-même si l'on en juge par son traitement aux extrémités, majuscules et rimes.

S'ajoute à cela une possible utilisation dynamique et « figurative » du vers où l'alexandrin serait du côté de l'eau sombre et où la métrique dans son ensemble, fluide et changeante, et appropriée par cet aspect aux instabilités et aux ambivalences de l'eau, de la lumière et de la mémoire, serait utilisée comme un accompagnement rythmique du drame qui se joue et des mouvements, des miroitements et des modifications internes à chaque section⁶². Dans *Tête de faune* en l'occurrence et pour être bref, le 5-5, mètre du faune, fait irruption, bouleverse un équilibre 4-6 et contribue à l'établissement du nouvel équilibre 6-4 de la feuillée. Dans *Mémoire*, on peut remarquer que le premier alexandrin franchement régulier est celui du vers 5 du « Non.. » qui vient imposer un ordre 6+6 opposé à celui de la métrique moins régulière de « l'ébat » et de « l'assaut » du quatrain précédent. Plus précisément, le vers « l'ébat des anges ; – Non...le courant d'or en marche », en inscrivant « l'ébat des anges » dans ce nouveau rythme, met précisément fin à l'ébat censé résumer et poursuivre rythmiquement le quatrain précédent. Par contraste la section II, celle de l'approvisionnement de l'or, s'ouvre sur un 6+6, mètre qui encadre également le second quatrain. En III, l'enjambement interstrophique s'accompagne d'une irrégularité métrique maximale où une lecture 6-6 particulièrement discordante dans certains vers, pour peut qu'elle soit plausible, a

⁶² Ce point de vue est assez proche de celui défendu par Whidden (2009 : 122), à ceci près que je réserverai la notion de fluidité au vers, pris globalement, et celle de « moires » aux mouvements sonores et aux rimes.

pour conséquence de césurer mimétiquement dans « l'ombel+le » (plus précisément dans la partie « belle » de l'ombelle...), et ensuite dans « maro+quin » et « A+près », comme une vengeance de l'ombelle par l'or (et par Rimbaud), qui, en réaction immédiate, s'en prendrait à un symbole de la culture chrétienne (la Bible en maroquin rouge) et au futur de Madame. La lumière des anges, qui sépare ces derniers et permet leur distinction individuelle, césure brutalement dans le monde terrestre en brisant le couple et ses symboles et en « dédorant » le luxueux maroquin doré sur tranche...Ce foyer d'irrégularités métriques coïncide surtout avec le départ et « l'envol » de l'or et fait écho sur ce plan comme sur d'autres à la première section. Dans cette perspective, c'est alors logiquement que les deux dernières sections du regret, de la nappe et de l'œil d'eau accumulent les vers réguliers.

2.5. De la première section

Selon l'analyse développée jusqu'ici, l'eau claire inaugurale, en dépit de l'évocation de l'enfance, n'est pas celle d'une source, mais correspond plus à un premier état de l'eau au moment où celle-ci rencontre la lumière au lever du jour, vu comme un triomphe sur l'obscurité. D'où les termes guerriers (*assaut, oriflammes, défense*) et la tonalité épique qui chez Rimbaud accompagnent souvent les évocations d'aube, comme dans « au matin –aube de juin batailleuse » de *Bottom*, ou avec les « oriflammes éclatants comme la lumière des cimes » de *Villes* qui sont surtout là pour évoquer « l'ardeur du ciel [qui] pavoise les mâts » ou « l'écroulement des apothéoses ». Il s'agit toujours de la même « aurore triomphale » de *Soleil et chair* (suivie de surcroît d'un « ébat des Dieux »), la même « aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes » (*Le Bateau Ivre*) où « Le ciel est joli comme un ange » et où « l'azur et l'onde communient » (*Bannières de mai*). Le tout dans un mouvement ascensionnel idéalisé, selon le topos du « lever du jour », où certaines images semblent tout droits venir du chant XXXI du *Paradiso* de Dante, chant de « la multitude volante » des anges constituant la « chevalerie sainte » du Christ (« milizia santa »), et dont les faces « étaient toutes de flammes vives / et leurs ailes d'or, et le reste si blanc / que nulle neige à ce terme n'arrive. »:

Et comme là où le timon va poindre,
 mal guidé par Phaéon, l'air plus s'enflamme,
 atténuant sa splendeur de part et d'autre,
 de même cette pacifique oriflamme
 s'avivait au milieu, et sur les côtés
 d'égale façon décroissait la flamme ;
 et en ce milieu, les ailes ouvertes,
 je vis plus de mille anges qui faisaient fête,
 chacun distinct par son éclat et son art⁶³.

Comme après un ressaisissement du locuteur, le « Non... » du cinquième vers « anéantit [la] comédie » initiale en venant, invalider « l'ébat des anges » et tout ce qu'il évoque, comme les images qui le précèdent, de blancheur, de légèreté aérienne et d'éternité paradisiaque. La négation marque également une autre opposition majeure, celle entre d'une part la multitude indistincte associée à l'eau claire et d'autre part la solitude coextensive à la personnification de l'eau en « elle » et à la séparation et à la distinction des entités.

À la vision éphémère des envols exaltés vers le soleil succèdent en effet la noirceur, la pesanteur et la fraîcheur de l'eau terrestre et de ses rives herbeuses, ainsi que l'assombrissement de l'eau, à quoi on peut ajouter les mouvements descendants de « sombre », dans l'acception verbale du terme, et de l'ombre couvrante de la colline et de l'arche dont les formes courbes et arrondies s'opposent par ailleurs à la verticalité dominante orientée vers le haut du premier quatrain. Cette ombre n'est pas sans rappeler « les camps d'ombre » d'*Aube*. Le vers trop bien césuré « l'ébat des anges ; – Non...+ le courant d'or en marche, » et son second hémistiche parfaitement délimité entre césure et virgule, semblent indiquer que la notion de courant est introduite contre celle d'ébat. Ce courant croise dans sa forme et son orientation le mouvement ascensionnel inaugural, mais surtout il y met fin, il le remplace, et il le détourne, et en ce sens il est un « contre courant » de la lumière. Le vers suivant confirme que ce courant, très loin de la sublimation d'un assaut en ébat des anges, est l'exact opposé du « bon nageur qui se pâme dans l'onde » et du « libre essor » d'une élévation baudelairienne où l'esprit se « meu[t] avec agilité » et « sillonne [...] gaiement l'immensité profonde » :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
 Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
 Par delà le soleil, par delà les éthers,
 Par delà les confins des sphères étoilées,

⁶³ Dante Alighieri, *La Comédie (Enfer. Purgatoire. Paradis)*, édition bilingue, présentation et traduction de Jean-Charles Vegliante, Gallimard, coll. *Poésie*, 2012. L'antépénultième chant de la *Commedia* est aussi celui de la contemplation de la beauté de Marie par Dante accompagné de Saint-Bernard en « vieillard ». La distinction individuelle de chacun des mille anges fait par ailleurs écho à la section centrale de *Mémoire*.

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
 Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
 Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
 Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
 Va te purifier dans l'air supérieur,
 Et bois, comme une pure et divine liqueur,
 Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
 Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
 Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élaner vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme les alouettes,
 Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
 –Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes!

Dans le contexte global ouvert par l'eau claire et dans l'hypothèse probable où l'un des enjeux du poème est de montrer/raconter l'impossible à inscrire durablement une aube dans le cours lumineux qu'elle promet, ou à permettre à l'eau/elle de saisir les opportunités de l'aube pour être un cours d'eau vive ouvert à un avenir libérateur, le courant d'or aux bras noirs et lourds semble bien être celui, mixte, de l'eau ayant commencé à emmagasiner la lumière descendante, après les premières irradiations, les premiers reflets, les premières caresses de l'aube ascensionnelle. Le mouvement et l'action de l'eau, inverses d'un élan au soleil, relèvent désormais d'une appropriation et d'une captation par lequel l'or est d'abord « mis à l'ombre ». L'or et l'eau/elle restent cependant deux entités distinctes dont la relation constitue précisément le ressort du drame mis en scène dans *Mémoire*.

Ce courant où l'eau retient l'or et le contient, dans les deux sens du terme, est aussi « en marche » parce qu'il est animé par la lumière de l'aube, qui agit comme une source de vie, selon une logique assez proche de celle à l'œuvre à l'ouverture de *Soleil et Chair* (« Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, // Verse l'amour brûlant à la terre ravie, »), croisant celle de l'illumination *Aube* où avant la vision de « la déesse », « Rien ne bougeait encore au fond des palais. L'eau était morte. ». D'où l'image résurrectionnelle des bras qui se meuvent lentement, se réveillent, s'animent progressivement, et l'immobilité mortifère finale du poème consécutive au départ du soleil. D'où peut-être également l'insistance sur le potentiel fécondant que recèlent la fraîcheur et la lourdeur de l'herbe dans leur association naissante avec l'or de l'aube. Cette interprétation des bras d'« elle » a une incidence intéressante sur celle du premier vers de la section IV, « regret des bras épais et jeunes d'herbe pure ! », car

elle met en cohérence les deux lectures possibles en apparence contradictoires de l'expression ambiguë « regret des bras ». Celle d'une part où, dans sa métamorphose de courant en nappe, « elle » serait comme amputée de ses bras après le départ du soleil, et les regretterait, et d'autre part la lecture métonymique, encouragée par le parallélisme syntaxique entre « joie des chantiers » (= les chantiers sont en joie) et « regret des bras » (= les bras regrettent), où ce sont les bras de l'eau/elle qui regrettent, après avoir littéralement « embrassé l'aube d'été ». Dans le premier cas « elle », abandonnée par le soleil et privée ainsi de sa source véritable comme « courant d'or en marche », déplore la perte de ses « bras d'herbe pure » en ce qu'ils signifient pour elle le mouvement, qu'ils sont associés à la jeunesse et à la « verdure fleurie » de ses propres enfants, à sa fécondité. Dans le second, les bras d'herbe qui canalisent le courant d'or regrettent la perte d'un bien précieux, celui de l'or solaire fécondant.

À la vision d'un temps arrêté suspendu dans l'espace où présent et passé (enfance et Histoire) se confondent et s'annulent, suivent un « en marche » et un mouvement qui sont aussi celui du temps dans le cours duquel la lumière et l'eau sont désormais inscrites⁶⁴. C'est orientée vers un futur, en connaissance d'un avenir prévisible et en vue d'un projet à réaliser (« avant le Ciel bleu pour ciel de lit... ») que l'eau personnifiée, l'eau femme, « elle », se confectionne des rideaux (premiers aménagements d'intérieur domestique avant le ciel de lit programmé et ceux de la section II) avec « l'ombre de la colline et de l'arche ». Et ce geste de repli sur soi, de fermeture et d'appropriation est aussi un geste pudique qui contraste avec « l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes » et rapproche en revanche « elle » de la « pucelle » à plus d'un titre. La relation rimique « elle / pucelle », la fonction protectrice (morale et physique) commune aux murs et aux rideaux, le fait que les murs et l'arche ont en commun d'être des constructions humaines chargées d'histoire (voir aussi l'archaïsme de « arche », pour « pont »), le fait que l'arche et la pucelle concurrent à l'évocation de Jeanne d'Arc, et l'inférence probable que les murs de la forteresse autrefois défendue sont sur la colline du vers 8, tous ces éléments convergent en effet vers l'idée qu'appeler « l'ombre de la colline et de l'arche » c'est se tourner vers le passé et s'en remettre au patronage moral et religieux de « quelque pucelle » équivalente alors au surmoi freudien. Une hypocrisie immédiatement pointée par l'ironie du « Hé ! » en ouverture de la nettement moins pudique deuxième section. Ajoutons que dans les vers concernés, les derniers de chaque quatrain, les

⁶⁴ Le temps et les indications temporelles du texte accompagnent systématiquement l'eau/elle : *avant le Ciel bleu / au midi prompt / prairie prochaine / après le départ / Regret / lunes d'avril / soirs d'août / à présent / Puis, c'est la nappe.*

premiers « hémistiches », « sous les murs dont quelque + » et « pour rideaux l'ombre de + », se répondent par la présence de voyelles identiques aux positions 1, 4 et 6.

Avec l'évocation des murs de la pucelle est par ailleurs introduite une nouvelle coloration sonore avec « sous les murs » et « pucelle eut... » précédés de « en foule et de lys pur », coloration qui sera celle de la paire rimique « épouse :: jalouse » et de la boue. La rencontre des expressions trisyllabiques « sous les murs » et « pour rideaux », additionnée à « en foule et de lys pur », anticipe les « pourritures » de la section IV, précédées en III de « pour elle », les résonances entre I et IV ne s'arrêtant pas là. La section IV rejoue globalement les mêmes oppositions que la première entre parataxe nominale au premier quatrain et phrases verbales au second, à ceci près qu'après le « départ de l'homme », « Madame » est pour ainsi dire syntaxiquement punie par où elle n'avait pas péché... Le premier quatrain de IV relance en effet la parataxe inaugurale (avec cependant des noms sans déterminants en première position) en enchâssant à « regret » les éléments qui, en I, relevaient du mouvement syntaxique du courant d'or (et non de l'assaut au soleil), mais avec un effet de rapidité opposé à celui du vers 6. Là où dans ce vers la marche était lente, le regret est en IV instantané et rapide. Dans le vers « regret des bras épais et jeune d'herbe pure ! » le point d'exclamation quasi jubilatoire concourt à cette vitesse avec l'absence de ponctuation interne qui favorise les liaisons de tous les termes, contrairement au vers 6 où l'emplacement des virgules entrave et compromet la possibilité de liaisons des adjectifs « noirs, et lourds, et frais ». Le circonstant « en proie aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures » a la même position finale de quatrain que le circonstanciel « sous les murs dont quelque pucelle eut la défense », avec lequel il partage l'exclusivité de contenir un verbe au passé. Sans oublier le plus évident rappel « sous les remparts / sous les murs », les contrastes « enfance ≠ un vieux », « immobile ≠ meut » et, sur fond d'échos sonores, « la soie en foule et de lys pur ≠ la nappe, sans reflets, sans source, grise », et l'écho « arche / barque » qui encadre l'ensemble des sections, et dont les courbes opposées (dans l'acception "arche d'un pont" pour « arche ») semblent dessiner un œil qui anticipe sur celui dont le locuteur sera le « jouet » dans la section conclusive. Les parallélismes en opposition entre ces deux sections contribuent ainsi, « idée et forme », à la fermeture d'une boucle et à la clôture d'un cycle, en cohérence avec notre hypothèse de départ concernant l'absence d'amont et d'aval et de suivi d'un cours d'eau dont chaque section serait une étape « topographique ». Il en va de même pour les échos nombreux entre les sections II et V et I et III.

Les murs de la pucelle, la colline et l'arche ne sont donc pas des éléments anodins dans le décor mais figurent l'obstacle historique et socio-psychologique (Église, mariage,

interdits...) qui s'interpose entre « l'eau claire » et la lumière de l'aube et met fin au mouvement ascensionnel, obstacle qu'il s'agissait précisément pour l'aube libératrice de vaincre, pour ceux du moins qui, comme Rimbaud assurément, voient en elle une promesse de libération, en particulier des femmes. Et « défense » à la rime du dernier vers du quatrain rend superflu « l'ébat des anges » disqualifié et détourne le désir initial de lumière, dont « elle » se protégera toujours (« elle sombre » et « l'ombre » anticipent sur « l'ombrelle » de « Madame » en III) vers un nouvel objet, l'or en tant que tel.

Les oppositions et les contrastes sont remarquablement mis en valeur par la syntaxe et la structuration métrique et ont des incidences sur les rimes. La négation introduit une double rupture rythmique. Métrique d'abord, en venant en position 6, césurer le premier alexandrin nettement régulier (en bon ordre 6+6), syntaxique ensuite, en « césurant » dans la phrase et en la faisant basculer de la parataxe nominale qui organise le premier quatrain vers l'ordre canonique sujet-verbe-complément, alors que le parallélisme superficiel des syntagmes en « N de N » du vers 5 (« l'ébat des anges / le courant d'or »), renforcé par la virgule en fin de vers, semble d'abord poursuivre, quoi qu'imparfaitement à cause du singulier « or », la succession paratactique. Le mouvement du « courant d'or en marche, » qui « *meut* ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout d'herbe » est aussi le nouveau mouvement de la phrase, ralenti en l'occurrence par la ponctuation, qui sépare le sujet du verbe et interfère dans la coordination des adjectifs. Autant de pauses qui interfèrent aussi dans le mouvement sonore des voyelles et des /R/ (de l'air ?) en attaque ou en coda.

La parataxe nominale du premier quatrain, dans la dépendance du comparatif du premier vers, prend la forme d'une série de constructions parallèles et d'une succession d'images associées « l'eau claire » :

<u>le sel</u>		des larmes d'enfance (v.1)
<u>l'assaut</u> [au soleil]		des blancheurs des corps de femmes (v.2)
<u>la soie</u> [en foule et de lys pur]		des oriflammes (v.3)
<u>l'ébat</u>		des anges (v.5)

On peut distinguer nettement le parallélisme global des structures en « Déterminant défini singulier + Nom singulier + DES + Nom pluriel », les premiers termes soulignés formant tous des unités bisyllabiques, renforcé au début des vers internes rimant entre eux par les échos allitératifs entre « l'assaut » et « la soie », et accompagné pour les syntagmes pluriel enchâssés de l'effet de rime interne de « larmes » avec la paire rimique « femmes :: oriflammes » et de l'écho entre « des blancheurs » et « des anges ». L'effet principal de ces constructions parallèles, qui ajournent et diffèrent systématiquement la nomination des

pluriels, est de projeter en avant le multiple, de le déployer, si l'on peut dire « en fanfare », dans le poème, de générer des mondes qui ne prennent forme que dans un second temps, après une indétermination première, un éblouissement. Par cette syntaxe d'artificier pour des explosions en bouquets et des éclosions à répétitions, ces mondes d'entités génériques désignées par les pluriels définis sont d'abord contenus dans le singulier générique des premiers termes qui subsument en quelque sorte le reconnaissable ou le relativement moins indéterminé dans l'indistinct et l'informe. Ainsi, le goût et la blancheur du sel précèdent les larmes, la légèreté et les miroitements de la soie sont mis avant les oriflammes, la confusion et l'amusement de l'ébat viennent avant les anges. Le phénomène est encore accentué dans les enchâssements multiples du vers 2, avec « [l'assaut (au soleil) [des blancheurs [des corps [de femmes]]]] » où l'assaut est celui des blancheurs avant d'être celui des corps, eux-mêmes féminins en fin de vers seulement. L'effet de désincarnation/dé-corporation et d'évaporation de l'ensemble, accompagné des rimes en [am (ə)], tient aussi à l'évolution des parallélismes, où disparaissent progressivement les corps (*larmes* → *corps* → *oriflammes* → *anges*), et débouchent sur « l'ébat des anges », point d'orgue et « résumant tout ». En comparaison la « projection syntaxique » de « l'ombre » du vers 8 n'est pas celle d'un multiple mais celle de deux entités singulières distinctes (*la colline* et *l'arche*), et plus généralement la syntaxe du deuxième quatrain suit le mouvement inverse du précédent (pluriel des *bras* → singulier de *l'herbe*), répartit les pluriels sur les premiers « hémistiches » et du même coup uniformise les rimes au singulier. Elle met fin aux coups d'éclats célestes initiaux.

Dans la perspective qui vient d'être esquissée, le « Non.. » est l'arrêt d'une vision et signe l'échec de l'assaut au soleil qui n'ira pas au-delà des murs⁶⁵ encore efficaces en dépit du fait que la pucelle qui les défendit autrefois appartienne au passé, l'échec de l'aube à être « l'ébat des anges » victorieux de l'obscurantisme. Cet échec, qui est d'abord celui du locuteur, est mis au compte d'une eau ambivalente, pas si claire que ça, et même réactionnaire. L'eau claire est aussi l'eau sombre, lourde, profonde, l'eau de la terre, attirée vers le bas, enlisée dans le « saint lit » de l'histoire chrétienne du monde occidental (voir sur ce plan, en III, « trop debout » (de boue) et « trop fière des enfants lisant »), un contre courant qui ne peut « changer la vie » et répondre aux attentes de l'aube.

La personnification et les relations amoureuses d'un couple qui l'accompagnent ensuite figurent la double incapacité de l'aube et de l'eau, celle, pour la première, à influencer sur un cours, et celle, pour la seconde, à répondre à la possibilité offerte par l'aube d'être un cours

⁶⁵Selon la syntaxe c'est la soie des oriflammes qui est « sous les murs », mais les anges le sont également, et juste en dessous, selon les vers, en lecture tabulaire.

dégagé de ses pesanteurs terrestres. L'impuissance est alors aussi celle, sexuelle, du soleil et de la lumière à « féconder la terre ». « Elle » n'entre pas en effet dans la vie dans l'insouciance d'un assaut utopique au soleil, elle ne se laisse pas attraper, dépuceler, si facilement. L'érotisme solaire désintéressé d'ouverture est refusé (refoulé) et vite remplacé par un opportunisme (économique, social) et un utilitarisme calculateurs par lesquels la lumière de l'aube offre surtout la possibilité du premier confort d'un habitat, celui de la fraîcheur (toujours positive pour le Rimbaud du *cresson bleu* et le *l'herbe menue...*), de l'ombre, de l'or et de sa thésaurisation. Et par le souci qui va avec, son « souci d'eau », sa « foi conjugale, ô l'Épouse ! » qui conjugue à l'eau l'épouse jalouse du ciel. Par ailleurs, dans le divorce de la section III, on ne sait pas très bien, après l'ébat amoureux infructueux de I, si la fuite du soleil est la conséquence logique des tentatives séductrices avortées de la seconde section (il ne se laisse pas prendre et se sauve) ou s'il s'agit d'un abandon de poste après un rapport sexuel effectif, et si d'autre part les enfants de « Madame » en III.1 sont réels ou à mettre au compte de ses projets d'avenir d'épouse bourgeoise. Dans la lecture temporelle de « prochaine », l'expression « Madame se tient trop debout dans la prairie // prochaine... » peut en effet signifier métaphoriquement que Madame rêve, rêve trop, et qu'elle ne s'attend pas à ce qui va lui arriver. Rêve de femme enceinte ou désir d'être enceinte ? D'autres indices de cette lecture sont peut-être aussi perceptibles dans l'ironie du cliché rimique « prairie :: fleurie », dans l'évocation du cycle menstruel par les lunes d'avril en III, se substituant au cycle solaire, dans les chantiers et les pourritures des soirs d'août indiquant que la prairie n'est pas fleurie et, en II, dans le désir de « Sphère » de l'épouse dont le plat « souci d'eau » jalouse au ciel un volume. De ce point de vue le départ des « mille anges blancs » fait s'envoler avec eux les enfants et les rêves de maternité⁶⁶.

Quoi qu'il en soit, les bras trop courts du locuteur en V synthétisent cette impuissance masculine et l'échec corollaire de Madame à conserver pour elle la lumière (or spermatique, cosmétique, économique) en dépit des aménagements extra-utérins en II, échec qui est aussi celui de sa tentative de rivaliser avec le soleil : à trop vouloir jalouser « la Sphère », à se comparer en beauté et en perfection au symbole de la souveraineté cosmique et au divin, elle se métamorphose en œil d'eau incapable de les refléter⁶⁷, et contrairement à eux n'échappe pas à la corruption du temps.

⁶⁶On peut ajouter au compte du rêve de Madame le maroquin rouge lui-même, Madame n'ayant sans doute pas les moyens de s'offrir autre chose qu'une « Bible à la tranche vert choux » meilleur marché.

⁶⁷La question des conditions dans lesquelles, de la relation utérine à l'extase mystique, l'homme peut rendre le monde habitable, et celle complémentaire de la notion de « sphère », sont remarquablement étudiées par Peter Sloterdijk (2010) dans sa trilogie *Sphères*, en particulier dans *Bulles. Sphères I*, et *Globes. Sphères II*.

Cette impuissance est aussi celle du dragueur immobile et par là même incapable de remettre dans un courant une eau « incurable » (le *souci d'eau* de II, « souci/cure », est alors une annonce), de désencombrer le lit boueux duquel elle semble avoir débordé pour former cette « nappe » et « cet œil d'eau sans bords ».

Impouvoir créateur enfin, impossibilité de prendre, saisir et fixer durablement la lumière, les reflets, les fleurs, impuissance poétique par excellence, celle du poète/peintre aveugle ou sans bras⁶⁸. Un impossible à l'image d'un Orphée enchaîné, ayant même échoué à être Argonaute, à être une aube et à permettre par son chant et ses rythmes la mise en mouvement durable de l'eau, à suspendre le mauvais cours d'un fleuve et à susciter pour longtemps les chœurs et les danses des arbres, des fillettes et des saules. Impossible à l'image également de l'eau sans reflets, comme elle incurable, incurable/inguérissable, en écho au théâtre de *L'Irréparable des Fleurs du mal* :

Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
 Peut-on déchirer des ténèbres
 Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
 Sans astres, sans éclairs funèbres ?
 Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
 [...]

— J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
 Qu'enflammait l'orchestre sonore,
 Une fée allumer dans un ciel infernal
 Une miraculeuse aurore ;
 J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal,

Un être qui n'était que lumière, or et gaze,
 Terrasser l'énorme Satan ;
 Mais mon cœur que jamais ne visite l'extase
 Est un théâtre où l'on attend
 Toujours, — toujours en vain, — l'Être aux ailes de gaze !

Et un impossible de la mémoire à réactiver un autre passé⁶⁹, ou à en faire table rase, qui résonne parfaitement avec l'image inverse de la « mémoire fertile » du *Cygne* baudelairien, intertexte dont l'importance est argumentée de manière convaincante dans Murphy(2004) :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
 L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
 Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,

⁶⁸ La désignation des fleurs en V relèverait peut-être plus du mode épistémique que du perceptuel. Sur ces notions voir Marc Dominicy (1995 et 2011). La fleur jaune de V fait bien sûr écho au souci d'eau de II, de même que son « importunité » résonne avec la jalousie de Madame. Le locuteur final, comme le dragueur, personnifient-t-il alors le ciel sans étoiles, ou l'ordre céleste (voir la drague en feu de *L'Homme juste*) incapable de se refléter et de se reconnaître dans le « l'œil d'eau morne » ?

⁶⁹ On songe bien sûr aussi au « Nevermore » du célèbre *Corbeau* de Poe.

[...]

Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
" Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? "
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

[...]

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

Ou encore avec *Nocturne Parisien* des *Poèmes Saturniens* de Verlaine :

[...]

Et dans une harmonie étrange et fantastique
Qui tient de la musique et tient de la plastique,
L'âme, les inondant de lumière et de chant,
Mêle les sons de l'orgue aux rayons du couchant !

— Et puis l'orgue s'éloigne, et puis c'est le silence,
Et la nuit terne arrive, et Vénus se balance
Sur une molle nue au fond des cieux obscurs ;
On allume les becs de gaz le long des murs,
Et l'astre et les flambeaux font des zigzags fantasques
Dans le fleuve plus noir que le velours des masques ;
Et le contemplateur sur le haut garde-fou
Par l'air et par les ans rouillé comme un vieux sou
Se penche, en proie aux vents néfastes de l'abîme.
Pensée, espoir serein, ambition sublime,
Tout, jusqu'au souvenir, tout s'envole, tout fuit,
Et l'on est seul avec Paris, l'Onde et la Nuit !

— Sinistre trinité ! De l'ombre dures portes !
Mané-Thécel-Pharès des illusions mortes !

Vous êtes toutes trois, ô Goules de malheur,
 Si terribles, que l'Homme, ivre de la douleur
 Que lui font en perçant sa chair vos doigts de spectre,
 L'Homme, espèce d'Oreste à qui manque une Électre,
 Sous la fatalité de votre regard creux
 Ne peut rien et va droit au précipice affreux ;
 Et vous êtes aussi toutes trois si jalouses
 De tuer et d'offrir au grand Ver des épouses

Qu'on ne sait que choisir entre vos trois horreurs,
 Et si l'on craindrait moins périr par les terreurs
 Des Ténèbres que sous l'Eau sourde, l'Eau profonde,
 Ou dans tes bras fardés, Paris, reine du monde !

— Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,
 Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,
 De vieux serpent boueux, emportant vers tes havres
 Tes cargaisons de bois, de houille et de cadavres !

Ces deux poèmes évoquant la tragédie montrent que la Seine est envisagée également en un point géographique précis, en l'occurrence Paris. L'eau de *Mémoire* serait-elle alors la Seine et les murs, ceux de Notre Dame ? Quant au vieux dragueur, il pourrait dans cette optique correspondre au « vieillard laborieux » de *Crépuscule du matin*, c'est-à-dire à Paris elle-même.

Le « grand Ver » et les « Goules de malheur » de *Nocturne Parisien* font par ailleurs étonnement écho respectivement au « Ver vainqueur » et aux « goules de Weir » d'*Ulalume* de Poe, ce dernier poème s'ouvrant sur « Les cieux, ils étaient de cendre et graves ; les feuilles, elles étaient crispées et mornes— les feuilles, elles étaient périssables et mornes. » et se terminant sur une strophe débutant par « Alors mon cœur devint de cendre et grave, comme les feuilles qui étaient crispées et mornes,... » (traduction de Mallarmé).

Quoi qu'il en soit, il est aussi important de d'essayer de comprendre la référence à Poe de *Famille Maudite* que sa disparition et le changement de titre, et de ce point de vue, l'intérêt et la place des intertextes baudelairiens et verlainiens peuvent servir à expliquer le fait que l'œuvre de Poe n'était peut-être qu'un point de départ pour un drame dont le titre *Mémoire* et les enjeux personnels, contextuels/historiques et méta-poétiques croisent plus fondamentalement la poésie de Baudelaire, de Verlaine et certainement de quelques autres que la critique a su repérer.

3. Chapitre 3—: « Entends comme brame... » OU LA CRITIQUE DU THYRSE

Entends comme brame
près des acacias
en avril la rame
viride du pois !

Dans sa vapeur nette,
vers Phœbé ! tu vois
s'agiter la tête
de saints d'autrefois...

Loin des claires meules
des caps, des beaux toits,
ces chers Anciens veulent
ce philtre sournois...

Or ni fériale
ni astrale ! n'est
la brume qu'exhale
ce nocturne effet.

Néanmoins ils restent,
—Sicile, Allemagne,
dans ce brouillard triste
et blêmi, justement !

Déconcertant ou énigmatique au point que l'on a pu se demander « s'il faut vraiment y trouver un sens »⁷⁰, « Entends comme brame... » à même été ridiculisé au café concert par M. Saint-Granier au cours d'une « soirée mémorable » relatée par Cocteau en 1920⁷¹. Il présente toutefois un certain nombre de caractéristiques très sérieuses, comme la présence massive de l'intertexte verlainien et le retour du parodique articulés à la disparition progressive de la rime et à l'hétérométrie du dernier vers dans le dernier quatrain⁷², caractéristiques dont je fais d'une part l'hypothèse qu'elles sont intimement liées, et qui me paraissent d'autre part faire sens pour peu que l'on suive certaines indications textuelles et que l'on n'oublie pas le contexte critique et méta poétique global dans lequel elles s'inscrivent.

⁷⁰ Voir Suzanne Bernard et André Guyaux (1991 : 445).

⁷¹ Voir André Guyaux (1987 : 222-224), dont l'article se termine par un dossier bibliographique des textes de Cocteau sur Rimbaud. L'article de Cocteau, « Une soirée mémorable », a été publié une première fois dans *Le Coq parisien*, n°4, novembre 1920, et repris dans les *Cahiers Jean Cocteau*, n°4, 1973.

⁷² Outre les éditions critiques des œuvres de Rimbaud, inégales quant à ces observations, je renvoie à C.-A. Hackett (1967 : 29-45), Philippe Bonnefis (1973 : 46-67), Jean-Louis Bachelier (1973), et Bernard Meyer (1996). Sur la rime dans ce poème en particulier voir Bobillot (2003 :144) et dans l'œuvre de Rimbaud en général, la synthèse incontournable que constitue le chapitre 2 de Michel Murat (2002 : 109-195). Sur la singularité métrique du dernier vers, outre encore Murat (2002), voir Benoît de Cornulier (1989 :75-89).

3.1. La rame et la rime

Le premier mot du poème est à prendre au sérieux, qui invite le lecteur à une écoute, comme « écoutez donc les bienvenus » de *Chant de guerre parisien* ou sur un mode moins injonctif « veuillez tendre une oreille complaisante » qui introduit *Mes Petites amoureuses* dans la lettre de 71. Comme aussi avec la *Sérénade* des *Poèmes saturniens* de Verlaine et sa demande « *Maîtresse, entend monter vers ton retrait / Ma voix aigre et fausse // Ouvre ton âme et ton oreille au son / De ma mandoline.* Il s'agit ici d'entendre « *comme brame... la rame viride du pois* » et « *brame* » et « *rame* » étant à la rime, l'injonction se laisse aisément interpréter de manière réflexive en demandant au lecteur, quel qu'il soit, de prêter une oreille attentive à ce qui se passe là et plus généralement à toutes les sonorités du texte. Ce qui était explicitement exprimé en marge des poèmes inclus dans la lettre de 71 ; « Quelles rimes ! O ! quelles rimes ! », est ici intégré au poème de manière oblique quoique fortement suggéré.

Le premier quatrain est remarquable par ses rimes féminines « *brame :: rame* » en inclusion, couplage rimique qui s'ajoute au lien syntaxique fort entre un verbe et son sujet inversé et à leur relation métaphorique toute en tension entre rupture et continuité isotopique (le pois en question partage en effet avec le cerf en rut la caractéristique d'être « ramé », sinon de porter des « ramures »). Rimes, syntaxe, sémantique, figures, tout brame en quelque sorte à la rime et les mots rimes « *acacias :: pois* » uniformisent pour les voyelles l'ensemble des rimes de la strophe. On est tenté de dire que la rame et la rime ne font qu'un. Non seulement parce que l'on peut considérer que le dispositif des rimes contribue à sa manière à faire tenir le poème debout, mais aussi parce que de la rame à la rime il n'y qu'un pas, ou plus exactement passage du « a » au « i », encouragé ici par leur enchaînement graphique et sonore dans « *en avril la rame viride du pois* » et par les rimes « *acacias :: pois* », version masculine du couple « *Oise :: colocase* » de *Larme*⁷³ où l'équivalence phonique neutralise la différence graphique de « a » et de « oi ». Et puis enfin, et peut-être surtout, les rimes féminines présentent une consonne dite - c'était déjà le cas du temps de Rimbaud - « d'appui » qui fonctionne un peu elle aussi comme un tuteur : en l'occurrence le « r » brame effectivement à la rime mais aussi dans « *près* » et en association aux « v » et aux « i » d' « *avril* » et de « *viride* ».

⁷³ Les relations entre les deux poèmes ne se limitent pas à ce lien entre les rimes. Voir par exemple « brouillard d'après midi tiède et vert » / « brouillard triste et blême », « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises, ... » / « Loin des claires meules / Des caps, des beaux toits », et le rapport entre la rame » et les « perches » ou encore les « tendres bois de noisetier », bois souvent utilisé pour confectionner les rames. Mais aussi le « philtre » et le problème de la soif. Sur *Larme* voir Aroui (1996) et Rossi (2010).

Rimbaud n'en est pas à son coup d'essai en matière de rime potagère où le nom du légume le plus commun contraste avec des noms plus exotiques : « vert-chou :: acajou » (*Les Poètes de sept ans*), « vert-chou :: caoutchoucs » (*Mes Petites amoureuses*). Mais s'il s'agissait surtout alors de contrastes chromatiques qui ne concernaient qu'indirectement des végétaux, dans « Entends comme brame » le festival rimique du premier quatrain de ce poème « *plein de mystères* » ressemble plutôt à une mise en œuvre ironique des prescriptions de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* où il était demandé de rimer « *une version sur le mal de pommes de terre* », et où étaient exprimées quelques craintes :

Tu ferais succéder, je crains,
Aux Grillons roux les Cantharides,
L'or des Rios au bleu des Rhins, -
Bref, aux Norwèges les Florides

Ici, comme dans le grand poème critique anti-utilitariste, la relative richesse rimique des vers féminins du premier quatrain, qui croise aux vers masculins la rencontre du naturel et du trivial domestique, est un indice de parodique⁷⁴, renforcé par le point d'exclamation final, et sur ce terrain Pierre Brunel a raison d'affirmer que l'adjectif « *viride* » « a quelque chose de dérisoire dans cette strophe envahie par le son *a*⁷⁵ ». À quoi on peut ajouter que même morphologiquement le nom « *pois* » lui-même ne fait pas le poids près du trisyllabique en « *a* » « *acacias* » à la rime, et qu'il est sous la dépendance syntaxique de « *rame* » dans un mimétisme qui rappelle que la viridité laborieuse et rachitique du pois est subordonnée à l'existence des rames et contraste avec l'évidente robustesse naturelle des acacias, dont la désignation plus directe se passe *a contrario* de circonvolutions syntaxiques autour d'un support quelconque. Et s'il est vrai que le « robinier faux acacias » présente le même type d'inflorescence que les pois potagers – ce qui n'avait sans doute pas échappé à Rimbaud, qui connaissait aussi sa botanique –, la coprésence des deux espèces à la rime semble plutôt souligner les différences et rappeler peut-être qu'avec les pois ce sont « *Toujours les végétaux Français / Hargneux, phtisiques, ridicules, / Où le ventre des chiens bassets / Navigue en paix aux crépuscules* »...à moins que des prothèses ne soutiennent lesdits végétaux⁷⁶.

Or les artéfacts en question sont aussi ceux d'une poétique dont le poème lui-même fait la critique concrète en mettant en place un système rimique en apparence solide et plein de verdure pour mieux le déconstruire. Et l'usage de vers courts, contrairement aux

⁷⁴ De plus, le premier quatrain de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* était lui aussi uniformisé en « *a* » à la rime (« noir :: soir », « topazes :: extases »).

⁷⁵ Pierre Brunel éd. (1998 : 256).

⁷⁶ Les rimes masculines en [wa] présentes dans les trois premières strophes relèvent d'ailleurs moins du mimétisme du brame que de celui de l'aboïement...au crépuscule.

apparences, se prête en fait plutôt bien à un affaiblissement de la rime. Pour peu que des échos sonores se produisent ailleurs dans les vers, les effets de rime interne sont plus immédiatement perceptibles, dans une cohésion sonore plus globale où le rôle de la rime proprement dite se fait plus discret, n'étant pas la seule à assurer les couplages entre vers. Pour peu que de la syntaxe contribue elle aussi à la relativisation de la forme vers. Or, ici, avec la structuration rimique, elle assure la cohésion des quatrains. À l'opposé de la parataxe dominante qui résout généralement les problèmes de syntaxe posés par les vers courts, chaque quatrain d'« Entends comme brame... » est composé d'une phrase unique et complète, avec sujet, verbe complément direct et circonstanciel, et chaque vers, les premiers mis à part, voit disparaître la majuscule initiale de rigueur. Cette primauté de la syntaxe, cohérente avec le prosaïque du propos initial et jouant sur de nombreuses inversions de l'ordre sujet verbe, affecte ainsi les attributs ordinaires du vers à ses extrémités, la lettre initiale et la rime. À la fois saillants et mieux intégrés au discours, les échos rimiques semblent tout aussi fortuits que les autres correspondances sonores, et ils concernent de nombreux verbes, ce qui rend de surcroît moins probable la présence de rimes grammaticales (« *acacias :: pois* » est d'ailleurs l'unique occurrence).

Deux phénomènes complémentaires donc, avant la disparition finale de la rime proprement dite : relativisation de la rime par un effet la rime généralisée à tout le vers. Sans holorimie pour autant, car si « l'Art n'est plus, maintenant, [...] de permettre des constrictors d'un hexamètre », « à l'Eucalyptus étonnant », cela vaut *a fortiori* pour le pois pentasyllabique. Demeure encore la fonction tutrice de la rame, tandis que le brame, lui, comme la brume, se répand partout.

De ce point de vue l'avant dernier quatrain est exemplaire avec la rime interne « *astrale* » en écho à « *fériale* » qui concurrence sérieusement le verbe « *exhale* » à la rime y compris sur le plan de la grammaticalité, et le travail de la négation qui contamine toutes les occurrences du [n] et par lequel le « *nocturne effet* », absorbant la seconde occurrence verbale à la rime « *n'est* », contribue à un effet de non-rime sur le couple « *n'est :: effet* » et prépare l'absence effective de la rime, son statut spectral et le nocturne effet rimique global du quatrain suivant qui s'ouvre d'ailleurs sur « *néanmoins* ». Et la rime interne « ni *astrale* » est aussi une subtile négation de la rime en ceci que le « i » de la conjonction « ni » est immédiatement suivi du « a » initial de « *astrale* » formant ainsi un hiatus opportun qui rejoue faussement la préciosité de la diérèse de « *fériale* » à partir des deux voyelles mises à l'honneur dès le premier quatrain.

La contribution du deuxième et du troisième quatrain au sabotage rimique évolutif du dispositif installé au départ repose principalement sur le travail des consonnes : non-conformité des consonnes flottantes (« *meules :: veulent* », « *toits :: sournois* ») et absence quasi-totale d'équivalence des « consonnes d'appui », si ce n'est dans le couple (« *vois :: autrefois* ») où lesdites consonnes sont identiques au voisement près. Cependant chaque occurrence ou presque de « consonne d'appui » trouve son répondant sur une autre rime (« *nette/sournois* », « *vois/veulent* », « *tête/toits* »), « *meules* » n'étant isolé que localement puisque l'appui se retrouve dans les rimes du dernier quatrain. Pour les voyelles, on peut signaler la légère variation du timbre vocalique du couple « *meules :: veulent* » mais surtout le fait que toutes les rimes masculines enchaînent en [wa] sur celle du premier quatrain : continuité d'une ramification particulièrement visible dans le relais inter strophique « *du pois :: tu vois* ».

À l'arrivée le contraste entre le premier et le dernier quatrain est particulièrement net. Il ne subsiste rien en effet de la « richesse » et de la couleur initiales. Selon le schéma **abab** des quatrains précédents on a pour les rimes **a** féminines le couplage « *restent :: triste* » et pour les rimes **b** correspondant aux « masculines » le couplage « *Allemagne :: justement* ». Dans chaque paire on constate une absence de voyelles communes, compensée par la présence d'une consonne identique aux attaques des dernières syllabes (en gras ci-dessus). En outre, la paire « *restent :: triste* » présente la contre assonance « *st* », dont je présume qu'elle manifeste l'étonnante présence graphique et fantomatique des « *saints d'autrefois* », mais elle est comme dissimulée par la non coïncidence graphique des finales où les consonnes flottantes « *nt* » n'apparaissent que sur le seul premier terme. Le mot « *justement* » en répondant à ces rimes féminines par l'écho « *st* » et par les finales graphiques identiques à celle de « *restent* » contribue de surcroît au brouillage de l'alternance en genre des rimes, alternance de toute façon inexistante et compromise d'emblée avec « *Allemagne* » qui présente une terminaison féminine...

Les rimes sont essentiellement consonantiques, sans voyelles, défraîchies pour ainsi dire par « *ce brouillard* » précisément « *triste et blêmi* » en l'absence de couleur vocalique. Vers blancs pour ce qui est de la rime, mais dont les couleurs apparaissent ailleurs dans les vers, répondant au premier quatrain : reprise des « *i* » et des « *a* » dans l'incise « *Sicile, Allemagne* » qui semble n'être là que pour ces échos sonores, mais aussi dans « *brouillard triste et blêmi* », qui par ailleurs entre en consonance avec « *brame* ». Le travail des consonnes est double : s'il permet de rendre encore perceptible au niveau sonore le schéma rimique **abab** dominant du poème, il lui superpose en concurrence un schéma de type **abba**

au niveau graphique (rimes « grammatiques », selon Bobillot 2003 : 144), dans une configuration encadrante compatible avec la position externe des adverbiaux trisyllabiques « *néanmoins* » et « *justement* » et celle, interne, de l'enchaînement en miroir des « *i* » et des « *a* ».

Les consonnes qui assurent le lien entre chaque paire de mots rimes, le « *r* » et le « *m* » sont précisément celles du brame initial de la rame. En l'absence de rimes proprement dites on peut certes moins facilement parler de consonne d'appui les concernant, toutefois, étant donné leur rôle à la rime dans ce quatrain, le terme d'« appui » est encore approprié pour ce poème qui fait la démonstration d'un autre fonctionnement possible de la rime comme rame, soutient discret autour duquel s'enroule la syntaxe du discours pour une efflorescence qui se cherche et s'élabore ailleurs sur tout le poème, laissant apparaître et entendre, par endroits, et dissimulant, ce qu'il en est de la sève, de la nature... et du rut.

3.2. Le brame dans la brume

Car je n'oublie pas ce que représentent la rame viride/virile du pois, et son brame. La sexualité masculine est bien présente au premier quatrain, qui peut faire penser à l'image du faune onaniste qui orne la table des matières du recueil de Glatigny les *Joyusetés galantes*, dont Steve Murphy (2006 : 50-56) donne la reproduction, et à laquelle répond d'ailleurs immédiatement au second quatrain, dans un parallélisme global entre les deux strophes ([entendre + [V brame + [S la rame viride du pois]]] → [voir + [V s'agiter + [S la tête de saints d'autrefois]]]), « la tête de saints d'autrefois » dissimulant peut-être « la tette de seins d'autrefois » (des aréoles dans les auréoles en somme), qui améliore pour la graphie la rime féminine « *nette ::tête* ». Homonymie possible si l'on pense à ce passage de *Villes I* des *Illuminations* où « les cerfs têtent Diane » et où il est question de « *fêtes amoureuses* », de « *la Fête de la nuit* » et de « *fantômes* », au fait que les seins font partie de ces « blêmes figures lunaires » qui tournoient dans *Nocturne vulgaire*, et surtout à l'importance des seins chez Rimbaud (Kliebenstein 2008 :155-168) et au fait que « la voie lactée » est une source d'images récurrentes pour le poète : on songe à « infusé d'astres et lactescent » du *Bateau ivre*, et surtout, plus proche de notre poème, aux plantes « allaitées par les astres » dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, autre poème critique de la rime :

Ces pouparde végétaux en pleurs
Que Grandville eût mis aux lisières,
Et qu'allaitèrent de couleurs
De méchants astres à visières !

Sur ce registre on croise encore une fois *Mes Petites amoureuses* à propos duquel Benoît de Cornulier (1998, 19-32) suggère judicieusement que la métrique dérisoire se moque des premières amours poétiques du poète, au nombre desquelles il faut compter la « Muse » de *Ma Bohème (Fantaisie)*. Or ce sont les seins de ces amours-là, désormais « *tétons laids* » de la « vieillerie poétique », qu'il tétait goulûment autrefois

Pouah ! mes salives desséchées,
Roux laideron,
Infectent encor les tranchées
De ton sein rond !

La densité sonore et graphique des quatrains semble favoriser en outre la visibilité discrète de l'expression « en rut » dans les occurrences anagrammatiques (en gras) « *sa vapeur nette* » et « *Philtre sournois* », et plus nettement, en palindrome dans « *nocturne effet* », lesquelles occurrences élargies à « *saints d'autrefois* » laissent aussi étonnement apparaître (souligné) « Saturne », en allusion probable à Verlaine.

Les deux premiers quatrains sont adressés (impératif, présence de « tu ») et montrent une vision/sensation d'ensemble que les trois suivants commentent. Il s'agit surtout de deux états complémentaires dont le second est la réponse au premier. Comme l'objet au désir. Et ce sont les deux ensemble que Rimbaud tourne en dérision, d'abord par l'ironie presque sarcastique, puis par une sorte d'argumentation qui semble montrer une inanité, de l'illusoire⁷⁷. Que le poème signifie aussi « poétiquement ».

Ce qui est surtout dérisoire et en même temps vertigineux n'est ni plus ni moins que le statut d'humain comparé à la nature « amoureuse » et au « ruissellement de la vie infinie⁷⁸ », auprès de laquelle l'homme est en effet ridiculement petit. Et en matière de printemps et de désir, il est plus précisément des circonstances, comme celles suggérées par le texte, où la rame, toute viride et obscène fut-elle, ne souffre pas la comparaison au cerf en rut, où le pois semble tout indiqué en revanche pour suggérer la distance.

Rimbaud n'avait pas mesuré cela d'emblée, et pensait dans un premier temps par certains aspects rousseauistes garantir l'unité perdue d'un âge d'or fantasmé par une forme de paganisme, un retour aux anciens dieux, conformément aux tâches que la nouvelle poésie assignait au poète, comme en témoigne *Credo in unam*. L'infini de ce poème comme celui d'*Ophélie* ou de *Sensation* c'était cela aussi, entendre « *le cœur de la nature / dans les plaintes de l'arbre et le soupir des nuits* », laisser « *l'amour infini [me] monter[a] dans*

⁷⁷ Sur cette notion capitale voir Bruno Claisse (2004 : 546-563).

⁷⁸ Rimbaud, *Soleil et chair*

l'âme » comme une sève (les modifications de la seconde version de ce poème sont intéressantes de ce point de vue), aller « *par la Nature, -heureux comme avec une femme.* ». Et déjà, enfant, les rêves et les visions s'accompagnaient d'une identification du même ordre : *Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes, / Implore l'essaim blanc des rêves indistincts/ [...] / Voilà que monte en lui le vin de la Paresse (Les chercheuses de poux)*. Et si dans *Les poètes de sept ans - Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles / Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or, / Font leur remuement calme et prennent leur essor !* ce n'était pas sans livrer son âme et son corps à quelques *répugnances* dans le jardin après s'être enfermé dans les latrines :

Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
.../...

Visions, sensations profondément éprouvées et qu'il pouvait sans peine transposer à une première communiant dans sa chambre ou dans une cour (là encore), une acuité qui donnera comme on sait *Le bateau ivre* où là aussi *fermentent les rousseurs amers de l'amour*.

Depuis, la recherche de cette unité est devenue une souffrance et les moyens d'y parvenir, une illusion. Car là où l'homme, le poète, se rapproche du pois c'est aussi par le besoin de rames, de supports (d'espaliers...), pour s'élever et assurer quelque éclosion du corps ou de la pensée. D'où la recherche désespérée de visions, la soif d'images, de légendes, de figures, mais aussi pour cela de l'ivresse que certaines substances peuvent procurer. Et l'on sait leur rejet par Rimbaud dans la période de composition du poème, très clairement exprimé par exemple dans *Comédie de la soif*. Lui qui écrit *rien de rien ne m'illusionne* dans *Bannières de mai*, où il se « rend » à la nature, souhaite au contraire réduire radicalement l'écart et devenir *étincelle d'or de la lumière nature*. Rimbaud n'est plus satisfait d'une érotisation de la nature comme expression de son propre désir : toujours à recommencer, elle suppose encore malgré tout une séparation initiale et ne fait que la souligner. C'est « l'éternité », l'osmose qu'il désire maintenant.

C'est encore de cet illusoire là qu'il s'agit ici. À côté de la rame obscène facilement imaginable et suggérée il y a celle des artifices de l'imaginaire et d'une certaine poétique.

Dans un premier temps le désir est donc satirisé pour lui-même, par une sorte d'hyperbole ratée, à l'envers, en tant qu'il est poétisé, métaphorisé, qu'il se compare à la nature. Dans un second temps, il est moqué pour son objet et pour ce que qu'il provoque

comme rêves éculés (« *Phæbé* », « *saints d'autrefois* »). La vraie nature, elle, ne rêve pas. Elle n'a besoin que de sa propre énergie pour être.

« C'est cela ton rut ! Attiré par les anciens dieux, hommes ou femmes (les saints d'autrefois), tu n'es en fait qu'un pauvre pois ramé tendu vers la lune et la seule chose qui est bien nette, c'est ton rêve en tant que rêve, la vapeur dans laquelle tu promènes tes fantômes. Eux, en revanche, seins ou saints, sont faux et inaccessibles. En cela, et c'est le troisième temps où démarre le commentaire, tu ressembles aux Anciens qui avaient besoin d'adorer des dieux dans des lieux obscurs pour puiser leur énergie. Et comme eux tu es domestiqué et servile et tu n'as pas conscience du poison dont tu t'abreuves (le philtre sournois). Or, toi, tu n'as pas leurs raisons : pas de fêtes rituelles, pas de forces cosmiques à l'origine de ton rêve. Et tu continues néanmoins à être hanté par tes personnages et tes vieilleries mythologiques et c'est bien l'unique et triste résultat de tes songes nocturnes. »

L'illusoire semble être le même que celui des fantasmagories de *Métropolitain* :

Lève la tête : ce pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière : les crânes lumineux dans les plans de pois — et les autres fantasmagories — La campagne.

Ou celui de la « vision esclave » et des « effets de légende » de *Soir historique* :

En quelque soir, par exemple, que se trouve le touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques, la main d'un maître anime le clavecin des prés ; on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes, on a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant.

Il n'y aurait donc aucun sens à formuler un constat aussi désabusé dans un poème où par ailleurs la rime ne serait pas touchée, et Rimbaud fait preuve ici de cohérence en la faisant progressivement disparaître. Il y aurait sinon comme une vanité supplémentaire, une de ces *raisons non moins risibles qu'arrogantes* évoquées dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* : alors à petit poème-pois, rimes faibles en rame perdue dans une brume *qui vient brouiller toute chose*⁷⁹, y compris la mesure finale, avec l'ajout *d'un pied malicieux, imperceptiblement*⁸⁰. Une extension du brouillard par laquelle le dernier vers ajoute à la faiblesse d'ensemble⁸¹. Que dans ce contexte l'adverbe « *justement !* » et la ponctuation finale s'appliquent à l'adjectif « *blêmi* » ou au verbe « *restent* » et à l'ensemble de la proposition, les deux possibilités sont ouvertes et se tiennent ensemble. Dans un cas c'est justement parce que

⁷⁹ Paul Verlaine, *BRUXELLES simples fresques I* dans *Romances sans paroles*,

⁸⁰ Paul Verlaine, *La bonne chanson IX*

⁸¹ On pense volontiers à la « purée de pois » mais l'expression semble n'être attestée que depuis 1896...

les « fantômes » restent que le brouillard est désormais « *triste et blêmi* » (Brunel 1998⁸²), dans l'autre s'ils restent, c'est justement parce c'est le brouillard, leur milieu de prédilection. Dans le deux cas la rime est là pour montrer un effet sournois dont l'allongement final quasi imperceptible du mètre (Cornulier 1989) n'est qu'un des aspects (c'est apparemment juste, mais le juste ment, et quand il est trop juste et régulier, d'une autre manière, le juste ment aussi...).

Et pour conclure une critique en acte de la « vieillerie poétique » qui englobe aussi bien les visions fausses autant « voleu[ses] des énergies » que l'image du Christ lui-même, et la forme fausse. Critique de la rime où la rime, selon les deux lectures possibles du « de » », est à la fois l'objet et l'arme de la critique, à la fois menteuse et porteuse de vérité. De ce point de vue le mot- rime *veulent* présente la curiosité intéressante de pouvoir être « régularisable » pour donner « veules », mieux conforme pour la graphie et pour le son à *meules*. Partant, elle modifie le vers qui devient « ces chers Anciens veules », dont le sens, pris isolément, est compatible avec la critique des Anciens qui d'une part pratiquent leurs adorations loin de toute clarté, et d'autre part sont sans vigueur, selon le sens attesté de « veule » à propos d'une branche ou d'un arbre...d'après le *Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. La volonté désignée sur la rime apparente, et son objet, tous deux dérisoires, ne sont en fait que le signe d'une absence de volonté. Que Rimbaud ait intentionnellement dissimulé cette rime sournoise n'a donc rien d'étonnant. Il montre ainsi qu'il est attaché à la maîtrise de ses visions et de sa poétique. *Il devra faire sentir, palper, écouter ses inventons ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;* écrivait-il dans la lettre de 71 à Demeny, comme il y écrivait qu'inspecter *l'invisible et entendre l'inouï [est] autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes*.

La présence de Verlaine est manifeste et je ne rappellerai pas tous les échos intertextuels déjà signalés, les plus nombreux répondant aux *Poèmes saturniens*⁸³ même si *La*

⁸² Op.cit. p.257

⁸³ « Les sages d'autrefois... », le « fantôme laiteux » et « la brume vague » de *Promenade sentimentale* (qui n'est pas plus un pléonasme que « vapeur nette » n'est un oxymore), les « pastorales siciliennes » de *L'angoisse* suivies de près par les « ballades d'Allemagne » de *Cauchemar* (Sicile, Allemagne...), l'adverbe « formidablement » du dernier vers de *Marine* (et sa rime en inclusion « lame :: clame »), *Effet de nuit*, pour le titre, les « vieux morts », les « anciens dieux » et les « crépuscules » des *Grotesques*, lesquels « nasillent des chants bizarres » accompagnés de leurs « aigres guitares », *Crépuscule du soir mystique*, pour le titre là encore mais aussi où « mainte floraison / -Dahlia, lys, tulipe et renoncule- / S'élançe autour d'un treillis et circule / Parmi la maladive exhalaison », les « spectres incertains » et les « chats huants » qui « rament l'air noir » de *L'heure du berger*, le « miroitement italien » et « le bleu de Prusse » d'*Une grande dame*, l'orgue de barbarie de *Nocturne parisien* qui « brame un de ce airs... » (« C'est écorché c'est faux, c'est horrible, c'est dur »), les « croix de bois » qui « vibrent sur un ton anormal » de *Sub urbe*...

bonne chanson et les *Romances sans paroles* ne sont pas en reste. Il me semble cependant qu'elle doive être à nouveau revisitée pour elle-même, en particulier pour poursuivre la remarque de Bernard Meyer sur le lien privilégié qu'il entrevoit avec *Nuit du Walpurgis classique* dont « Entends comme brame... » semble prendre systématiquement le contre-pied.

Chez Rimbaud, un ensemble *harmonieusement dissonant*, des rimes « spectrales » appropriées aux fantômes qu'on voit *s'agiter* et qui restent dans la brume, là où le poème saturnien maintient au contraire de bout en bout la régularité et la correction formelles d'un *jardin de Lenôtre* et y fait disparaître ses *spectres agités* après la fête.

Faut-il pour autant en déduire que Verlaine est le destinataire direct du texte (le « tu »). ? Ce serait sans doute oublier un peu trop vite la part possible d'autodérision et qu'à travers Verlaine, la dimension méta critique vise aussi le poète en général et Rimbaud lui-même. Verlaine semble être en revanche concerné par l'intégralité du poème dans sa dimension parodique, où Rimbaud essaie de faire du Verlaine plus fort que Verlaine, où il tend à l'extrême la logique d'une écriture pour en pointer les contradictions et illustrer *a contrario* la cohérence et l'unité d'une brume et d'un brame autrement articulés à la rime. De ce point de vue, « Entends comme brame... » prend l'exact contrepied du célèbre *Art poétique* verlainien, et avec ses « rythmes instinctifs » et son réglage de « la forme et [du] mouvement de chaque consonne », il aurait pu, nonobstant ce lien fort avec Verlaine, figurer en bonne place parmi les folies poétiques de l'anthologie critique d'*Alchimie du verbe*.

Et c'est Baudelaire sans doute qui a pu suggérer à Rimbaud le « détestable courage » de commettre cet hommage ambivalent sous la forme d'un bâton poétique ou poème-rame en thyrses paradoxal, d'où ne jaillit aucune gloire et délesté de toute fonction sacerdotale, et par lequel la poésie, progressivement privée de ses pampres rimiques, est elle-même désacralisée.

LE THYRSE

À Franz Liszt

Qu'est-ce qu'un thyrses? Selon le sens moral et poétique, c'est un emblème sacerdotal dans la main des prêtres ou prêtresses célébrant la divinité dont ils sont les interprètes et les serviteurs. Mais physiquement ce n'est qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit. Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtrant des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes. Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique? Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée. Jamais nymphe exaspérée par l'invincible Bacchus ne secoua son thyrses sur les têtes de ses compagnes affolées avec autant d'énergie et de caprice que vous agitez votre génie sur les cœurs de vos frères. -- Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?

Cher Liszt, à travers les brumes, par delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre sagesse, en quelque lieu que vous soyez, dans les splendeurs de la ville éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs que console Cambrinus, improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, chantre de la Volupté et de l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité!

EFFAREMENT 2 (DEUXIÈME PARTIE)

**LA CRITIQUE DE L'ART ET L'ART DE LA CRITIQUE :
CARICATURE ET PARODIE**

4. **Chapitre 4** - POÉTIQUE DE LA CARICATURE : AUTOUR D'*ACCROUPISEMENTS***Accroupissements**

Bien tard, quand il se sent l'estomac éccœuré,
 Le frère Milotus, un œil à la lucarne
 D'où le soleil, clair comme un chaudron récuré,
 Lui darde une migraine et fait son regard darne,
 Déplace dans les draps son ventre de curé.

Il se démène sous sa couverture grise
 Et descend, ses genoux à son ventre tremblant,
 Effaré comme un vieux qui mangerait sa prise ;
 Car il lui faut, le poing à l'anse d'un pot blanc,
 À ses reins largement retrousser sa chemise !

Or, il s'est accroupi, frileux, les doigts de pied
 Repliés, grelottant au clair soleil qui plaque
 Des jaunes de brioche aux vitres de papier ;
 Et le nez du bonhomme où s'allume la laque
 Renifle aux rayons, tel qu'un charnel polypier.

.....
 Le bonhomme mijote au feu, bras tordus, lippe
 Au ventre : il sent glisser ses cuisses dans le feu,
 Et ses chausses roussir, et s'éteindre sa pipe ;
 Quelque chose comme un oiseau remue un peu
 À son ventre serein comme un monceau de tripe !

Autour, dort un fouillis de meubles abrutis
 Dans des haillons de crasse et sur de sales ventres ;
 Des escabeaux, crapauds étranges, sont blottis
 Aux coins noirs : des buffets ont des gueules de chantres
 Qu'entrouvre un sommeil plein d'horribles appétits.

L'éccœurante chaleur gorge la chambre étroite ;
 Le cerveau du bonhomme est bourré de chiffons.
 Il écoute les poils pousser dans sa peau moite,
 Et, parfois, en hoquets fort gravement bouffons
 S'échappe, secouant son escabeau qui boîte...

.....
 Et le soir, aux rayons de lune, qui lui font
 Aux contours du cul des bavures de lumière,
 Une ombre avec détails s'accroupit, sur un fond
 De neige rose ainsi qu'une rose trémière...
 Fantasque, un nez poursuit Vénus au ciel profond.

Accroupissements est sans doute le poème le plus férocement caricatural et anticlérical de Rimbaud (Murphy (2010 : 316-366). À ce titre, et aussi parce qu'il est le dernier poème de la fameuse lettre à Demyen du 15 mai 1871, il occupe dans l'œuvre en vers une place centrale,

autour de laquelle gravitent les autres poèmes du même ordre, et constitue le lieu privilégié de l'analyse des ressorts d'une poétique de la caricature verbale. La présente contribution se propose donc d'une part d'étudier partiellement le poème relativement à cet objectif d'exploration des moyens linguistiques et poétiques de la caricature, et d'aborder ensuite les liens entrevus entre *Accroupissements* et plusieurs autres poèmes du Rimbaud satirique, *Vénus Anadyomène* et *Les Assis*. Bien que *Les Effarés* soit concerné par ces liens étroits, ce poème fait l'objet d'un chapitre séparé intégrant les relations entre les deux poèmes.

4.1. Amorphie et métamorphose : le ventre de Milotus

Accroupissements est composé de 7 quintils rimés « ababa » avec une alternance régulière des rimes masculines et féminines, regroupés en 3+3+1 strophes⁸⁴, chaque groupement de trois et la dernière strophe étant délimités par une ligne de pointillés. Cette composition globale immédiatement perceptible est renforcée par le jeu des échos rimiques internes aux groupes de strophes. On remarque en effet un bouclage des trois premières strophes par des rimes masculines en [e] et des rimes féminines en [a] en S1 et S3 (je ne prends en compte que la dernière voyelle stable de chaque vers), et le fait que les strophes centrales de chaque série, S2 et S5, sont rimées, toujours pour ce qui est des voyelles, en [i] et en [ã]. Toutefois, les délimitations des trois parties ne sont pas étanches puisque d'une part les rimes féminines en [i] de S4 rebondissent, en une forme d'alternance, sur celles de [S2] et font même écho, si l'on tient compte de leur intégralité ([ip(ə)]) aux rimes masculines en [pje] de la strophe qui précède (voir en particulier l'enchaînement « polypier » → « lippe/au ventre »), et que d'autre part les rimes masculines en [fõ] de la dernière strophe sont équivalentes à celles de l'avant-dernière, consonne d'appui comprise.

Ces glissements rimiques, de même qu'un certain nombre de parallélismes externes aux groupements principaux, contribuent à estomper les limites de trois parties d'autant moins cloisonnées qu'elles sont à voir comme les étapes, sans rupture marquée, d'un portrait évolutif, celui de la transformation progressive du frère Milotus en une ombre. Si la délimitation des parties n'entrave pas la cohésion d'ensemble du poème, il reste que l'évolution des désignations du personnage et la construction de la chaîne référentielle s'appuient sur la composition globale et que certains effets de bouclages sont bien à l'œuvre à l'intérieur des séries de strophes. Ainsi, l'expression définie « le frère Milotus », en tant que groupe nominal fonctionnant comme un désignateur rigide, a au départ le statut d'antécédent des diverses

⁸⁴ Parfois notées « S » suivi de leur numéro d'ordre (S1, S2...Sn) dans la suite de cet article. De même, les vers seront parfois notés « v. » et les hémistiches notés « H », suivis d'un numéro.

reprises pronominales (« il », « lui ») ou nominales (« le nez du bonhomme ») coréférentes dans les trois premiers quintils, et dans les quintils suivants, « Le bonhomme » et « le cerveau du bonhomme » sont les deux seules occurrences nominales désignant explicitement le personnage, par ailleurs non nommé en S5. Ces expressions référentielles sont réparties de manière équivalente dans les quintils externes des groupements : respectivement S1 et S3 pour « Le frère Milotus » et « le nez du bonhomme », S4 et S6 pour « Le bonhomme » et « Le cerveau du bonhomme », le mot « bonhomme » assurant la transition entre les deux séries. Ce phénomène s'accompagne d'autres encadrements, en particulier pour la première série. S3 et S1 entrent ainsi en résonance avec « clair soleil »/« soleil, clair », les « vitres de papier »/« la lucarne », « tel »/« comme » à la césure, ou encore avec « grelottant » et « brioche » juste avant la césure et en écho à « Milotus » lui aussi en position immédiatement antécésurale⁸⁵.

La transformation initiale est donc celle de Milotus en bonhomme, soit une première forme de silhouette indéterminée qui anticipe sur l'ombre finale, et dont la caractéristique, comme dans les dessins de jeunes enfants ou les ébauches grossières, est d'être centrée sur un ventre, auquel tous les autres organes semblent être attachés, ou sur lequel s'agglutine, ici dans la logique du repli sur soi et des accroupissements d'un ventripotent, tout le corps de Milotus. En témoignent, outre les occurrences « s'est accroupi »/« s'accroupit », les expressions « lippe au ventre » et « ses genoux à son ventre tremblant », le sexe du bonhomme n'étant pas en reste avec « Quelque chose comme un oiseau remue un peu / À son ventre serein... ». Or, le dernier vers du premier quintil, avec la première occurrence de « ventre », dit déjà, de manière ironique, et avant même que Milotus soit accroupi, que non seulement Milotus se résume à son ventre, mais aussi que c'est plutôt ce dernier qui le déplace, Milotus n'étant en somme qu'une espèce d'abdomen reptilien dont l'œil, au vers 2, est peut-être le seul indice d'intelligence. Et Rimbaud, pour figurer la double agression, interne et externe, dont est victime le frère Milotus, exploite remarquablement les propriétés de la structure double du poème⁸⁶. La répartition des termes s'appuie en effet sur la disposition concentrique des vers dans un quintil rimé « ababa », de sorte que, par un mouvement inverse de celui de la représentation construite par le discours, où le soleil est à l'extérieur, le soleil et le chaudron sont au centre de la strophe et au cœur d'un double

⁸⁵ Les échos au nom « Milotus », Vénus mise à part, semblent former une série avec « migraine », « grelottant », « mijote », « brioche », tous placés avant la césure. Ce phénomène me semble devoir être mis en relation avec la présence massive de nombreux termes trisyllabiques dans le poème, et ce, dès les premiers quintils (*écauré, Milotus, récuré, déplace, démène, effaré, mangerait, largement, retrousser, accroupi, repliés, grelottant, s'allume, polypier...*). Par ailleurs le lien « Milotus / migraine », compte tenu de l'étymologie du second terme, semble aller dans le sens de la lecture « Mi-lotus » proposée par Candice Nicolas (2006). Leur position antécésurale pourrait aussi suggérer un rapport avec les héli-stiches.

⁸⁶ Pour une récente mise au point sur cette notion et sur la poétique en général, voir Marc Dominicy (2011).

encadrement. Celui des vers pairs, contenant respectivement « Milotus » et « migraine » à la césure, suivis pour v.2 de l'œil et de la lucarne et pour v.4 du regard, et celui plus englobant d'« estomac » et « ventre » aux vers externes. Articulées aux rimes « écœuré :: récuré :: curé », la préséance et la disposition « enveloppante » du ventre coïncident avec le fait que la prééminence abdominale est la caractéristique la plus saillante du personnage. La position centrale du soleil contribue ainsi à un renversement caricatural des proportions: encadré par le ventre et l'estomac, comparé à un chaudron, le soleil occupe aussi une position intermédiaire, entre l'œil et le ventre, dans la succession des formes arrondies qui semble alors obéir à un principe de progression croissante des dimensions.

Le « polypier » de S3, évoquant le poulpe, viendra confirmer cette réduction de Milotus, en S1, à la forme sommaire d'un ventre agrémenté d'un œil, tandis que dans la cinquième strophe, les sales ventres sont les ingrédients cohérents de l'animation des meubles, à côté des gueules de chantres et des horribles appétits. Le ventre, en tant qu'« estomac écœuré », est à l'origine du besoin d'accroupissement, pour devenir ensuite le centre de l'agglutination du corps, qu'il soutient et englobe, de l'accroupi devenu « bonhomme ». Il est aussi la motivation principale de l'animalisation et de la réification caractéristiques de la caricature. En S4 le ventre engendre la première réification de Milotus au « ventre serein comme un monceau de tripes » et qui « mijote au feu, bras tordus, lippe/ Au ventre... », et c'est la mention insistante du ventre dans cette strophe, la seule à contenir deux occurrences, qui d'une part oriente l'anthropomorphisme des meubles très précisément vers la cible Milotus dans la strophe suivante, et qui en retour, contribue à la double métamorphose du bonhomme immobile en meuble parmi les meubles et en crapaud. Le cinquième quintil, celui de l'« antre » de Milotus, est le seul où le mot « ventre » est à la rime (avec « chantre » et les échos internes « étranges » et « entr'ouvre »), et on y retrouve une disposition concentrique identique à celle de S1 avec le « blottissement » central mimétiquement encadré par les « N de N » « haillons de crasse » et « gueules de chantres » des vers pairs, et aux vers externes par « dort » et « sommeil », « un fouillis de » / « un sommeil plein de... », et l'enchaînement identique des deux derniers mots « meubles abrutis » / « horribles appétits » et son effet d'élargissement rimique⁸⁷.

L'expression « s'échappe en hoquets » et sa lecture non agentive, au dernier vers de S6 et en fin de seconde série, rappelle ironiquement que les échappements en question ne sont pas des échappatoires ou des escapades, et que Milotus, irrémédiablement enfermé dans sa «

⁸⁷ Rappelons à cet égard le « Quelles rimes ! » inscrit par Rimbaud au long du poème.

chambre étroite » et dans son univers confiné, piégé et agressé par le soleil, est en premier lieu prisonnier de (et commandé par) sa panse. L'étude des rôles sémantiques des différents désignateurs de Milotus et des verbes auxquels ils sont syntaxiquement rattachés indique d'ailleurs que « s'échappe » complète une série comprenant « il se sent » (S1), « le bonhomme mijote » et « il sent glisser... » (S4) où les sujets grammaticaux ont le statut sémantique de « sujet d'expérience », à côté des cas tels que « lui darde » en S1 ou « lui fait » en S7 où le pronom objet coïncide clairement avec la fonction sémantique de patient, et des occurrences, les plus nombreuses, où la fonction d'agent des désignateurs en position sujet est toujours relativisée, à cause de la sémantique du verbe (« se démène »), de celle du complément (« déplace son ventre de curé », « écoute les poils pousser sous sa peau moite »), de l'absence de complément (« descend » en S2), ou du statut métonymique du sujet grammatical (« une ombre...s'accroupit », « un nez poursuit Vénus », « le nez renifle »). La nature involontaire ou laborieuse de la plupart des « actions » de Milotus est aussi confirmée par l'occurrence du non agentif « secouant » en S6, et par le passé de « il s'est accroupi » de S3 succédant à l'étape préalable manifestement pénible et encore à l'état de projet des deux derniers vers de S2.

Par contraste, la nuit venue, Milotus et son ventre disparaissent au dernier quintil, au profit d'une forme indéterminée d'accroupissement. L'ombre est bien sûr celle de Milotus, dont la perméabilité au contexte semble, cette fois-ci, le revigorer. Le cul rayonnant du bonhomme est bien en première lecture le signe de l'action bénéfique et positive de la lune, dont le principal effet, positif, est d'estomper et de rendre plus énigmatiques les intimités sur lesquelles les rayons solaires apportaient jusque là un éclairage diabolique. Il en est surtout le répondant, l'équivalent, l'image, comme si la lune elle-même se reflétait dans la lucarne. Milotus, dans son amorphie malléable, poursuit les métamorphoses conditionnées par son environnement et parachève son processus d'arrondissement : ventre → monceau de tripes → meuble → crapaud → cul / lune. Outre qu'est activée la synonymie bien connue entre le cul et la lune, l'association quasi nécessaire des deux termes est aussi suggérée par les parallélismes des trois constructions en « N de N », « rayons de lune », « contours du cul », « bavures de lumières » et par la présence massive des sonorités [y] et des graphies « u » qui appellent la Vénus finale et évoquent un hululement approprié à la scène nocturne. Enfin, l'accroupissement du soir semble se dérouler sans les affres de ceux de la journée, mais ce changement est précisément relativisé par la fausse idylle finale, indiquant que la vraisemblance réaliste de la silhouette mouvante est d'abord le prétexte de la fiction spectaculaire d'un théâtre d'ombres, et par le fait que cette vision dans la vision, ce simulacre

dans la caricature, est non pas la substitution mais la projection, et l'ultime déformation comique, de la vision caricaturale première⁸⁸. De ce point de vue où les rayons lunaires, loin de tout effacer, ont plutôt un double effet révélateur et cumulatif, les « bavures de lumière » très étroitement associées au cul de Milotus suggèrent à la fois que l'ombre de ce dernier se forme en surimpression sur les jaunes de brioche qui colorent et maculent les vitres⁸⁹, et que Milotus, probablement libéré de sa migraine, mais qui n'en n'a pas vraiment terminé avec son ventre, continue coûte que coûte à s'adonner à l'activité principale justifiant sa position accroupie. Loin de constituer une scène de plus, le dernier quintil et la scène finale contiennent tous les quintils précédents, ils en portent la marque, et la lumière lunaire, complice en cela du soleil, fixe les traces sur la lucarne et fabrique le négatif photo-graphique des six prises de vue antérieures.

Articulé à l'orientation du poème vers sa pointe finale, l'encadrement global du portrait est manifeste à travers le passage du soleil à la lune et de la migraine au cul de Milotus, où l'influence des deux astres, en dépit des effets différents de leur action respective, s'accompagne du parallélisme entre « le soleil [...] lui darde une migraine et fait son regard darne », et les « rayons de lune [qui] lui font aux contours du cul des bavures de lumière », dans lequel le cul, dans son rapport à la lune, est aussi par contraste l'équivalent de l'œil et du crâne dans leur relation au soleil. Ajoutons qu'à l'instar de S1, S7 s'appuie sur le schéma rimique pour la répartition de certaines unités, mais conformément, dans ce cas, à la scène représentée : « aux rayons de lune » et « au ciel profond » sont situés aux vers externes, les trois vers internes concentrent l'éclairage, la couleur et des termes picturaux (« contours », « fond », « lumière », « neige rose », « ombre avec détails »), et l'ombre qui s'accroupit se trouve au vers central du quintil, formellement équivalent alors à la lucarne-tableau sur laquelle est représentée la scène. Enfin, le premier quintil anticipe sur le dernier par une sorte de stratégie allusive de la lettre, avec la rime « récuré :: curé » et « la lucarne » qui dessine formellement les contours du cul (la rime en « arne » favorisant de surcroît le découpage luc+arne) et montre la *lune*, avant la présence effective et conjointe, au dernier quintil, du cul et de la lune dans la lucarne non nommée. Le mot « lucarne », dans l'opacité de son signifiant

⁸⁸ Sur le statut de l'idylle dans l'œuvre de Rimbaud, voir la très belle étude de Jean-Nicolas Illouz (2009 : 57-72).

⁸⁹ Le terme « brioche » n'est pas mentionné uniquement pour le chromatisme résultant de la décoloration des vitres de papier mais aussi pour évoquer une matière graisseuse de nature fécale. Cette lecture est renforcée par le fait que les « jaunes de brioche » sont mentionnés après l'accroupissement et avant les reniflements, qu'ils motivent, de Milotus.

est donc déjà le lieu de l'inscription des deux termes synonymes⁹⁰, comme le référent qu'il désigne sera celui, transparent, de la rencontre des deux entités et le support de leurs reflets réciproques.

La plupart des expressions précédemment citées (« son ventre de curé », « à son ventre tremblant », « lippe au ventre », « à son ventre serein »...), ont en commun de contenir des constructions nominales possessives dont l'accumulation dans l'ensemble du poème, accompagnée de quelques constructions absolues, participe de l'élaboration du portrait, et plus précisément de celle de la caricature du prêtre. Les GN possessifs sont par ailleurs souvent enchâssés dans des groupes prépositionnels à valeur locative en « à/au + GN » également très présents dans le poème. Ils dessinent, ont l'a vu, le « rassemblement » du corps de Milotus (« lippe au ventre » et « ses genoux à son ventre tremblant »), et le relie à son environnement immédiat avec les constructions absolues du type « un œil à la lucarne » et « le poing à l'anse d'un pot blanc », ou encore en complément verbaux dans « renifle aux rayons », « grelottant au clair soleil », « mijote au feu ». Dans la deuxième strophe, qui reproduit avec des unités différentes la répartition symétrique du quintil précédent déterminée par le schéma rimique, ces constructions intègrent des parallélismes et sont mises en valeur par les césures après « genoux » et « poing » des vers masculins, les vers féminins étant quant à eux unifiés par l'intégration des rimes dans des GN possessifs féminins.

Il se démène sous +sa couverture grise
Et descend, ses *genoux* + à son ventre tremblant,
Effaré comme un vieux + qui mangerait sa prise ;
Car il lui faut, le *poing* + à l'anse d'un pot blanc,
À ses reins largement +retrousser sa chemise !

Le dernier vers synthétise l'ensemble, encadré à ses extrémités par les deux constructions. Remarquablement rythmé en 3/3/3/3 comme le second vers, il présente deux mots trisyllabiques de part et d'autre de la césure, dont le premier (« largement ») rime avec le vers précédent, dans un équilibre final qui éloigne, mimétiquement, ce que Milotus doit laborieusement s'efforcer de réunir (comparer avec « Largement retrousser à ses reins sa chemise »), alors que plus généralement dans le poème les césures ou les fins de vers associés aux constructions analysées matérialisent, avec enjambements et rejets, le lieu du repli sur soi ou du rapport non maîtrisé au contexte constitutifs du personnage (« sous + sa couverture », « ses genoux + à son ventre... », « le poing + à l'anse... », « les doigts de pieds / Repliés », « lippe / Au ventre », « mijote + au feu », ...). Il n'est ainsi pas étonnant de trouver le rejet « sont blottis / Aux coins noirs » associé à un vers rythmable en 4/4/4 (« Des escabeaux /

⁹⁰ Rappelons que le *Dictionnaire d'argot classique* d'A. Delvau (1864) indique que « Messire Luc », « par anagramme », désigne «le cul ».

crapauds + étran / ges sont blottis », proche de « Car il lui faut / le poing + à l'an / se d'un pot blanc ») dans la cinquième strophe des meubles anthropomorphes.

Le troisième et le dernier quintil sont également exemplaires par leurs échos qui engagent le lexique, les césures sur comparatif et la syntaxe :

Or, il s'est *accroupi*, frileux, les doigts de pied
 Repliés, grelottant au clair soleil qui plaque
 Des jaunes de brioche aux vitres de papier ;
 Et le nez du bonhomme où *s'allume* la laque
 Renifle aux rayons, tel qu'un charnel polypier.
 [...]
 Et le soir, aux rayons de lune, qui lui font
Aux contours du cul des bavures de *lumière*,
 Une ombre avec détails *s'accroupit*, sur un fond
 De neige rose ainsi qu'une rose trémière...
 Fantasque, un nez poursuit Vénus au ciel profond.

Sur ce plan on peut dégager deux séries principales de parallélismes intégrant les structures en « au+GN » et en « N de N »,

- 1:
 au clair soleil (A) qui plaque (B)
 Des jaunes de brioche (C) aux vitres de papier; (D)
 aux rayons de lune (A), qui lui font (B)
 Aux contours du cul (D) des bavures de lumière, (C)
- 2:
 le nez du bonhomme [...] renifle aux rayons
 Un nez poursuit Vénus au ciel profond,

La première série présente deux formes de parallélismes qui semblent confirmer le lien précédemment entrevu entre les jaunes de brioche et les bavures de lumière : une équivalence de construction globale avec des syntagmes qui s'enchaînent de manière identique à une inversion près, et l'usage massif des « N de N » où l'on distingue la série déjà citée « rayons de lune / contours du cul / bavures de lumière » faisant suite au parallélisme interne au vers « Des jaunes de brioche aux vitres de papier ». La deuxième série illustre quant à elle un usage intéressant, non prototypique et plutôt marqué compte tenu des verbes qui les précèdent, des constructions prépositionnelles en « au+GN », peut-être inspiré des occurrences verlainiennes des *Poèmes saturniens* tels que « Mon cœur qui s'oublie / Aux soleils couchant » (*Soleil couchant*), et « Et je m'en vais / Au vent mauvais » (*Chanson d'automne*).

4.2. Difformités et morphopsychologie : *Les Assis*

Les Assis.

Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues
Vertes, leurs doigts boulus crispés à leurs fémurs,
Le sinciput plaqué de hargnosités vagues
Comme les floraisons lépreuses des vieux murs ;

Ils ont greffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises ; leurs pieds aux barreaux rachitiques
S'entrelacent pour les matins et pour les soirs !

Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges,
Sentant les soleils vifs percaliser leur peau
Ou, les yeux à la vitre où se fanent les neiges,
Tremblant du tremblement douloureux du crapaud.

Et les Sièges leur ont des bontés : culottée
De brun, la paille cède aux angles de leurs reins ;
L'âme des vieux soleils s'allume, emmaillotée
Dans ces tresses d'épis où fermentaient les grains.

Et les Assis, genoux aux dents, verts pianistes,
Les dix doigts sous leur siège aux rumeurs de tambour,
S'écoutent clapoter des barcarolles tristes,
Et leurs caboches vont dans des roulis d'amour.

- Oh ! ne les faites pas lever ! C'est le naufrage...
Ils surgissent, grondant comme des chats giflés,
Ouvrant lentement leurs omoplates, ô rage !
Tout leur pantalon bouffe à leurs reins boursouflés

Et vous les écoutez, cognant leurs têtes chauves
Aux murs sombres, plaquant et plaquant leurs pieds tors,
Et leurs boutons d'habit sont des prunelles fauves
Qui vous accrochent l'œil du fond des corridors !

Puis ils ont une main invisible qui tue :
Au retour, leur regard filtre ce venin noir
Qui charge l'œil souffrant de la chienne battue,
Et vous suez, pris dans un atroce entonnoir.

Rassis, les poings noyés dans des manchettes sales,
Ils songent à ceux-là qui les ont fait lever
Et, de l'aurore au soir, des grappes d'amygdales
Sous leurs mentons chétifs s'agitent à crever.

Quand l'austère sommeil a baissé leurs visières,
Ils rêvent sur leur bras de sièges fécondés,
De vrais petits amours de chaises en lisière
Par lesquelles de fiers bureaux seront bordés ;

Des fleurs d'encre crachant des pollens en virgule
Les bercent, le long des calices accroupis
Tels qu'au fil des glaieuls le vol des libellules
- Et leur membre s'agace à des barbes d'épis.

Les Assis est à première vue le poème de Rimbaud auquel *Accroupissements* se rapproche le plus. Outre un lexique commun (« fantasque », « plaqué », « accroupis », « vitres », « soleils », « s'écoutent » et pour le corps « peau », « reins », « genoux »), les deux poèmes partagent surtout beaucoup des procédés de la caricature observés précédemment. Pour résumer, *Les Assis* se caractérise par une syntaxe et une métrique du repli sur soi, de la greffe et de la crispation⁹¹, passant par une accumulation impressionnante de possessifs (21 occurrences, ici en « leurs ») accompagnée de constructions absolues, et par des syntagmes en « N de N » et en « à/au+GN ». A titre d'illustration, le vers « Et les Assis, genoux + aux dents, verts pianistes, » est très proche de « Et descend, ses genoux + à son ventre tremblant, », le dernier vers de chaque poème (« Fantasque, un nez poursuit Vénus au ciel profond » et « Et leur membre s'agace à des barbes d'épis ») semblent se faire écho tant pour la syntaxe (structure en « à/au+GN » au second hémistiche) que pour la sémantique, et ce quatrain est particulièrement illustratif, qui concentre à lui seul les effets néfastes du soleil, la présence conjointe des vitres et de la neige, le tremblement et l'analogie avec le crapaud, sans oublier « les yeux à la vitre », très voisins de « un œil à la lucarne » :

Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges,
Sentant les soleils vifs percaliser leur peau
 Ou, les yeux à la vitre où se fanent les neiges,
Tremblant du tremblement douloureux du crapaud.

Les syntagmes possessifs ont la particularité de construire un paradigme associant les sièges et les vêtements aux noms des parties du corps. Cette équivalence, qui accompagne la métaphore de la greffe et de l'entrelacement, est remarquablement illustrée au vers 38, « Ils rêvent sur *leurs bras + de sièges* fécondés, », où la césure astucieusement placée non seulement contribue à la formation de l'hémistiche *de sièges fécondés*, mais crée également un effet d'attente et de surprise qui arrête le lecteur sur une catachrèse opportunément remotivée. L'expression « bras de siège » est en effet une belle occurrence de surdétermination linguistique, en particulier pour le contexte de ce poème où la greffe est effective : puisque les sièges ont des bras, alors les bras de ces assis-là sont bien des bras...de sièges.

Le propos est ainsi l'occasion pour Rimbaud d'une utilisation plus poussée des possibilités offertes par la structure double, poétique et linguistique, du poème. Les nombreuses atteintes à la convergence entre la métrique et la syntaxe semblent en effet répondre parfaitement au caractère monstrueux de la greffe contre nature entre les assis et leurs sièges, ou pour le dire autrement, la métrique a parfois localement une « fantasque

⁹¹ Sur cette dimension du poème voir aussi David Ducoffre (2008 : 345-364).

ossature » parce qu'elle « fait tresse » avec le « squelette » syntaxique et « s'entrelace » au discours au prix de fortes dissonances ponctuelles. Le second quatrain, après le rejet « les yeux cerclés de bagues / Vertes... » du premier, donne ainsi le ton avec son rejet central encadré des vers externes avec césures sur déterminant dont seul le premier offre une lecture compensatoire 4/4/4 « épileptique », et où l'entrelacement des « pieds » se prête peut-être ici à une lecture réflexive.

Ils ont greffé dans des + amours épileptiques
 Leur fantasme ossature + aux grands squelettes noirs
De leurs chaises ; leurs pieds + aux barreaux rachitiques
 S'entrelacent pour les + matins et pour les soirs !

D'autres césures du même type suivront avec « Ouvrant lentement leurs + omoplates, ô rage ! » (v. 23) et « Les bercent le long des + calices accroupis » (v. 42), accompagnées par « Et vous suez pris dans + un atroce entonnoir. » (v.32) et la césure sur préposition, et à côté desquelles les césures entre nom et adjectif des vers 4, 12, 29 et 40, banales à l'époque, passent inaperçues. Deux autres vers constituant un module rimique de strophe sont à rapprocher des deux premiers vers du poème (également premier module du premier quatrain) pour la mention d'une couleur en rejet :

Et les Sièges leur ont + des bontés : culottée
De brun, la paille cède + aux angles de leurs reins ;

Ils soulignent l'équivalence entre les assis et leurs sièges, à côté de leur couleur noire commune (v.1 et v.6), et du contexte syntaxique. Le rejet concerne en effet un syntagme détaché en position frontale (« culottée de brun, la paille...») et le premier quatrain ouvrant le poème et construisant le portrait physique des assis avant leur nomination est entièrement constitué d'une accumulation de détachements syntaxiques antéposés parmi lesquels plusieurs syntagmes du type « adj. de N ». On a ainsi une équivalence globale entre « Noirs de loupe [...] ils ont greffé » → « culottée de brun, la paille cède », et des parallélismes plus locaux entre « Noirs de loupe », « cerclés de bagues », « plaqué de hargnosités » (voire aussi « crispés à leur fémur »), « culottée de brun ». Ajoutons que le rejet externe du syntagme prépositionnel dans « culottée / De brun » répond au rejet interne après la césure du syntagme équivalent « plaqué + de hargnosités » au vers 3.

Enfin, le sixième quatrain est remarquable en ce que les vers féminins du naufrage et de la rage, rimant entre eux, ont aussi une césure sur proclitique. La première, accentuant la négation et séparant l'injonction négative (H1) de son contenu (H2), crée un faux effet dramatique qui sera complété par l'expression « ô rage ! » et sa résonance intertextuelle tragique. Le vers ainsi césuré concentre en H2 (« lever ! C'est le naufrage...») ce qui

représente pour les assis l'« infamie » suprême. Le naufrage métrique ciblé et calculé vient ici en renfort de la rage tragi-comique de l'expression.

- Oh ! ne les faites pas + lever ! C'est le naufrage...
 Ils surgissent, grondant comme des chats giflés,
 Ouvrant lentement leurs + omoplates, ô rage !
 Tout leur pantalon bouffe à leurs reins boursouflés

L'animalisation n'est pas absente non plus des *Assis*. Outre les crapauds déjà évoqués, elle emprunte au Baudelaire des *Chats*. Les « chats giflés », les « prunelles », les « bras de sièges fécondés », « leurs reins » deux fois nommés, « du fond des corridors », rappellent en effet les « reins féconds » et « les prunelles mystiques », « au fond des solitudes » du poème des *Fleurs du Mal*. La caricature rimbaldienne passe donc aussi par l'évocation ironique et le détournement des « nobles attitudes des grands sphinx ...dans un rêve sans fin » (nos assis « songent », au v.33, et « rêvent » au v. 38...) et des « amoureux fervents » qui « cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ».

4.3. Déformation et damnation : *Vénus Anadyomène*

En amont, le premier poème qui vient à l'esprit est *Vénus Anadyomène*⁹². Comme l'a montré Riffaterre (1979 : .93-97), ce sonnet est « un cas exemplaire de *conversion* » qui transforme le modèle topique positif bien connu de la naissance de Vénus en « discours du laid », par un usage inversé des règles et des modalités du discours encomiastique. Le contre-blason rimbaldien pourrait par ailleurs constituer une première version satirique, avant le zutique *Sonnet du Trou du Cul*, d'un « complément » au recueil publié en 1869 par Albert Mérat, qui renouait en parnassien avec la tradition Renaissance des blasons du corps féminin⁹³.

Accroupissements ne relève pas du détournement d'un modèle littéraire équivalent. Mais dans la mesure où il constitue, comme toute caricature versifiée, une version poétique du blâme et l'antithèse du discours de louange en général, et que par ailleurs *Venus Anadyomène* est bien une caricature de la beauté féminine, le portrait de Milotus peut être considéré comme le pendant masculin de celui de Vénus. Il n'est pas surprenant qu'au-delà de cette parenté générique, les deux poèmes de Rimbaud entretiennent à plusieurs égards des rapports contrastés, et que l'écho « Vénus/Milotus » ne soit pas uniquement interne à *Accroupissements*.

⁹² Voir sur ce poème Steve Murphy (1990 : 189-218).

⁹³ Pour les représentations de la laideur et de la beauté en peinture, voir Eco (2010 et 2011)

Vénus Anadyomène

Comme d'un cercueil vert en fer-blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus* ;
- Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

A. Rimbaud

Les deux visions ont en commun leurs optiques et leurs effets déformants. Dans un cas le caricaturiste introduit judicieusement une loupe, instrument approprié aux grossissements révélateurs de « singularités » autrement moins saillantes, pour dévoiler un tatouage et un ulcère ; dans l'autre, il joue principalement des effets de la transparence et de la lumière avec d'abord, et en dépit des vitres de papier, l'impact dévastateur des rayons du soleil à travers la lucarne-loupe, puis avec la scène finale de l'ombre chinoise de Milotus projetée sur la lucarne-écran. Sous cet angle, « un œil à la lucarne » fait écho à « voir à la loupe », et les « détails », suivis de la mention de Vénus, sont bien l'équivalent des « singularités ». Ils le sont aussi du point de vue de leur localisation, non limitée dans les textes aux signes explicites, linguistiques ou visuels, que les deux « instruments » ont chacun mis en évidence. Avec cette différence toutefois que dans *Accroupissements*, comme dans *Les Assis*, le chapitre versification de la « grammaire de la caricature » de Rimbaud est autrement plus diversifié et audacieusement enrichi⁹⁴, et qu'à cet égard le lecteur est invité à avoir « un œil à la lucarne », et un regard, sinon darne, du moins attentif à ces ouvertures plus ou moins étroites et suggestives pratiquées dans le poème, tour à tour, et chacun à leur manière, par les strophes, les vers, les rimes et les césures. À côté de la strophe en lucarne, la « Strophe en fenêtre de lorette ; » du poème *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, postérieur de quelques mois,

⁹⁴ Sur l'évolution de la métrique de Rimbaud voir Benoît de Cornulier (2009). Plus spécifiquement, sur *Les Assis*, Ducoffre (2008) et sur la métrique d'*Accroupissements*, Murphy (2010).

confirme d'ailleurs la dimension métacritique et réflexive de bien des poèmes du Rimbaud de la même période⁹⁵.

Les deux poèmes s'achèvent sur la mention finale de Vénus, et la « large croupe » de l'un se retrouve, dans l'autre, sous la forme évidente de l'accroupissement lui-même, mais aussi des « contours du cul », que l'on est en droit d'imaginer plutôt imposant puisque c'est « largement » que Milotus doit retrousser sa chemise à ses reins, dont la désignation dans chacun des deux textes précède celle du postérieur. Toutefois, la croupe étant centrale pour la chute du blason, les reins y sont logiquement mentionnés préalablement à deux reprises, tandis qu'ils ne le sont qu'une fois dans *Accroupissements*, centré sur le ventre. Le cul final du poème de 71 répond par ailleurs à l'anus terminal de celui du recueil Demeny, les « contours du cul » dissimulant peut-être aussi, entre autres « détails », un « trou du cul », par une opération inverse qui, au dernier vers du sonnet, mentionne l'anus et dissimule en revanche le mot « cul » dans « un ulcère à l'anus ».

Vénus Anadyomène est également un poème clos sur lui-même et encadré. Le mouvement d'ensemble vers la clausule est en effet remarquablement enveloppé par la maladie et la mort sous la forme d'un cercueil au premier vers et d'un ulcère au dernier, deux expressions qui se font par ailleurs écho (cer-cueil / ul-cère) et contiennent un déterminant indéfini masculin dont l'autre occurrence du sonnet, avec « un goût horrible étrangement », introduit un groupe nominal dont le contenu fait précisément allusion à ce contenu morbide. En cohérence, on remarque surtout, à côté du transparent « en fer », que « cercueil », avec « déficit » au premier quatrain, puis « ulcère » au dernier, donnent à lire et entendre le nom « Lucifer »... l'ancien nom latin de Vénus, à quoi on peut ajouter la présence de « Satan » dans « et tend sa large croupe » au vers 13.

La référence aux odeurs est aussi commune aux deux poèmes, avec d'un côté le nez renifleur de Milotus et de l'autre « le tout sent un goût / Horrible étrangement », ces deux derniers termes étant repris au cinquième quintil d'*Accroupissements* par « étranges » et « horribles ». Ou encore les vers de la peau « La graisse sous la peau + paraît en feuilles plates » et « Il écoute les poils + pousser dans sa peau moite », équivalents par la rime, la césure placée entre les mêmes catégories grammaticales à l'initiale en « p », les constructions « sous la peau » / « dans sa peau » et les allitérations en « p ». Il reste que, conformément aux titres, *Vénus Anadyomène* est une caricature de « l'essor » d'un corps, tandis qu'*Accroupissements* est celle du déploiement impossible et d'un inexorable repli sur soi. Les

⁹⁵ Les liens entre ce poème et *Accroupissements* sont plus nombreux, voir en particulier les « bavures de pipeaux » et les « fleurs fantasques », et incluent surtout aussi la dimension scatologique (Murphy 2004).

mouvements sont inverses, dans un cas il s'agit d'émerger d'une baignoire, dans l'autre de descendre d'un lit pour s'accroupir sur un escabeau vers un pot de chambre. Chez Vénus, « tout ce corps remue » tandis que chez Milotus, tout mouvement est laborieux ou inexistant, et si « quelque chose remue », c'est indéterminé, et c'est « un peu ». Il n'en demeure pas moins que les analogies initiales, sur fond d'équivalence contrastée, suggèrent chacune à leur manière la même damnation de nos deux personnages malades et presque morts-vivants : la baignoire dans laquelle Vénus tente de soulager son ulcère est comparée à un cercueil en fer blanc, auquel répond le chaudron récuré, qu'on imagine en cuivre, comparant du soleil et dont l'action contribue à rendre Milotus malade à crever, à le cuire littéralement et à le faire fondre (voir les rimes masculines des deux derniers quintils) en le confinant dans un univers menaçant quasi infernal à la Jérôme Bosch. De ce point de vue la lucarne est bien un instrument luciférien.

Le diable se cache donc aussi bien dans les « détails » que dans les « singularités » textuelles, et l'oxymore très baudelairienne « Belle hideusement⁹⁶ » s'éclaire, semble-t-il, de la présence suggérée de l'entité démoniaque à l'ambivalence notoire, exposée dès le poème liminaire des *Fleurs du mal*, *Au lecteur*, comme inscription préalable de l'un des symboles majeurs qui traversent et structurent le recueil baudelairien. Il est sur ce point surprenant que l'analyse pénétrante de Riffaterre ne signale pas cette présence diabolique sous-jacente et ne voie pas la « femme damnée », ou « la muse malade », alors que le poéticien mentionne les « diables à deux visages des macarons sculptés médiévaux », et que dans les pages qui précèdent son étude du sonnet de Rimbaud, la substitution de la mort au désir est évoquée à propos d'*Alchimie de la douleur*, sonnet LXXXI des *Fleurs du mal*, qui présente la rime « en fer :: enfer » et les mots « Sépulture » et « sarcophages ». Une alchimie négative de la douleur assure pourtant chez Rimbaud la transformation de la conque dorée de la Vénus de Botticelli en cercueil « en fer blanc », si bien qu'il semble que l'on ait affaire, selon la terminologie riffaterrienne elle-même, à une « fonction » et à un « parallélisme de structures », et non seulement à un phénomène de « rapprochements mot à mot ou phrase à phrase » qui ne serait alors que « comparaison élémentaire et trompeuse ».

⁹⁶ On pense en particulier à « O fangeuse grandeur ! sublime ignominie ! » de la pièce XXV des *Fleurs du Mal*. Sur « la beauté du diable » voir Dessons (2010).

5. Chapitre 5 - COMPOSITION ET CONTRASTES DANS *LES EFFARÉS*

Les Effarés

 À Monsieur Jean Aicard.

Noirs dans la neige et dans la brume,
 Au grand soupirail qui s'allume,
 Leurs culs en rond,

A genoux, cinq petits, –misère !
 Regardent le Boulanger faire
 Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
 La pâte grise, et qui l'enfourne
 Dans un trou clair :

Ils écoutent le bon Pain cuire.
 Le boulanger au gras sourire
 Chante un vieil air :

Ils sont blottis, pas un ne bouge
 Au souffle du soupirail rouge
 Chaud comme un sein.

Quand, pour quelque médianoche,
 Plein de dorures de brioche
 On sort le pain,

Quand, sous les poutres enfumées
 Chantent les croûtes parfumées
 Et les grillons ;

Que ce trou chaud souffle la vie ;
 Ils ont leur âme si ravie
 Sous leurs haillons,

Ils se ressentent si bien vivre,
 Les pauvres petits pleins de givre,
 Qu'ils sont là, tous,

Collant leurs petits museaux roses
 Au treillage, et disant des choses,
 Entre les trous,

Des chuchotements de prière ;
 Repliés vers cette lumière
 De ciel rouvert

Si fort, qu'ils crèvent leur culotte
 Et que leur linge blanc tremblotte
 Au vent d'hiver.

Juin 1871 – Arth. Rimbaud

La composition du poème *Les Effarés*⁹⁷ mérite un examen attentif pour au moins deux raisons circonstanciées, à côté des raisons de principe valant *a priori* pour tout poème. Alors qu'il faisait partie du projet de recueil confié à Paul Demeny et que Rimbaud demanda à ce dernier de détruire dans sa lettre du 10 juin 1871, ce poème a été jugé suffisamment digne d'intérêt par son auteur pour bénéficier 10 jours plus tard d'une seconde chance par l'envoi d'une version quelque peu remaniée à Jean Aicard, et nous connaissons deux copies manuscrites de Verlaine qui témoignent d'une transmission exceptionnelle par Rimbaud d'un poème antérieur à son arrivée à Paris. À cela s'ajoute l'attachement particulier et constant de Verlaine pour ce poème qu'il publiera à deux reprises et qu'il assortit du commentaire suivant dans *Les Poètes Maudits* :

Nous ne connaissons pour notre part dans aucune littérature quelque chose d'un peu farouche et de si tendre, de gentiment caricatural et de si cordial, et de si *bon*, et d'un jet franc, sonore, magistral, comme [*Les Effarés*]

Qu'en dites-vous ? Nous trouvant dans un autre art des analogies que l'originalité de ce « petit *cuadro* » nous interdit de chercher parmi tous poètes possibles, nous dirions, c'est du Goya pire ou meilleur. Goya et Murillo consultés nous donneraient raison, sachez-le bien⁹⁸.

Par ce propos admiratif dont la disposition encadrante est aussi une manière subtile d'appuyer la caractérisation de « *cuadro* », Verlaine présente ses analogies avec l'art pictural sous deux aspects, l'un critique (le « caricatural », le « farouche ») et l'autre plus formel, unifiés par l'expression « c'est du Goya » dont la valeur résumptive souligne le caractère indissociable des deux versants considérés. C'est essentiellement à partir du premier que Steve Murphy donne raison à Verlaine en montrant que *Les effarés* se distingue des intertextes hugoliens, banvilliens ou coppéens facilement convocables entre autres « poètes possibles » en ce qu'il manifeste « une distance critique » et « une ironie décapante »⁹⁹ peu conformes « aux protocoles idéologiques de la poésie misérabiliste de l'époque »¹⁰⁰. La référence au « petit *cuadro* » pourrait quant à elle suggérer que Verlaine, qui s'y connaissait en matière de transposition d'art, a été sensible à la manière plus proprement picturale du poème, ne se limitant pas au travail des couleurs et telle qu'elle témoigne visiblement d'un art de la composition et de l'organisation de l'espace textuel s'appuyant sur une utilisation étudiée des unités strophiques, leurs possibilités d'agencement et la répartition subséquente du matériel verbal.

⁹⁷ Pour la version utilisée voir Murphy (1999 : 258-259)

⁹⁸ Cité d'après Murphy (2004 :103)

⁹⁹ Murphy (2004 :119)

¹⁰⁰ Murphy (2004 :104)

5.1. Les modes complémentaires de composition

Ce poème se présente sous la forme de douze tercets typographiques (T) composés chacun de deux octosyllabes et d'un tétrasyllabes. Chaque tercet est en outre le module rimique¹⁰¹ d'un sizain (S) de type aab/ccb (avec les rimes b masculines et les autres féminines), et le module métrique convergent d'un sizain 884/884. La disposition en tercets séparés par des blancs, favorisant en principe l'autonomie des modules et la tendance à une moindre cohésion des sizains, suggère fortement, d'une part, la possibilité que les réseaux d'équivalences impliquent non seulement les seuls sizains (entre eux et dans leur composition interne) mais aussi les tercets en tant que tels indépendamment de leur statut de module rimique de strophe, et d'autre part que ces derniers sont les unités privilégiées de certaines configurations.

5.1.1. Les rimes et les sizains

Si l'on tient compte d'abord des sizains et que l'on sépare le poème en deux moitiés (S1-S2-S3 / S4-S5-S6) on peut remarquer que l'équivalence de position entre S1 et S4, premiers éléments de leur série, s'accompagne d'équivalences à la rime (« **la brume- s'allume- rond** » en S1, « **enfumées-parfumées-grillons** » en S4) et que des parallélismes de même nature concernent également S2 et S5 (« **tourne-enfourne-trou clair- cuire-sourire** » en S2 et « **vivre-givre-tous-trous** » en S5) et S3 et S6, avec les rimes « médianoche :: brioche » et « culotte :: tremblotte ».

La comparaison de S1 et S4 permet surtout de mettre en évidence l'enrichissement des rimes qui s'opère dès le début de la seconde moitié du poème et se poursuit jusqu'à la fin, exception faite des rimes féminines du cinquième sizain qui n'intègrent aucune consonne d'attaque. Cet aspect est convergent avec le contenu sémantique de la seconde partie du poème où Rimbaud, non sans ironie, donne à la scène une dimension quasi miraculeuse. Le traitement des marques du nombre grammatical va dans le même sens, le premier sizain à présenter des mots-rimes pluriels étant S4, aux rimes ainsi doublement « enrichies », le second étant S5.

Les deux moitiés du texte se distinguent également du point de vue de la répartition des finales, consonantiques ou vocaliques, des rimes (compte non tenu de la graphie et des « e » des féminines). Dans la première, S1 et S3 présentent une succession ccvccv et toutes les finales de S2 sont consonantiques, alors que dans la deuxième partie où l'uniformisation est

¹⁰¹ Sur la notion de module rimique de strophe voir Cornulier (1995 : 127 sq)

englobante, la suite ccvccv de S5 fait suite aux finales toutes vocaliques de S4, et précède les finales consonantiques de S6. On remarque ainsi que S2 et S6, les deux sizains aux terminaisons rimiques consonantiques, ont aussi, entre autres équivalences sonores, les mêmes rimes masculines, attaques mises à part (« trou clair :: vieil air » en S2, « rouvert :: hiver » en S6).

Mais le dernier sizain est également relié au premier par le mot-rime « lumière », qui rappelle le mot-rime « s'allume » de S1 et synthétise l'ensemble des premières rimes féminines du poème (« brume :: s'allume » / « misère :: faire »), et l'on peut remarquer également que S2 et S5 sont les seuls sizains à présenter des rimes féminines du type vcc(e) avec [uRn(e)] et [ivR(e)].

Se dessine ainsi une configuration en miroir, confirmée par les parallélismes entre les deux sizains centraux relativement aux catégories grammaticales des mots-rimes. S3 présente en effet une suite V- Adj.-N/ N-N-N (« bouge-rouge-sein/médianoche-brioche-pain ») et S4 la série Adj.-Adj.-N./N-Adj.-N (« enfumées-parfumées-grillons/vie-ravie-haillons »), si bien que dans chaque sizain les rimes masculines sont grammaticales et par ailleurs morphologiquement équivalentes (deux noms monosyllabiques en S3 et deux noms bisyllabiques en S4). De plus les rimes masculines impliquent dans les deux cas des voyelles nasales et mettent en jeu des noms. Les deux sizains se différencient relativement à la place des rimes féminines grammaticales, qui concernent le second tercet de S3 (deux noms au singulier) et le premier de S4 (deux adjectifs féminins pluriel), les deux tercets centraux entrant ainsi dans un rapport d'équivalence exostrophique.

5.1.2. Les tercets

Concurrente à la structuration en sizains, l'organisation discursive du poème en deux parties de longueur différente (5+7 tercets) est sans doute mieux discernable avec la disposition en tercets typographiques.

On remarque en effet que S3 se distingue des autres sizains en étant le lieu d'une transformation narrative marquée par la première occurrence de ponctuation forte à la fin du premier tercet (et seule occurrence de point à cette position), la seconde et dernière étant le point-virgule central de S4, sizain également ponctué d'une virgule terminale.

En S3 le premier tercet conclut la première période descriptive du poème (les enfants regardant la fabrication du pain) tandis que le second tercet inaugure la séquence ouverte par « Quand » qui s'étendra jusqu'à la fin, plus exactement jusqu'au point final et unique de cette seconde partie. Cette séquence est par ailleurs nettement délimitée par les équivalences

vocaliques des rimes féminines « médianoche :: brioche » et « culotte :: tremblotte » et par le contraste chromatique « dorures/blanc » ; et la première séquence, plus courte et « ramassée » en 5 tercets (« ils sont blottis » se trouve précisément en T5), est encadrée par les occurrences du mot « soupirail », les contrastes « noirs/rouge » et « neige/chaud » et l'équivalence « cul en rond/sein ». Les tercets terminaux de chaque séquence présentent par ailleurs des équivalences syntactico-sémantiques (« au souffle » / « au vent ») et sonores (« blottis » / « tremblotte »).

C'est à partir de S3 et S4 que les relations endostrophiques se relâchent et que complémentaiement la lecture en sizains préalablement installée est perturbée par les liens exostrophiques entre tercets contigus. Les deux premiers sizains sont en effet plutôt cohésifs. S1 constitue une unité syntactico-sémantique autonome marquée par la ponctuation et par le fait que le premier tercet incomplet est syntaxiquement dépendant du second, à quoi on peut ajouter l'encadrement par les adjectifs de couleur monosyllabiques « noirs » et « blond ». En S2, avec une ponctuation équilibrée, les deux tercets syntaxiquement autonomes sont unis par les parallélismes initiaux « Ils voient » et « Ils écoutent » avec deux verbes de perception à pronom sujet identique. En S3 en revanche le premier tercet, intégré à la première séquence descriptive, reconduit d'emblée avec « Ils sont blottis » les parallélismes du sizain précédent, tandis que le second tercet ouvre la longue série d'enchaînements de la seconde séquence où les tercets, presque tous terminés par une virgule, sont plus « autonomisés » relativement à l'organisation strophique. Les sizains sont moins « consistants » sur le plan syntaxique et les tercets sont intégrés à une amplification où les phénomènes d'attentes, les répétitions et les relances syntaxiques préparent la chute finale (« Quand, sous...Quand pour....Que ce... » et les constructions en « si » intensif suivis des consécutifs). Par ailleurs les enchaînements exostrophiques des tercets de cette seconde séquence n'excluent pas les parallélismes, comme celui entre « Ils se ressentent si bien vivre » du premier tercet de S5 et « Ils ont leur âme si ravie » et la rime « vie :: ravie » du premier de S4.

Dans un tel contexte, l'encadrement externe de S4 (« sous les poutres/Sous leurs haillons ») peut passer d'autant plus inaperçu qu'à la jonction des deux moitiés du poème les relations entre les deux tercets centraux et le relâchement complémentaiement de la cohésion interne de S3 et S4 sont particulièrement nets. Du point de vue de l'organisation syntaxique, ces tercets sont en effet réunis par une disposition en miroir de l'ordre sujet-verbe (*Quand+Gprép.+détachement adjectival+S+V+O* en T6, et *Quand+Gprép.+V+S* en T7), et la comparaison entre la version Demeny et la version Aicard montre en outre que la réécriture

optimise les équivalences morpho-phonologiques des expressions initiales des premiers vers (« Quand, pour.../ Quand, sous... » ← « Et quand... / Quand sous... ») :

Or, de part et d'autre de ces tercets centraux fortement unifiés, une construction globale en chiasme met en relation chacun des six premiers tercets et chacun des six suivants :

T1	noirs/neige/leur culs Au grand soupirail	→T12 : blanc/hiver/leur culotte → : Au vent
T2:	à genoux <u>Regardent</u> rime [ER(ə)]	→ T11 : Repliés/prière → : <u>Repliés</u> → : rime [ER(ə)]
T3:	le fort bras blanc trou	→T10 : leurs petits museaux roses → : trous
T4:	Ils écoutent le bon pain cuire rime [IR(ə)]	→ T9 : Ils se ressentent si bien vivre → : rime [IvR(ə)]
T5:	souffle/chaud	→ T8 : chaud/souffle
T6:	Quand pour/pain rimes grammaticales	→ T7 : Quand sous/croûtes → : rimes grammaticales

On comprend mieux alors l'intérêt et les effets d'une disposition en tercets typographiques.

1. À côté de l'organisation en sizains, elle présente l'avantage de rendre mieux perceptibles les deux structurations concurrentes précédemment dégagées, l'une symétrique, reposant sur la division du poème en deux moitiés qui se réfléchissent en chiasme, l'autre asymétrique, délimitant deux séquences descriptives inscrites dans un déroulement temporel et un enchaînement causal, chacune d'elle prenant pour unité non pas le sizain mais le tercet.
2. Elle permet conséquemment une meilleure visibilité des effets de bouclage qui s'accordent parfaitement avec la circularité évoquée de manière récurrente dans le texte (soupirail, culs en rond, *Boulangier*, qui tourne, trou, *boulangier*, blottis, soupirail, sein, brioche, trou, trous, repliés...).
3. Elle met les sizains sur le même plan que les unités plus globales : d'une part, comme ces dernières, les sizains ne sont pas perceptibles immédiatement mais reconstitués à la lecture, d'autre part les phénomènes de clôture, liant les tercets « hors sizains » à partir d'échos sonores, de parallélismes, de reprises lexicales et de continuités

isotopiques, fonctionnent comme l'équivalent à l'échelle du poème ou de ses différentes parties de la saturation rimique qui apparie les tercets en sizains.

4. On ne saurait écarter par ailleurs l'hypothèse sérieuse d'une iconicité opérant à plusieurs niveaux. Pris ensemble, et en relation avec les occurrences du mot « trou », les nombreux blancs typographiques et les tercets figurent le soupirail à travers lequel regardent les effarés, le locuteur, et le lecteur. Pris séparément, les tercets en vers courts sont appropriés aux « petits » (Cornulier 2009 : 389), qui sont cinq, et nous avons vu que la première séquence réunit précisément les cinq premiers tercets. Et il est remarquable de ce point de vue que dans la chute finale les effarés, avec chacun leur culotte percée dans une synchronisation burlesque, redoublent le treillage qui est devant eux et confirment les équivalences tercets=effarés=soupirail. Dans le même ordre d'idée, la composition métrique de chaque tercet où se succèdent, classiquement, deux vers « longs » et un vers plus court, peut suggérer un isomorphisme avec les « petits » devant le « grand soupirail ». Ce dernier aspect est renforcé par le fait que tous les vers masculins conclusifs des tercets de la première moitié du poème (de « Leurs culs en rond » à « On sort le pain ») sont constitués de termes monosyllabiques qui s'opposent aux occurrences trisyllabiques de « boulanger » et « soupirail » et à celle, tétrasyllabique de « médianoche » (avec la diérèse), situées dans les vers féminins initiaux.

En comparaison, une disposition en sizains typographiques, en mettant l'isomorphisme des tercets au second plan, conserve une forme d'iconicité en regroupant les vers selon la logique des « culs en rond » ou du « blottissement » des effarés. Elle peut manifester de surcroît la recherche du « nombre et de l'harmonie » où la composition plus visible de chaque strophe en deux moitiés égales (2X3 vers) répond à la composition globale du poème en 2X3 sizains. Quoi qu'il en soit, elle n'annule pas les divers modes de composition basés sur les modules de strophes ; elle en perturbe seulement la perception par la plus grande solidarité apparente des modules rimiques. La présence de ces configurations et de leurs effets picturaux étant indépendants du type de disposition graphique des strophes, il n'est donc pas paradoxal que Verlaine, qui connaissait aussi la disposition en tercets typographiques, qualifie de « petit cuadro » dans les *Poètes Maudits* une version du poème disposée en sizains.

5.2. Équivalences et contrastes sémantiques

5.2.1. Poésie de la misère et misère de la poésie : scénographie et points de vue

Il reste que deux configurations qui prennent pour unité le tercet ou le sizain reposent sur la division du poème en deux parties de longueur égale de part et d'autre d'un centre se situant exactement après le mot « pain » et que les deux tercets centraux, au cœur d'une configuration en miroir, constituent également le point d'arrivée d'un premier mouvement orienté « enfants→pain », « extérieur→intérieur », « froid→chaud », « large→étroit », « –coloré→+coloré », et le point de départ d'un second orienté en sens inverse pour les mêmes oppositions. Corollairement, à la convergence des symboliques sociale, religieuse et sexuelle (au sens large, intégrant les notions de conception, naissance, procréation), le pain est aussi l'objet de deux formes différentes de désir, à la croisée de deux attitudes fondamentalement opposées, celle, active, du boulanger qui le fabrique, et celle, passive, des enfants en position d'observateurs qui assistent envieus à cette fabrication (« **A genoux**,/cinq petits.../**regardent** le boulanger **faire** / le lourd pain blond... »/ « Ils **voient** le fort bras blanc qui **tourne** / la pâte grise et qui **l'enfourne** ») ou sont dans l'attente de la sortie du four (« **Ils sont blottis pas un ne bouge** »).

C'est dans ce cadre global que s'inscrivent les principaux parallélismes qui opposent les effarés à la fois au boulanger et au pain. L'équivalence pain=boulangier, suggérant que ce dernier « crée » le pain « à son image », est marquée par le fait que le « gras sourire » du boulanger se retrouve dans son pain via la comparaison à la brioche et le nom du repas auquel il est destiné, et par le parallélisme « le lourd pain blond » = « le fort bras blanc », le second membre s'opposant par ailleurs à « leurs petits museaux roses » dans le chiasme global. Et de manière tout aussi significative le chant des croûtes et des grillons répond au « vieil air » chanté par le boulanger.

Quant à l'identification des effarés au pain, fortement suggérée par le texte, elle sert surtout à montrer les différences. C'est ainsi que l'analogie construite avec la rime « rond :: blond » est dès le départ contrebalancée par l'opposition « lourd≠petits » et le contraste « noirs≠blonds » encadrant S1, et aboutit au tercet final à la situation où les enfants couverts de givre, crevant leur culotte laissant voir leur « lange blanc », ressemblent à du pain cassé dont on peut voir la mie. Le parallélisme des constructions « plein de dorures de brioche », qualifiant le pain, et « pleins de givre », qualifiant les enfants, va dans ce sens, de même que l'enchaînement allitératif « **croûtes-grillons –crêvent** » et le fait que « sous leurs haillons » succède opportunément à « leur **âme si ravie** », équivalent de la « mie ».

Or le dénouement final, où le « **lange blanc** » se substitue à l'âme, est une réponse matérielle et corporelle à connotations scatologiques au développement spiritualiste précédent qui sacralise la sortie du pain et assimile le comportement des enfants à une prière répondant au « souffle » quasi divin du soupirail (« souffle la vie ») et au chant des grillons (cf. l'enchaînement « brioche, grillons, prière »). Le burlesque de cette chute finale est alors la réponse critique de Rimbaud à la mise en scène liturgique qu'il a lui-même installée principalement pour dénoncer et invalider une poétisation de la misère qui ne veut voir dans la scène qu'un accès à la religiosité et une communion compensatoire des âmes. La portée antireligieuse et nettement antilamartinienne rejaille alors tout autant sur les métaphores de la seconde séquence, avec la préférence du symbolique et la prédominance des sens les moins tactiles (le goût et le toucher sont précisément les seuls des cinq sens à ne pas être sollicités pour le pain), que sur l'exclamation « misère ! » qui fait écho aux « miserere » ironiques d'*Un cœur sous une soutane* tout en s'inscrivant comme une mise en garde du type « Erreur fatale ! ».

Les petits ne sortiront pas indemnes en effet de ce spectacle à la chaleur toute symbolique et provisoire, tant l'intensité de leurs sensations, fantasmée par le locuteur, contribue à accroître leur misère réelle (« si fort qu'ils crèvent... »). Mais cette dimension critique touche également le pain dont la fabrication et la sortie du four mettent les effarés dans la même situation que « ces effarés » et « ces épileptiques » du poème *Les pauvres à l'église*, celle d'une messe où les « poutres enfumées » ont le statut d'encensoir de rigueur, les « dorures » celui d'ostensoir, et les grillons imaginaires celui d'un chœur chantant « alléluia ! » pendant la communion.

Dans un tel « Noël de la faim », la « commisération rimbaldienne » (Berger 2004 : 227) n'est donc pas ici un misérabilisme et concorde plus fondamentalement avec le Baudelaire de *Bohémiens en voyage*, à ceci près que les grillons rimbaldiens ne chantent pas pour les effarés¹⁰²...

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

¹⁰² Le « ciel rouvert » résonne également avec « le ciel //se ferme lentement comme une grande alcôve » de *Crépuscule du soir*.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
 Les regardant passer, redouble sa chanson;
 Cybèle, qui les aime, augmente ses légumes,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
 Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familial des ténèbres futures.

Pour que cette dimension critique soit mieux compréhensible il importe de tenir compte de l'évolution du regard du locuteur à partir de la scénographie (Maingueneau 2004) initialement mise en place et propice à la subjectivation, ce qui permet de distinguer les moments où le point de vue du locuteur et celui de Rimbaud se confondent ou divergent.

La convergence est manifeste aux extrémités du poème, aux tercets plus objectifs de la vérité des corps, de l'extérieur et de l'hiver, où domine la modalité perceptuelle. Les premiers tercets, avec et les détachements syntaxiques (*Noirs dans la neige et dans la brume...Leurs culs en rond...A genoux*) et le circonstanciel, mettent au premier plan des données perceptuelles dont tout indique qu'elles sont les seules véritablement accessibles au locuteur. Les autres représentations, ce que les effarés *regardent*, *voient* et *écoutent*, ne peuvent qu'être inférées des premières, et semblent plutôt relever d'une reconstruction et d'une attribution *a posteriori* de points de vue à partir de connaissances antérieures que le potentiel narratif et la charge empathique de la présence des enfants à genoux dans la neige devant un soupirail en hiver suffisent à réactualiser. D'où le caractère stéréotypé des données relatives au « script » de la fabrication du pain qui va s'en suivre, attesté par les majuscules à *Boulangier* et *Pain*, la quantité des descriptions définies, le statut d'épithètes de nature des constructions adjectivales, et ensuite, à partir de la fin du cinquième tercet (*Chaud comme un sein*), le brouillage des points de vue du locuteur et des enfants qui s'opère au cœur du texte, où domine la modalité épistémique. Ce basculement du perceptuel à l'épistémique, ou à un perceptuel épistémiquement attribué, est logique dans la mesure où dans cette scène d'extérieur les effarés devant le soupirail interdisent au locuteur l'accès perceptuel à l'objet de leur effarement et que cet effarement lui-même est en quelque sorte postulé puisque les effarés sont vus de dos.

Dans cette stratégie textuelle polyphonique, la religiosité est ainsi un fantasme du locuteur, et le soupirail constitue l'interface entre l'âme du monde moderne et celle des effarés, la première « ravissant » la seconde.

5.2.2. Boulanger, médianoche et brioche

La comparaison de la version Demeny et de la version Aicard indique que la réécriture a particulièrement concerné le tercet du pain en prenant soin de maintenir non seulement la voyelle [o] aux rimes féminines (« médianoche » ← « sonne ») mais surtout la construction syntaxique avec détachement (« plein de dorures de brioche » ← « façonné, pétillant et jaune ») qui retarde la désignation du pain au dernier vers du tercet et place le syntagme « le pain » en position de COD au centre du poème, au point de basculement des deux dynamiques contraires précédemment évoquées.

De ce point de vue, la réécriture des vers féminins du second tercet du troisième sizain avec l'introduction opportune de « médianoche » pourrait bien résulter d'un souci métacritique conforté par le fait que sur le manuscrit envoyé à Jean Aicard les tercets sont effectivement répartis de manière numériquement égale (6 et 6) entre le recto et le verso de la feuille¹⁰³.

Une lecture sui-référentielle n'est pas pour autant à exclure de la première version où le vers « Et quand pendant que minuit sonne » qui évoque nettement les douze coups de minuit peut également renvoyer réflexivement à la composition du poème en 24 vers féminins et 12 masculins, au choix du type de mètres concernés par l'alternance métrique (8 et 4 syllabes) et à la disposition en 12 tercets séparés par des blancs.

Mais « médianoche », en plus de maintenir l'idée de « minuit » et de donner à lire « médian » en dépit de sa composition morphologique réelle « media+noche » et de la diérèse (« médi-a »), semble aussi avoir été introduit pour son potentiel évocatif, tenant aussi bien à sa rareté qu'à sa composition morpho-lexicale et à ses sonorités. Outre le fait que le mot tranche avec la simplicité lexicale du poème, la diérèse et la lecture 4-syllabique qu'elle induit accentuent la saillance de l'expression et permettent surtout d'introduire le couple rimique « médianoche :: brioche » par lequel est soutenue la nature sociale des oppositions présentes dans la scène (Bernard et Guyaux 1991 : 378). Par sa place à la rime dans un tercet médian et par son écho à la métrique sociale, « médianoche » cristallise les positions antithétiques et les oppositions formelles qui structurent le poème en deux parties. Avec un statut comparable pour la chronographie du poème à celui du mot « soupirail » pour la topographie, « médianoche » convient donc particulièrement pour indiquer que nous sommes en présence de la confrontation de deux mondes étrangers l'un à l'autre, ce que confirme également l'introduction du terme « dorures » et l'indifférence du boulanger dont rien n'indique dans le

¹⁰³ Voir Murphy (2002 : 274-275)

texte qu'il perçoit la présence des enfants. Leur immobilité et leur prudence (cf. « pas un ne bouge » et les chuchotements) sont au contraire les indices d'une distance volontairement maintenue et de la crainte qu'il y aurait de se faire surprendre à voir une scène interdite.

Accroupissements et la version des *Effarés* envoyée à Jean Aicard ont la particularité, dans la production poétique de Rimbaud, d'être les deux poèmes à contenir chacun une des deux seules occurrences du mot « brioche ». L'étude comparée plus approfondie des deux poèmes indique qu'ils partagent en outre de nombreuses autres occurrences lexicales :

« clair », « genoux », « effaré », « repliés », « s'allume », « bras », « haillons », « sont blottis », « plein d(e) », « il (s) écoute (nt) », « cul », « lumière », « neige », « ciel », et pour les couleurs, « blanc », « noir », « rose ».

Les « jaunes de brioche » évoquent par ailleurs le « jaune » du pain qui sera remplacé par les « dorures de brioche » dans la version Aicard. À cela il convient d'ajouter que la « chaleur » de la chambre répond aux occurrences de « chaud », le « ventre tremblant » à « tremblotte », que les termes « grelottant » et « mijote », à la césure, ne sont pas sans rappeler la rime « culotte :: tremblotte » et que « chemise » sera intégré plus tard dans une autre version des *Effarés* dans un contexte équivalent de « cul à l'air ». Enfin, « il se sent » au premier vers d'*Accroupissements* est très voisin, de « ils se ressentent » des *Effarés*, en dépit du contraste positif/négatif (« si bien vivre » / « l'estomac éccœuré »).

Le caractère massif de ces résonances semble d'autant moins fortuit que les deux œuvres, aussi éloignées soient-elles en apparence, ont en réalité beaucoup plus en commun qu'un lexique. Avec « au grand soupirail » et « au vent d'hiver » nous trouvons à nouveau des occurrences plutôt marquées et verlainiennes d'utilisation des syntagmes en « au + GN », les deux poèmes se terminant par ce type de structure, et nous avons précédemment montré que *Les Effarés* présente aussi de nombreux phénomènes de bouclage entre strophes ou groupes de strophes, aux effets mimétiques, et intégrés à une composition globale en chiasme

On est par ailleurs en présence de deux poèmes critiques, l'un féroce, ouvertement caricatural, anticlérical et « scatholique », l'autre, comparable à « du Goya » selon Verlaine, à la fois « farouche » et « tendre », relevant du « gentiment caricatural », et emprunt également d'une tonalité anti spiritualiste où sont déjà dénoncés de manière oblique, avant *Les Pauvres à l'église* et *Les Premières Communions*, « les mysticités [qui] prennent des tons pressants », « la complainte infinie à Jésus » et autres « mystiques élans » auxquels s'apparentent les « chuchotements se prière » des effarés « à genoux » devant le soupirail. Dans les deux poèmes le scatologique accompagne la charge antireligieuse, mais il semble n'être que

discrètement connoté dans la chute finale des *Effarés* alors qu'il est une composante centrale du « chant pieux » *Accroupissements*.

D'autre part, chacun des poèmes est concerné par le voyeurisme. Dans *Accroupissements* c'est le lecteur qui est mis directement en position de voyeur de l'intimité du frère Milotus, épié à travers une lucarne, et dans *Les Effarés*, ce sont les enfants qui observent attentivement à travers un soupirail une scène en apparence banale, la fabrication du pain, et sont eux-mêmes l'objet du voyeurisme du locuteur. Or la fascination mêlée de crainte qui accompagne ce spectacle apparente la scène à une scène interdite, comme celle que les psychanalystes nomment la « scène primitive », ou, encore, celle dont le lecteur est le témoin dans *Accroupissements*. Si la scène primitive et les connotations sexuelles ont déjà été signalées¹⁰⁴ à partir de l'évocation de la chaleur du sein maternel et l'identification de la fabrication du pain à la conception et à la naissance, le boulanger étant l'équivalent du père (voir « chaud comme un sein », « le fort bras blanc », « et qui l'enfourne dans un trou clair », « ce trou chaud souffle la vie »...), la suggestion d'une scène de défécation équivalente à celle d'*Accroupissements*, objet également interdit aux curiosités du voyeurisme infantin, n'est pas à exclure des *Effarés*.

Pris isolément, le vers « Regardent le Boulanger faire », peut en effet se prêter à une double lecture et activer celle où « faire » signifie « faire caca » (ou selon Littré « rendre des excréments »). Qu'un regard « pré-zutique » de Rimbaud sur ses *Effarés* ait pu le conduire à remarquer *a posteriori* la double signification possible du vers en cause, ou qu'il ait voulu la suggérer dès la première version pour introduire intentionnellement une dimension scatologique anticipant sur la réponse finale des culottes crevées, l'éclaircissement des échos nombreux entre les deux poèmes ne saurait faire l'économie de la prise en compte des deux interprétations de « faire ». Et si la version Aicard des *Effarés*, datée du 20 juin 71, est peut-être redevable, avec « brioche », de la composition du poème final de la lettre du 15 mai 71 à Demeny, il n'est pas impossible non plus que ce dernier poème ait été écrit compte-tenu des versions antérieures des *Effarés* où le voyeurisme et le scatologique sont déjà certainement plus centraux et plus décisifs qu'on ne l'avait envisagé.

Les caricatures rimbaldiennes dessinent souvent des aberrations en puisant dans le fantastique et le grotesque, et le « gentiment caricatural » des *Effarés* semble ne pas échapper à la règle à travers la figure du boulanger. Maître du four et du feu, ce « Boulanger louche » (Murphy 2004,106) « au gras sourire » a les apparences d'un ogre (voir aussi « Au grand

¹⁰⁴ Hackett (1948), Collot (1984) et Murphy (2004).

soupirail ») en face duquel les enfants seuls dans la nuit évoquent le Petit Poucet et ses frères. Le pain étant fabriqué pour être mangé, l'identification des effarés au pain prend alors une autre coloration, et toutes proportions gardées, rapproche la figure « paternelle » du boulanger de celle de Saturne.

Mais la figure du boulanger est en réalité plus complexe si l'on tient compte du fait que dans un premier temps il s'agit moins d'une entité singulière que d'une figure stéréotypée, et que ce « Boulanger » prototypique disparaît au profit d'une autre forme d'anonymat, celui du « on », au moment de la sortie du pain, comme s'il était lui-même aboli par les effets conjugués de la commande sociale (« médianoche ») et du fruit de son travail (les « dorures de brioche » du pain) dans lequel il aurait été absorbé. Cette évocation poétique de l'aliénation du travail dote d'un surcroît de pertinence les équivalences pain/boulangier précédemment évoquées, et en parallèle aux équivalences pain/petits, rappellent que la « religion du pain » (Berger 2004, 227) a fondamentalement les mêmes effets sur les effarés et sur les boulangiers eux-mêmes, sur les officiants et sur les fidèles, « les pauvres à l'église ». Que Rimbaud ait envisagé une nouvelle mouture de son poème au moment de la Commune pourrait, de ce point de vue, correspondre au fait que le 20 avril 1871 la législation communarde a aboli le travail de nuit des ouvriers boulangiers (Delattre 2003 : 374).

La spiritualisation/désincarnation de la seconde partie du poème ne vaudrait plus alors que comme l'interprétation édulcorante et dissimulatrice d'un phénomène de dévoration et d'engloutissement beaucoup plus concret et brutal dénoncé par Rimbaud, celui de la violence sociale de la société moderne sur les pauvres, « effarés » et boulangiers ensemble, assimilable à l'action de forces instinctives primitives dont Saturne, comme le Léviathan ailleurs, est ici le symbole suggéré. Dans le poème, c'est alors moins le boulanger que le four et la boulangerie qui incarneraient ce symbole. La pertinence de la référence verlainienne à Goya se voit ainsi renforcée d'une manière inattendue, et l'écho déjà observé avec les *gâteaux forts bien cuits* du *Forgeron* (Murphy 2004) trouve peut-être aussi par là une justification supplémentaire.

6. Chapitre 6 - CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE LA GENÈSE DU « ZUTISME »

Parmi les nombreuses contributions de Mickaël Pakenham à la connaissance du contexte de l'œuvre poétique de Verlaine, un apport majeur est constitué par la publication en 1997 sous le titre *Nos murailles littéraires*¹⁰⁵, des textes que Verlaine publia en 1867 dans *La France artistique*, et de certains de ceux qu'il publia la même année dans *Le Hanneton*, *journal des toqués* et *La Gazette rimée*. Je tenterai de montrer en quoi ces textes, mais aussi l'ensemble de ceux publiés par le jeune Verlaine de 23 ans au cours l'année 67, croisés avec d'autres données de la même période non prises en compte par Mickaël Pakenham, nous permettent d'entrevoir une préfiguration du zutisme, de ses acteurs et de ses cibles, et de mieux saisir en quoi l'exacerbation parodique de l'album zutique constitue la radicalisation d'un processus critique déjà à l'œuvre dans les prises de positions anticléricales et anti-bonapartistes des années 1860.

6.1. L'année 1867

Nous sommes aidés en cela par le « tableau des publications de Verlaine en 1867 » que Mickaël Pakenham a eu la bonne idée de présenter en introduction de l'ouvrage. On y découvre, à côté des interventions journalistiques, une intense activité poétique de Verlaine. L'année 1867 est en effet celle de la publication du sonnet *Sappho* dans *Le Hanneton* en août, avant celle, en décembre, du recueil *Les Amies* chez Poulet-Malassis à Bruxelles. Elle est aussi celle de la composition d'une partite des poèmes des futures *Fêtes Galantes* et de la publication de deux d'entre eux (ceux qui deviendront *Clair de lune* et *Mandoline*) dans *La Gazette rimée*. Certains des textes qui rejoindront bien plus tard les *Mémoires d'un veuf* ou *Jadis et Naguère* sont également publiés cette année-là dans *Le Hanneton* et *La Gazette rimée*, en particulier *Les Poètes*, dont les quarante vers, qui intégreront le second *Parnasse Contemporain*, constituent le creuset du projet de « poème de combat¹⁰⁶ » *Les Vaincus*. En lien avec cette production, mentionnons les deux événements importants pour Verlaine que sont sa rencontre de Victor Hugo à Bruxelles en août et les obsèques de Baudelaire en septembre. Ajoutons enfin que l'année 1867 est aussi celle de la véritable diffusion des *Poèmes Saturniens* publiés à la fin de l'année précédente chez Lemerre.

¹⁰⁵ Paul Verlaine, *Nos murailles littéraires*, textes retrouvés, présentés et annotés par Michaël Pakenham, *L'échoppe*, Paris, 1997. Le recueil sera désormais noté *ML* suivi du numéro de page.

¹⁰⁶ Vois Arnaud Bernadet (2012 : 207, et 2007).

Du côté de la poésie, on peut ainsi remarquer que l'écriture de Verlaine est caractérisée à cette période, avec la publication d'un recueil de poèmes saphiques, par l'intensification et la réorientation d'une inspiration baudelairienne déjà fortement perceptible, constatée et même déplorée par certains critiques dès les *Poèmes Saturniens*, et avec les publications dans *Le Hanneton* de son ami Vermeersch, auquel collabore également son autre ami André Gill, par un positionnement anti-bonapartiste très ancré « à gauche » dans le camp républicain du champ littéraire, champ dans lequel Verlaine cherche à se faire un nom et une place en intervenant par ailleurs activement en tant que chroniqueur littéraire parisien dans divers périodiques. Plus précisément, dans la constellation hétérogène des « Parnassiens », Verlaine se positionne à la fois avec une production poétique clairement affiliée au Baudelaire des *Fleurs du Mal* condamnées, et se démarquant quelque peu du *Prologue* et de l'*Épilogue* de ses *Poèmes Saturniens* dont le propos était à l'époque plus inspiré des conceptions de Gautier et de Leconte de Lisle, et avec des choix éditoriaux et des écrits journalistiques et poétiques qui, cette fois dans la continuité de certains des poèmes du même recueil (*César Borgia*, *Grotesques*, *Monsieur Prudhomme*, *La Mort de Philippe II...*), signent également un ralliement au Victor Hugo des *Misérables*, des *Châtiments* et de l'exil, comme en témoigne aussi sa correspondance avec le « Cher, illustre et vénéré Maître »¹⁰⁷.

Deux ans après la publication de ses articles élogieux sur Baudelaire dans *L'Art*, le jeune Verlaine intègre l'univers des revues satiriques et de la caricature, mais aussi celui des publications sulfureuses interdites en France. Il entre ainsi en correspondance en octobre 1867, grâce à Coppée, pour l'édition des *Amies*, avec l'éditeur Poulet-Malassis qui lui fait part de la communication par son « ami Rops » des *Poèmes Saturniens*. Or il importe de rappeler d'une part que Poulet-Malassis avait été l'éditeur en 1866 des *Épaves* de Baudelaire, et qu'il sera celui des *Amours et Priapées* d'Henri Cantel ([Bruxelles], Lampsaque, 1869) dont Steve Murphy a montré qu'un des sonnets constitue sans doute une des sources du *Sonnet du Trou du Cul*¹⁰⁸, et d'autre part que Félicien Rops avait été l'auteur d'un frontispice pour les *Épaves*, qu'il sera celui du frontispice des *Amours et Priapée*, et qu'il avait été aussi l'auteur du frontispice et des culs de lampes du recueil licencieux de Glatigny, *Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette* publié en 1866 à Bruxelles « à l'enseigne du joyeux Triorchis », recueil qui constitue, selon Murphy encore, une clef pour l'interprétation

¹⁰⁷ Voir *Paul Verlaine. Correspondance générale I, 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Paris, Fayard, 2005.

¹⁰⁸ Steve Murphy (2006: 125 n. 15).

de *Tête de faune*, poème de Rimbaud probablement contemporain de la période zutiste¹⁰⁹. Enfin, Baudelaire, qui avait rencontré Rops en 1863 grâce à Poulet-Malassis et Alfred Delvau, écrivait à Manet en mai 1865¹¹⁰ que « Rops est *le seul véritable artiste* [...] (dans le sens où j'entends, moi et moi tout seul peut-être, le mot *artiste*), que j'aie trouvé en Belgique. », et en avril de la même année, l'auteur des *Fleurs du Mal* envoyait à l'éditeur belge ce « sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur » :

Puisque vous allez vers la ville
Qui bien qu'un fort mur l'encastrât,
Défraya la verve servile
Du fameux poète Castrat,

Puisque vous allez en vacances
Goûter un plaisir recherché,
Usez toutes vos éloquences
Mon bien cher Coco-Malperché

(Comme je le ferai moi-même)
A dire là-bas combien j'aime
Ce tant folâtre Monsieur Rops

Qui n'est pas un grand prix de Rome
Mais dont le talent est haut comme
La pyramide de Chéops.

Cet exemple épistolaire de poésie de circonstance¹¹¹ indique que Baudelaire affectionne encore en 1865 la rime banvillesque et le travail comique aussi bien sur le signifié (*Poulet-Malassis / Coco Malperché*), que sur le signifiant : la rime en inclusion « encastrât :: Castrat » est un bel exemple de rime « encastrée », la rime « ville :: servile », outre l'inclusion, est comme « enrichie » à sa gauche avec « vers la ville :: verve servile », et dès l'introduction « un ami à Namur » confirme un goût certain pour la paronomase... Il nous rappelle aussi la collaboration étroite des années quarante entre Baudelaire et Banville, en particulier celle pour le salon caricatural de 1846¹¹² sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

¹⁰⁹ Steve Murphy (2004).

¹¹⁰ Voir *Baudelaire, Correspondance* ; Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 340.

¹¹¹ Idem, *op. cit.*, p. 333.

¹¹² Plus précisément, il s'agit du fascicule illustré par Raymond Pelez et écrit en collaboration par Baudelaire, Banville et Vitu, intitulé *1846. Le salon caricatural. Critique en vers et contre tous. Illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois* (Paris, Charpentier). Reproduit dans Pichois (éd.), *Baudelaire critique d'art, suivi de Critique musicale*, Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 161-184, ce document a été intégré pour la première fois aux œuvres de Baudelaire par Jules Mouquet dans *Charles Baudelaire, Œuvres en collaboration*, Idéolus, Le Salon caricatural, Causeries du Tintamarre, Paris, Mercure de France, 1932. Sur les salons caricaturaux, voir Yin-Hsuan Yang (2011 et 2012). Voir aussi Thierry Chabanne (1990) et Denys Riout (1992).

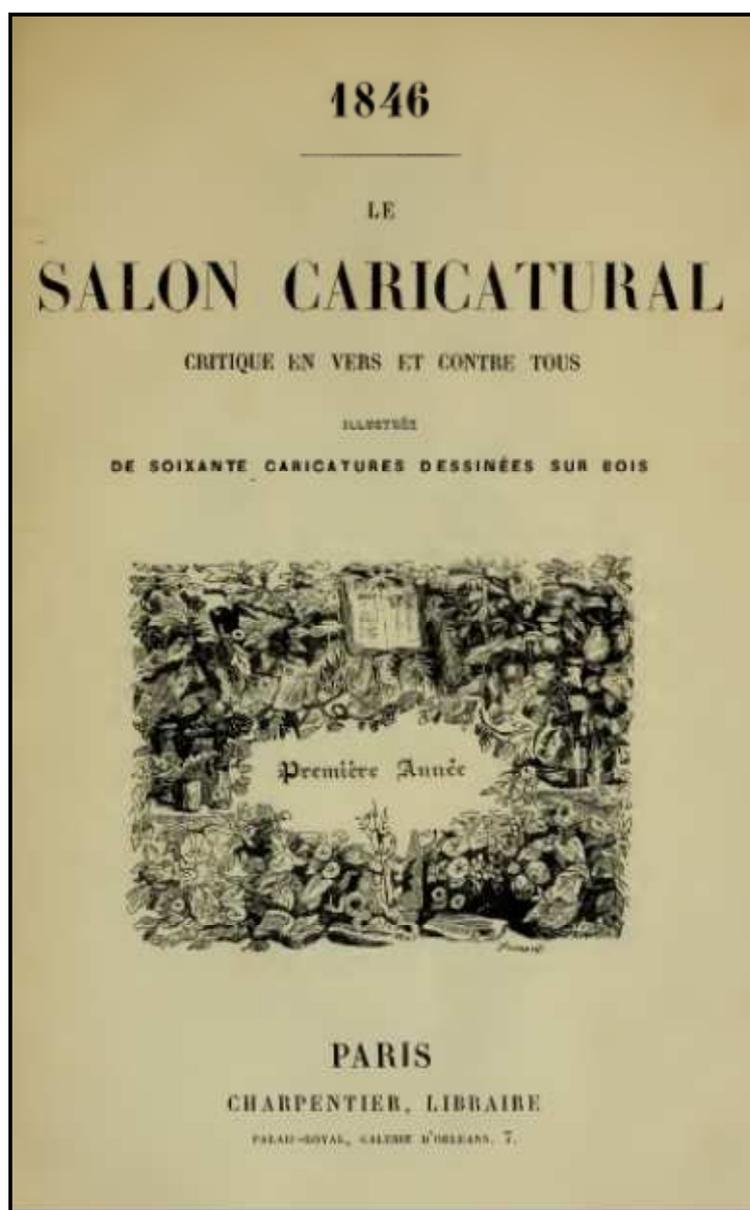


Figure 1 : Page de titre de 1846. **LE SALON CARICATURAL**

Ce rappel est d'autant plus fondé que Rops lui-même, dont les débuts se situent « entre art et caricature¹¹³ », s'inspira très nettement du salon caricatural de 1846, plus précisément du personnage de son *Prologue* (dont une note précise « prononcer *prologre* »), pour la première de couverture de son ouvrage en trois brochures *Le Diable au salon, revue comique, critique et très-chique de l'exposition des beaux arts*, publiée à Bruxelles sous l'égide de

¹¹³ Voir Ségolène Le Men (2011). Il est regrettable que dans cet article, un extrait du sonnet de Baudelaire soit présenté comme suit sous forme de quatrain indépendant, sans considération pour la forme sonnet, le mètre (voir les dernier vers) et la rime...:

Ce tant folâtre Monsieur Rops
 Qui n'est pas un grand prix de Rome
 Mais dont le talent est haut
 Comme la pyramide de Chéops.

« Caquet- Bonbec et Cie éditeurs, rue des hautes épices n° 1851 ». L'ouvrage est signé « Japhet, frère de Cham et fils de Noé » et contient « une foulditude d'illustrations sur pierre et sur bois, par les premiers maçons et les meilleurs charpentiers de Paris¹¹⁴ ». L'admiration de Baudelaire pour Rops s'explique donc aussi bien par le fait que ce dernier faisait partie à ses yeux des trop rares artistes qui avaient compris *Les Fleurs de Mal* et avaient été capables de transposer visuellement l'essence « diabolique » du rire, et en particulier du comique baudelairien, et parce qu'il partageait avec Baudelaire le même anti-académisme et le même refus du dogmatisme en matière de critique d'art.



Figure 2 : Raoul Pelez, illustration du *Prologue* de 1846. *LE SALON CARICATURAL*, p. 1

Et la relation de Baudelaire avec Pelez d'abord, et Rops ensuite, est d'autant plus compréhensible si l'on songe à l'admiration du poète pour Goya et au fait que Pelez, espagnol, s'est peut-être inspiré pour son illustration du « Prologue » de l'un des grotesques hirsutes de Goya, tel que celui de la figure 4 ci-dessous.

¹¹⁴ Cette allusion à la franc-maçonnerie semble être également présente, moins directement, dans le sonnet de Baudelaire : le mur du premier quatrain, la pyramide qui évoque une forme triangulaire et l'Égypte, et le jeu des rimes qui construisent l'équation « Rops = Chéops » sur fond d'opposition « Rome ≠ Rops ». Sur la jeunesse de Rops à l'Université Libre de Bruxelles, voir Michel Draguet (1996). Sur Rops et le salon caricatural de 1846, voir aussi Ségolène Le Men (2011). Je remercie Alexia Bedoret du musée Félicien Rops de Namur pour l'illustration (figure 3)

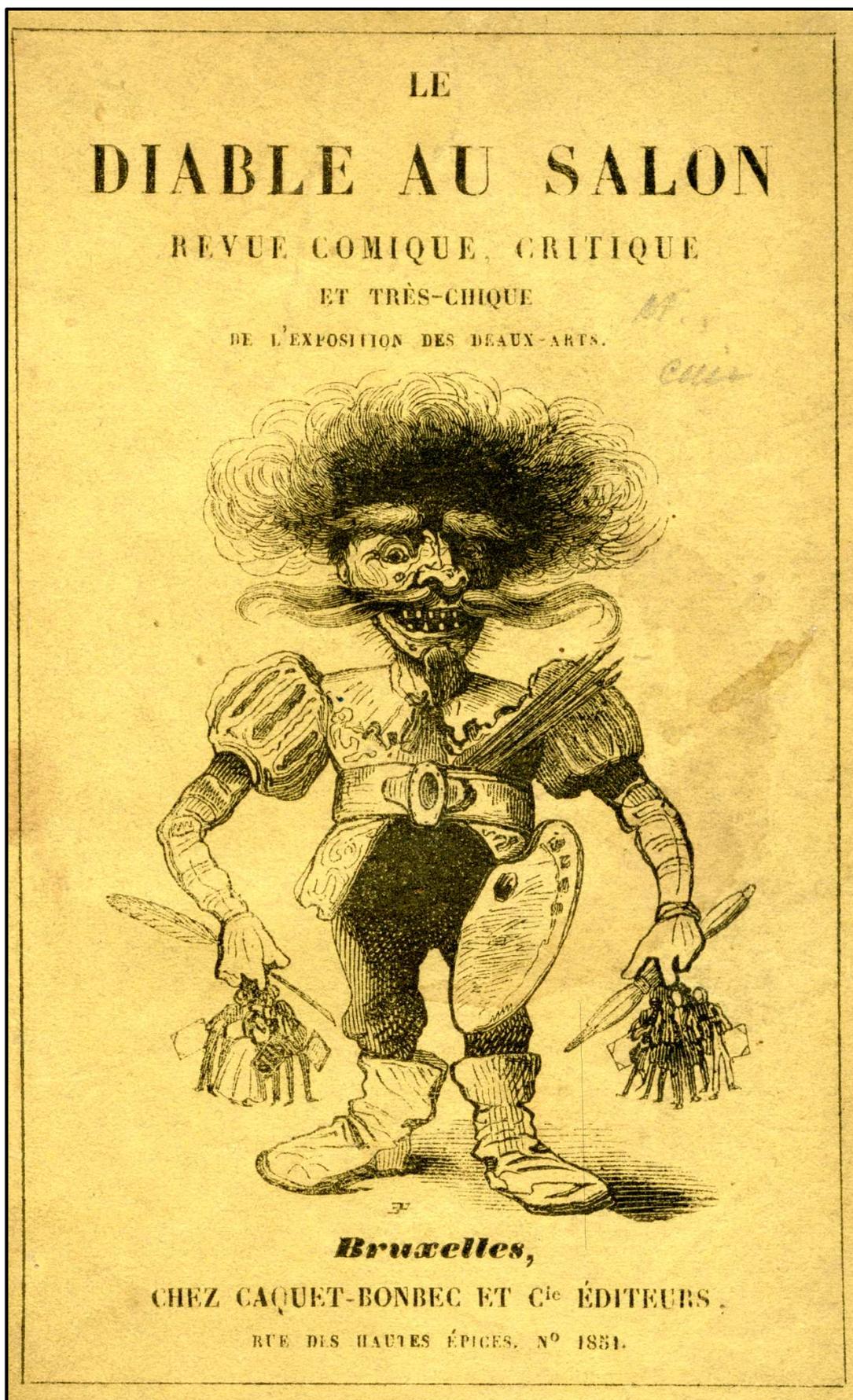


Figure 3 : *Le Diable au Salon*, revue comique critique et très-chique de l'exposition des beaux-arts, publié en 1851. Coll. musée Félicien Rops, Province de Namur. Crédit photographique: musée Rops.



Figure 4 : Goya, 4ª en la misma, Album C, 42, Museo Nacional del Prado, Madrid

On imagine sans mal que Verlaine ait pu être sensible au fait que Rops mentionnât ses *Poèmes Saturniens* à l'éditeur de Bruxelles, lequel de surcroît, en publiant *Les Amies*, confirme à sa manière Verlaine dans le statut de chef de file de la jeune « école Baudelaire ». Avant cette publication, les obsèques de Baudelaire seront d'ailleurs l'occasion pour Verlaine d'une courte chronique dans *La France artistique* où il s'autorise à distribuer les bons points. Il peut ainsi légitimer Banville, « le maître exquis, si digne de louer Baudelaire », et déplorer en même temps « l'absence d'un personnage célèbre » dont il ne fait aucun doute qu'il s'agit de Gautier, auquel Verlaine, outre cette absence, reprochera toujours les liens étroits avec le régime impérial par lesquels l'auteur des *Emaux et Camées* se compromet avec celui qui a exilé Hugo et compromet ainsi l'indépendance du poète revendiquée par ailleurs.

À l'heure du combat pour la liberté de l'artiste et pour la liberté d'expression en général, le positionnement de Verlaine, qui n'aura pas plus fait de théorie en politique qu'en poétique, n'est ni doctrinaire ni sectaire, et si les incursions journalistiques du poète ne sont pas des écrits militants au sens strict, elles n'en constituent pas moins des prises de positions polémiques et stratégiques qui visent à susciter tout autant l'adhésion de Coppée, Valade et Gill, les amis proches, que de l'ainé Banville, plus éloigné et moins radical, mais avec lequel il convient d'entretenir les connivences républicaines. Pour Verlaine, qui n'est pas dupe pour autant, tous les poètes ont vocation, par définition, à s'opposer au pouvoir impérial et à l'Église et à se rallier à Hugo : il est de ce point de vue logique qu'il égratigne Gautier, qu'il s'en prenne par ailleurs plus frontalement à Barbey d'Aurevilly et Louis Veuillot, et qu'il ne manque pas non plus de critiquer Vallès quand la verve parodique de dernier ratisse trop large et ne se contente pas de viser l'Empire.

C'est parce que Gautier est avant tout poète, qui plus est le chef de file, avec Hugo, des premières générations romantiques, que Verlaine se sent autorisé à porter la critique en quelque sorte « au nom de parnassiens », et c'est au nom de principes identiques, qui ne séparent pas le littéraire du politique, qu'il est plus que sensible aux attaques qui visent les poètes dans la presse. Il éreinte ainsi Vallès dans une autre chronique pour des raisons qui ont également motivé un article contre le très catholique Barbey d'Aurevilly, auteur des « *Trente sept Médaillons du Parnasse contemporain* ». Il est en effet pour Verlaine des statues indéboulinables, celles du Panthéon littéraire, et Vallès, non moins que Barbey, en prend pour son grade pour son « débinage de chef-d'œuvre » et ses « éreintements de grands hommes », parmi lesquels Hugo, Baudelaire et les Parnassiens en général, dans le journal *La Rue*. Cela n'empêchera pas le polémiste socialiste de récidiver deux ans plus tard dans le deuxième numéro de *La Parodie* fondée par André Gill, avec des propos qui résument l'esprit

résolument anticonformiste des deux hommes et de la nouvelle revue, et annoncent à leur manière un aspect de l'esprit « zutique » auquel Verlaine adhérera plus volontiers en 1871 :

« Et toi, parodiste, frappe, mords, siffle, hurle. Sois exact et blessant. Casse le nez des statues, faux bonshommes ou faux dieux. Tourne en queue de chien la perruque de Corneille, et mets ton grain de sel sur la queue de tout ce qui est respectable. [...] Jurons sur l'honneur que le Misanthrope nous ennuie. Vieux Dante, silence, tu t'appelles Durand ! Et toi, vieil Homère, aux Quinze-Vingts ! ou au pont des Arts ! ... Chargez¹¹⁵ ! »

Il est intéressant de noter qu'à la même page de ce numéro de *La parodie* figurent les commentaires suivants de Hugo : « Votre première exécution est charmante et féroce¹¹⁶ », à propos du premier numéro de la même revue (4 juin 1869), intitulé *Le salon*, dans lequel Gill poursuit sa contribution régulière aux « salons caricaturaux » qui paraissent annuellement dans diverses revues¹¹⁷. Ce faisant, Hugo, loin d'avoir été indigné par les articles de Vallès en 67, pas plus que par le *Victor Hugo revu et corrigé à la plume et au crayon. Les Chansons des grues et des boas* d'André Gill (Paris, [maison d'édition inconnue], 1865), indique au contraire que l'heure est bien à « l'exécution [...] féroce » de charges parodiques ... et du Second Empire. Il encourage ainsi, en 1869, une action dans laquelle André Gill et le jeune Verlaine étaient déjà bien engagés deux ans auparavant.

À cet égard on peut supposer que la rencontre entre Verlaine et Hugo en août 67 a été déterminante et mobilisatrice. C'est en effet après cette rencontre et les obsèques de Baudelaire que Verlaine écrira sa série d'articles retrouvés par Mickaël Pakenham dans les exemplaires de la *France artistique* sous la rubrique *Nos murailles littéraires*. Les murs de Paris, les inscriptions que l'on pouvait y trouver (« Barbey d'Aurevilly, idiot ! ») et les ordures qu'il était interdit de déposer à leur pied sont bien sûr les prétextes (et les pré-textes) de Verlaine pour monter à l'assaut des murailles qui l'intéressent véritablement, les journaux et les critiques littéraires qui s'en prennent à Hugo, et pour édifier en contrepartie les murailles protectrices de l'art et de la littérature. Le titre de la rubrique fait par ailleurs certainement écho aux *Murailles révolutionnaires* d'Alfred Delvau, mort lui aussi en 1867. Ce clin d'œil à une compilation monumentale d'affiches, professions de foi et autres proclamations qui furent apposées sur les murs de Paris après la révolution de 48 lors du

¹¹⁵ Cité dans Yin-Hsuan Yang (2012 : 209-210, note 220).

¹¹⁶ Idem, p. 209.

¹¹⁷ Pour Gill, les contributions sont les suivantes : 1864, *Le salon pour rire* (Paris, G. Richard), album de 8 pages. 1866, « Le salon pour rire, par Gill », dans *La Lune*, n°10, 13 mai p. 1, et n° 11, 20 mai, p.1. 1868, *Gill-Revue. Le salon pour rire* [en vente au bureau de *L'Eclipse*], 14 pages. Et 1869, avec Henry Oulevay, « Le salon », *La Parodie*, n° 1, 4 juin, 14 pages. Il poursuivra avec des contributions relatives aux salons de 1872, 1875 et 1876. Voir sur ce point Yang, (2012) et Chabanne, (1990).

suffrage universel¹¹⁸ (le premier volume a paru en 1851), et à un auteur « bohème-type », proche de Ledru-Rollin, spécialiste de l'érotisme, de la langue verte, des cabarets, des grisettes, et du Paris populaire en général, et dont certaines des œuvres furent illustrées par Rops, n'est évidemment pas innocent sous le Second Empire...

Il n'y a ainsi aucune contradiction pour le parnassien Verlaine entre l'art pour l'art et l'engagement. Le premier légitime le second, et le concept d'« art pour l'art », loin de revendiquer une quelconque indifférence au monde des hommes et à l'Histoire, exprime au contraire une revendication d'indépendance absolue de l'artiste pour rendre compte de son rapport au monde, et celle d'une autonomie du champ littéraire qui exclut toute forme de subordination au pouvoir politique, à l'académisme, à l'Église et à « l'Ordre moral ». Tel est bien l'enjeu sous le Second Empire pour les poètes, les romanciers et les peintres, un enjeu et une urgence qui d'une part favorisent, dans un Paris en pleine mutation sociale et urbaine, l'expression par l'intermédiaire de la presse de la radicalisation d'une partie de la bohème littéraire et des différentes formes d'opposition au pouvoir impérial, et encouragent d'autre part les convergences entre ces enjeux spécifiques aux champs artistiques et ceux des luttes politiques et sociales. Du côté des Parnassiens, qui ne sont alors pas plus homogènes sur le plan éthique et politique qu'ils ne le sont sur le plan esthétique, les années soixante dessinent déjà les lignes des clivages qui verront apparaître les Vilains Bonshommes et ensuite les zutistes, et le « socialisme » de Verlaine en 67, qui résulte en partie de ses amitiés avec des socialistes et des anarchistes (non poètes pour la plupart) de la bohème parisienne qu'il fréquente alors, est un positionnement plutôt singulier et marginal. Une singularité qui lui permet par exemple d'être le seul à être en mesure d'être l'auteur d'un texte à propos de Cabaner, texte signé « Buridan », mais dont Mickaël Pakenham fait la démonstration convaincante qu'il est de Verlaine (*ML*, 14). Inconnu alors du public parisien, le nom du célèbre zutiste intriguait à cause de la scie « As-tu vu Cabaner ? » qui fleurissait sous forme de graffitis sur les murs de Paris. Verlaine profite de l'occasion d'une sous information du *Figaro* pour présenter aux lecteurs de *La France artistique* le portrait d'« un excentrique des plus abracadabrants » qu'il connaissait depuis longtemps.

La charge contre Veillot est moins singulière, et les affinités de ce dernier avec Baudelaire ne changent rien à l'affaire pour Verlaine qui sait aussi ce qui distingue fondamentalement les deux hommes, en particulier le fait, comme le remarque Claude Pichois (1976), que « ... si Veillot est catholique, par sa pratique, par sa morale, par son horreur des

¹¹⁸ Sur la question l'espace public comme espace graphique à conquérir et à réglementer, voir Philippe Artières (2013).

« bastringues », — Baudelaire ne l'est pas . ». Mais surtout, comme le rappelle Pakenham, 1867 est l'année où Veillot récupère en avril le journal *L'Univers* qui avait été interdit en 1861, ce qui lui permet de devenir *in extremis* le chroniqueur du concile de 1867 (*ML*, 80, note 28). Ce rapprochement de l'Église française avec les thèses ultramontaines de l'auteur des *Odeurs de Paris* publiées un an avant ne signale rien de bon (et sent plutôt mauvais...) pour les libertés publiques et encourage donc les républicains à continuer à faire de Veillot leur tête de turc, et pour encore longtemps.

Le problème-Veuillot est à mettre en relation avec une affaire qui défraya la chronique en 1868, « l'affaire du melon » du caricaturiste André Gill. L'ami de Verlaine publia en effet en « une » de *L'Eclipse* un dessin intitulé « Monsieur X... ? », représentant un melon boutonneux et effrayé, et dont l'énorme bouche résulte de l'extraction d'un « quartier » qui semble avoir été découpé par la plume acérée et toujours menaçante lui faisant face du caricaturiste lui-même. Le dessin fut autorisé mais deux jours après sa publication les responsables du journal furent appelés à comparaître devant un juge d'instruction pour accusation d'obscénité. La réalité est que la « une » avait grand bruit car chacun se demandait qui pouvait bien être ce « Monsieur X... » et si le dessin ne s'en prenait pas, entre autres, à l'Empereur lui-même. Une crainte compréhensible très inspirée de l'épisode de fruits plus célèbres encore, les poires de Charles Philippon et Honoré Daumier caricaturant Louis-Philippe. Par la suite, Gill n'eut de cesse de répéter qu'en réalité il ne s'agissait que d'un melon, motivé pour les raisons suivantes¹¹⁹ :

Le portrait d'un melon ? Oui. – Dans le journal ? Parfaitement. Puisque la censure interdisait tout, puisqu'on ne pouvait plus rien risquer d'expressif, il fallait dessiner le melon. Cela ne voudrait rien dire.
–Qu'importe !
Et je le fis

¹¹⁹ Bertrand Tiller (2006 : 237). L'extrait provient d'*Histoire d'un melon*, qui constitue le premier chapitre des *Vingt années de Paris* publiés par Gill en 1880.

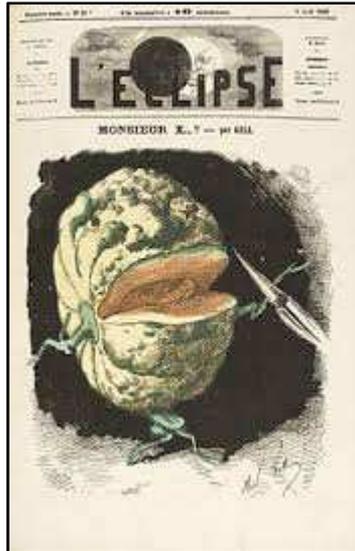


Figure 5 : *Monsieur X... ?...* par Gill, *L'Eclipse*, 9 août 1868

Il n'est pas certain cependant qu'il faille prendre pour argent comptant les justifications de Gill. La figure grêlée de ce melon évoque en effet trop facilement celle de Veillot et ce n'est sans doute pas un hasard si le thème du melon sera repris une nouvelle fois en février 71 par Alfred Le Petit dans sa rubrique « Fruits, fleurs & légumes du jour » de *La Charge* pour caricaturer le même personnage.

FLEURS, FRUITS & LÉGUMES DU JOUR.

LE MELON

25

**M. LOUIS VEUILLOT.**

Elle a beau revenir de Rome,
Humide encor du goupillon,
Sous une cloche, au lieu d'un homme,
On ne peut trouver qu'un melon.

Figure 6 : Alfred Le Petit, *Fleurs, fruits & légumes du jour*, 10 mars 1871

Et Gill lui-même, sans nécessairement donner « la clef », fait le rapprochement en 1868 dans « *Le melon de Gill*, complainte en vingt-trois couplets sur l'air de *Fualdès*¹²⁰ ». Si le vingt-troisième couplet est encore suggestif,

La foule fort étonnée,
Et l'on s'écriait tout bas :
Mais c'est un tel !...n'est-ce pas,
Cette trogne bourgeonnée ?
Bref, chacun lâchait un nom
Et nul n'y répondait : non !

dans le dernier couplet, « Morale », la comparaison est cette fois explicite, augmentée d'une double référence à la rime à Hugo, l'ennemi de Veillot (« misérable » et « en exil ») :

Suis-je donc un misérable ?
Je veux partir en exil.
Puisque mon pauvre profil
Va devenir exécration,
Même chez Veillot, et chez
Les obscènes maraichers.

Gill s'est sans doute inspiré pour sa complainte de celles écrites par Verlaine, Coppée et Lepelletier en 1867, qui s'illustrent alors dans le registre parodique avec la *Complainte de Berezowski* (*La France artistique*, 22 juin) et la *Complainte de l'assassinat de la forêt de Fontainebleau* (*Le Hanneton*, 29 août), toutes deux sur l'air de *Fualdès*, et que Mickaël Pakenham a logiquement intégrées à son recueil. En plus des ressemblances formelles, énonciatives et thématiques inhérentes au choix du genre¹²¹, comme le vers heptasyllabique, les sizains rimés « ababcc », le nombre important de couplets (vingt et vingt-six chez Verlaine, vingt-trois chez Gill), le premier couplet adressé à la population et le dernier ayant valeur de morale édifiante, le contenu « judiciaire » censé rendre compte d'une affaire importante dont la presse a fait grand bruit, et la prédilection pour le registre oral et les tournures populaires, les complaintes des deux auteurs manifestent par endroit le même attachement à la rime loufoque hyper-banvillienne, comme en témoignent les deux couplets suivants, respectivement dixième couplet de la *Complainte de Berezowski* et quatrième du *Melon de Gill* :

X
Le coup part, le ch'val se cabre
Et r'çoit la charg' dans l'naseau.
L'effroi s'répand aussitôt.
Un général tir' son sabre.
La ball'que le Czar évite
Couvr' de sang le Czarewit...ch ! (Verlaine, Coppée, Lepelletier)

¹²⁰ Publié en 1868 chez Plataut et Roy (24 pages), le texte a connu plusieurs éditions et est reproduit dans Bertrand Tillier (2006 : 363-367).

¹²¹ Sur les complaintes, voir Marc Angenot, (1968) et Joseph Le Floc'h (2001).

IV
 Dans le journal que j'habite
 Je m'appelle monsieur X...
 Mais quel X... ? oh ! pas le Styx,
 Foi de simple cucurbite,
 Je vous jure que cet X...
 N'a rien de subversif – x ! (Gill)

Mais la plainte écrite par Verlaine en collaboration présente surtout un autre intérêt. À propos du fait divers qui, en 1867, a motivé la composition de la *Complainte de Berezowski*, Mickaël Pakenham écrit (*ML*, 43) :

Le Tsar, comme toutes les têtes couronnées d'Europe, s'était rendu à l'Exposition Universelle. Le 6 juin il fut l'invité d'honneur d'une revue militaire dans le bois de Boulogne, lieu assez propice pour un attentat. Le malheureux Berezowski s'approcha autant que possible du landau impérial avec un pistolet bon marché acheté le matin même.

Il cite ensuite le témoignage d'un négociant publié dans *Le Figaro* (*ML*, 43-44):

« Ce qui a empêché cet homme [Berezowski] de s'approcher encore plus près, c'est que l'écuyer de service à la portière, M. Raimbeaux, voyant sans doute la tentative que cet homme faisait pour l'approcher, serra immédiatement son cheval contre la voiture.
 Le coup de feu n'atteignit que le cheval ; la balle traversa les naseaux et le sang, en jaillissant, s'est répandu sur le grand duc Wladimir. [...] »

Or, au vingtième couplet de leur plainte, Verlaine, Coppée et Lepelletier écrivent :

On mande un vétérinaire
 Près du cheval de Raimbaux.
 Il lui trouve les reins beaux
 Mais l'air valétudinaire.
 Marx prétendait qu'il est mort
 Maillard dit qu'il vit encor.

Autrement dit, en 1867, Verlaine avait collaboré à la rédaction d'un texte contenant une rime banvillesque à la richesse douteuse mais sexuellement prémonitoire, à partir d'un patronyme porté alors par un homme (Raimbaux) qui déjoua un attentat contre le Tsar Alexandre II, avant de connaître un autre porteur (Rimbaud) qu'il blessa par balles six ans plus tard et qui sera surtout célèbre pour être l'auteur des attentats poétiques que l'on sait contre un autre Alexandre à la vieillesse notoire¹²²...

La revue de l'année 67, du point de vue qui est ici le nôtre, ne serait pas complète sans la mention de la publication de *Manette Salomon*, roman dans lequel les frères Goncourt ont insisté de manière significative, et sans doute en le déplorant implicitement, d'une part sur la dimension révolutionnaire et subversive du rire (son essence diabolique, dirait Baudelaire), ou de ce qu'il nomment « La Blague », et d'autre part sur le fait que cette puissance subversive,

¹²² Quant à Marx, il ne s'agit pas de Karl, mais d'Adrien, chroniqueur au *Figaro*, comme Maillard, et dont une compilation d'articles avait paru en 1867 sous le titre *Indiscrétions parisiennes* (*ML*, 84).

étroitement corrélée à « l'indépendance [du] caractère et de [l]a langue » de l'artiste, était surtout perceptible dans ses effets collectifs dévastateurs sur la religion:

La Blague, - cette forme nouvelle de l'esprit français, née dans les ateliers du passé, sortie de la parole imagée de l'artiste, de l'indépendance de son caractère et de sa langue, de ce que mêle et brouille en lui, pour la liberté des idées et la couleur des mots, une nature de peuple et un métier d'idéal ; la Blague, jaillie de là, montée de l'atelier, aux lettres, au théâtre, à la société ; *grandie dans la ruine des religions*, des politiques, des systèmes, et dans l'ébranlement de la vieille société, dans l'indifférence des cervelles et des cœurs, devenue *le Credo farce du scepticisme*, la révolte parisienne de *la désillusion*, la formule légère et gamine *du blasphème*, la grande forme moderne, *impie* et charivarique, *du doute* universel et du pyrrhonisme national ; la Blague du XIXe siècle, cette grande démolisseuse, cette grande révolutionnaire, *l'empoisonneuse de foi*, la tueuse de respect¹²³ [...]

Sur ce point, la censure impériale et l'activisme clérical contre « la liberté des idées et la couleur des mots » semblent leur donner raison. Quand les diverses modalités, écrites ou dessinées, journalistiques ou poétiques, de la satire et de la parodie, sont les armes du combat éthique et politique de l'anticléricalisme et de l'anti bonapartisme, elles se dissocient quelque peu du rire moderne français et bourgeois vu principalement comme une caractéristique majeure, inoffensive et neutre, d'une époque industrielle et affairée où l'on peut rire de tout y compris de soi-même, dans la presse, à la chambre, en littérature et dans les spectacles¹²⁴, et présentent en revanche bien des caractéristiques de « la Blague » des Goncourt, qui ne fait pas rire tout le monde. En ce sens, une telle description de la blague et de son impact sur l'ordre social et sur les mœurs, loin d'effrayer les futurs zutiques en 1867, pouvait au contraire avoir valeur de manifeste. Et nous aurons l'occasion de revenir sur le statut prémonitoire à plus d'un titre de ce texte.

6.2. 1871 et les zutiques

Au vu des éléments qui viennent d'être répertoriés nous sommes déjà en mesure de dessiner les premiers contours de ce que sera le cercle zutique. Du côté des acteurs, il y a bien sûr Verlaine, Valade (et donc Mérat), Cabaner et Gill, et sur un autre plan, Coppée. Il y a aussi les frères Cros, non encore évoqués, mais dont on sait par Mikaël Pakenham (*ML*, 12) que Verlaine les rencontra certainement pour la première fois en 1867, année qui fut aussi celle de la séparation de corps de Nina de Villars avec le comte de Callias, ce qui facilita la création de son célèbre « salon » en 1868, auquel les frères Cros furent assidus et que Verlaine fréquenta également grâce à ces derniers. Ajoutons que c'est en 1867 qu'Antoine Cros transporta son propre salon au 14 rue Royale et que Verlaine put également y croiser, en

¹²³ Cité dans Denys Riout (1992 : 56). Italiques miennes.

¹²⁴ Voir sur cette question Vaillant et De Villeneuve éd. (2013). Et en particulier l'article de Vaillant, « Le propre de l'homme moderne ».

plus des précédents, Henri Mercier et Gustave Pradelle¹²⁵. Nous sommes donc en présence, dès 67, de dix futurs zutiques, qui se connaissaient et fréquentaient déjà les mêmes lieux, et de neuf des quatorze membres du cercle dont la parole est « enregistrée » dans le sonnet liminaire de l'*Album zutique*, *Propos du cercle*, le nombre quatorze étant bien sûr approprié au sonnet et rappelant par ailleurs l'adresse à Hugo de 14 parnassiens, parmi lesquels figure Verlaine, publiée en juillet 1867 dans *Le Temps*.

Propos du Cercle.

- (*Mérat.*) Cinq sous ! C'est ruineux ! Me demander cinq sous ?
Tas d'insolents !... (*Penoutet*) Mon vieux ! Je viens du café Riche ;
J'ai vu Catulle... (*Keck*) Moi, je voudrais être riche. —
- (*Verlaine.*) Cabaner, de l'eau d'aff !... (*H. Cros*) Messieurs, vous êtes saouls !
- (*Valade.*) Morbleu, pas tant de bruit ! La femme d'en dessous
Accouche... (*Miret.*) Avez-vous vu l'article sur l'Autriche
Dans ma revue ?... (*Mercier*) Horreur ! Messieurs, Cabaner triche
Sur la cantine ! (*Cabaner*) Je..... ne.. pu..is répondre à tous !
- (*Gill*) Je ne bois rien, je paye ! Allez chercher à boire,
Voilà dix sous ! (*A.^{ne} Cros*) Si ! Si ! Mérat, veuillez m'en croire,
Zutisme est le vrai nom du cercle ! (*Ch. Cros*) En vérité,
- (*Jacquet*) L'autorité, c'est moi ! C'est moi, l'autorité...
Personne au piano ! C'est fâcheux que l'on perde
Son temps, Mercier, jouez le Joyeux Viv.....(*Rimbaud*) Ah ! merde !

Léon Valade. J. Keck

La forme dialoguée de ce sonnet (encadré par Mérat et Rimbaud) rend compte de l'agitation tapageuse d'un collectif sans « autorité » où toute pose pour un quelconque « Coin de table » eut sans doute été improbable tant les paroles sont en effet des « propos » pris sur le vif, passant du coq à l'âne, bruyants et jetés à la cantonade même quand ils ne sont adressés qu'à un seul, et par lesquels chacun des membres semble faire son entrée théâtrale. De ce point de vue, elle évoque moins une photo de famille qu'une légende rimée de dessin caricatural, d'ailleurs facilement transposable sous la forme « éclatée » de bulles accompagnant des portraits, comme dans certaines des représentations de l'album, et semble de surcroît inspirée du Vallès qui irritait tant Verlaine en 1867 (*ML*, 17, et 74, note 31):

« Hugo est Dieu ! –n'est-ce pas Coppée ?– et Banville est son prophète ! »– Passe-moi le cognac Glatigny ! »

L'*Album zutique* pris dans son ensemble est à bien des égards une « muraille littéraire ». Certaines de ses inscriptions auraient pu figurer en graffiti sur un mur, à l'instar

¹²⁵ Voir Denis Saint-Amand (2012 : 57).

des zutiques « vers pour les lieux » inscrits d'après Verlaine sur un mur du café de Cluny, et la caricature y a une large place. Toutefois, journal de bord seulement, impubliable et non reproductible en l'état, il déjoue la censure par un accès réservé à ses contributeurs. Il est en ce sens une muraille protectrice et protégée sur laquelle les zutiques de l'Hôtel des étrangers, ce camp retranché de la bohème littéraire, prolongent la Commune sur un autre terrain et par d'autres moyens, mais selon des modalités assez voisines de celles des communards. Réactivité, spontanéité, absence d'autorité, surveillance aléatoire, gestion collective de la « cantine », matériaux disparates qui allient le noble de la vieillierie poétique à l'ignoble des pavés et du caniveau, et jusqu'au romanesque hugolien d'un adolescent en porte drapeau et en figure de proue...le zutisme et leur « muraille » ont décidément tout d'une étrange barricade littéraire qu'on aurait improvisée plusieurs mois après la Semaine sanglante pour ne pas s'avouer totalement « vaincu ». À ceci près que les bombes confectionnées dans le « laboratoire zutique » ne sont pas de fabrication artisanale mais le fruit d'un travail d'artistes experts dans le maniement des ingrédients du parodique et du poétique et de leur mélange explosif. Quant au caractère inéluctablement éphémère de l'entreprise, il concerne le groupe, d'autant plus appelé à la dissolution que sa confidentialité le privait de la riposte fédératrice de vrais « Versaillais », que les cibles n'étaient pas toutes réactionnaires, qu'il s'agissait plus d'une expérience collective dont la dimension parodique était par nature destructrice, voire autodestructrice, que d'un projet aux finalités et aux contours bien définis, et que les individualités qui le constituaient n'étaient pas de nature à s'entendre durablement. Alors que paradoxalement l'*Album zutique* a survécu et constitue peut-être encore aujourd'hui la seule barricade de la Commune encore debout, et la première barricade poético-politique de l'Histoire.

Parmi les membres du cercle, on ne saurait sous estimer le rôle d'André Gill. Outre, son amitié avec Verlaine et leur compagnonnage de longue date dans le milieu de la presse républicaine radicale, et le fait qu'il était, parmi les zutiques, le plus connu en son temps, le caricaturiste a pu aussi jouer un rôle important dans la transmission du « salon caricatural de 1846 », recueil dont un vers peut être à l'origine du choix du terme « zutisme ». L'attestation sans doute la plus connue des zutiques d'un « zut » en poésie était certainement celle du *Mirecourt* de Banville dans *les Odes funambulesques*¹²⁶ :

¹²⁶ Première édition de 1857. Dans la seconde édition de 1859, « Porcher » remplace « Pommier » dans le premier vers du sizain.

Pommier te dira : Zut ! Dans le format du *Times*
 Tes vieux ours écriront les noms de tes victimes ;
 Tu les entendas te crier :
 Mort et damnation ! et te traiter de cancre,
 Tous ces fœtus caducs, ces vieux ours teints de l'encre
 Qui n'est plus dans ton encrier !

Mais Banville lui-même, et André Gill, ont pu aussi faire connaître l'occurrence du dernier vers de la dernière légende rimée du « salon caricatural de 1846 », *La Poésie légère* :

Cette lyre en Ruolz et ce marteau de porte
 Pèsent de tout leur poids sur ce manteau léger.
 Je ne veux pas de mal à celle qui le porte
 Mais je lui dirais zut s'il fallait m'en charger.

Cette caricature fait référence à une œuvre sculptée éponyme de Pradier exposée au salon officiel de 1846 et représentant une femme tenant de la main gauche une lyre et dont le poignet droit est orné d'un bracelet doré. Ce nu féminin a en outre la particularité d'être un nu uniquement de face, une moitié de la sculpture étant constituée du « manteau » ou du « drap » qui en recouvre le dos.

Dans son « salon de 1846 » publié quinze jours après le salon caricatural, Baudelaire sera sans appel (c'est moi qui souligne):

Ce qui prouve bien l'état pitoyable de la sculpture, c'est que M. PRADIER en est le roi. Au moins celui-ci sait faire de la chair, et il a des délicatesses particulières de ciseau; mais il ne possède ni l'imagination nécessaire aux grandes compositions, ni l'imagination du dessin. C'est un talent froid et académique. Il a passé sa vie à engraisser quelques torses antiques, et à ajuster sur leurs cous des coiffures de filles entretenues. ***La Poésie légère paraît d'autant plus froide qu'elle est plus maniérée; l'exécution n'en est pas aussi grasse que dans les anciennes œuvres de M. Pradier, et, vue de dos, l'aspect en est affreux.*** Il a de plus fait deux figures de bronze, – *Anacréon et la Sagesse*, – qui sont des imitations impudentes de l'antique, et qui prouvent bien que sans cette noble béquille M. Pradier chancelerait à chaque pas.

La caricature prend le contre pied systématique de l'œuvre effectivement exposée et souligne l'incohérence d'une « muse » dont la légèreté affirmée est en réalité entravée par la lourdeur d'un vêtement dont elle peine à se défaire et qui semble la tirer en arrière. Le dessin montre en effet une femme de dos et penchée en avant à un point tel que son postérieur semble constituer tout le volume, le texte précisant pour sa part que cette position est due à la lourdeur supposée des accessoires de pacotilles (le Ruolz et le marteau de porte), et à la légèreté du manteau. Avec « zut » à la césure d'un dernier vers dont le dernier mot est « charger », les paires rimiques « porte :: porte » (homonymie) et « léger :: charger » (contraste), la lyre caricaturale pèse ainsi de tout son poids de quatre alexandrins pour

souligner la lourdeur d'une œuvre mal nommée et indiquer en revanche de manière réflexive combien le titre *La poésie légère* est approprié à la « légèreté » poétique. des usages caricaturaux du vers.



Figure 7 : *La poésie légère*, « 1846. Le salon caricatural », p. 24.

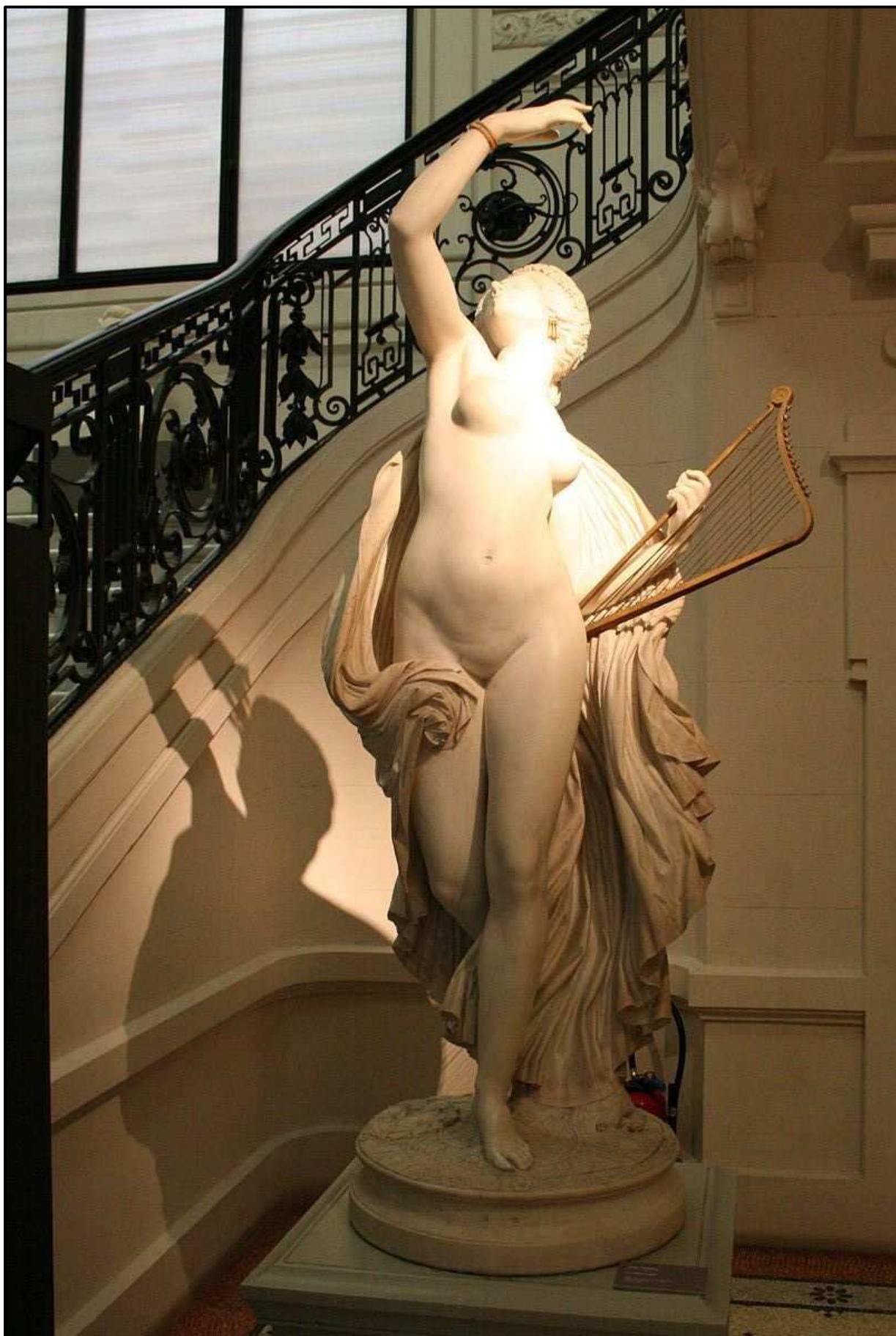


Figure 8 : *La Poésie légère*, Gustave Pradier, musée des beaux arts de Nîmes

D'une certaine manière les parodies de l'*Album zutique* prolongent ce travail caricatural en direction de poètes parnassiens tout aussi (dé-) considérés par les zutiques que Pradier par Baudelaire. En raillant des auteurs d'une manière plus féroce encore que le *Parnassiculet contemporain* dans une sorte de salon caricatural du Parnasse, et en détournant des manières ou des genres (les dizains de Coppée, les blasons du corps féminin de Mérat...) ils en sapent toute prétention à la « modernité » et ringardisent d'emblée les œuvres concernées. Et « Rimbaud le démodeur » (Dessons, 2009) excellera dans cette entreprise.

L'ombre portée de Baudelaire sur l'*Album zutique* ne saurait donc surprendre, les zutiques s'inscrivant à leur manière dans la tradition ouverte par *Le salon caricatural de 1846*¹²⁷. À leur manière seulement, car on sait que dans leur contexte post communard très réactionnaire et revanchard les contributeurs de l'Album, et en particulier Verlaine et Rimbaud, savent s'autoriser l'emploi sans modération ni retenue de termes scatologiques et de propos ouvertement obscènes qui auraient suffi à eux seuls à empêcher, contrairement au fascicule illustré de 46, toute publication imprimée du contenu de l'*Album zutique*. Il reste qu'en dépit de la distance historique et générationnelle, et à cette période de tensions internes au groupe parnassien des Vilains Bonshommes où l'impassibilité est certainement vue par bien des zutistes comme un renoncement ou un repli frileux, Baudelaire peut effectivement représenter un étendard plus que respectable, et que l'héritage symbolique du Maître autrefois condamné est d'autant plus un enjeu qu'il a disparu avant la Commune et que la captation revendiquée par tous ne saurait se faire exclusivement au profit des vainqueurs, ou pour le dire autrement, au profit de ceux qui ne considèrent pas l'écrasement de la Commune comme une défaite majeure ou un drame. Dire « zut », « en vers et contre tous » avec Baudelaire (et contre Hugo), donne alors tout leur sens aux hommages verlainiens dans l'Album zutique que sont diversement le quatrain *Sur les fleurs du mal* et le sonnet *La mort des cochons*.

Selon Jules Mouquet, il est difficile de déterminer la part respective de chacun des auteurs, Banville, Baudelaire, et Vitu, pour les légendes des caricatures, alors que le prologue et l'épilogue du salon caricatural semblent plutôt de facture baudelairienne. Banville, dans *Le Mirecourt*, avec un alexandrin où « zut » est également accentué à la césure et intégré à la même structure syntaxique en « pronom personnel complément + dire + zut » (et au même

¹²⁷ D'après Pichois (1992, 556), dans ce salon caricatural « la volonté de caricature est moins prononcée que le désir de parodie » que Baudelaire Banville et Vitu, accompagnés de Pierre Dupont, avaient déjà manifesté avec la parodie de *Sapho* publiée dans *Le Corsaire-Satan* du 25 novembre 1845. Par ailleurs l'un des textes accompagnant les caricatures, *Portrait de M. de C.*, visiblement de Banville, pourrait être une motivation supplémentaire, à côté de la contrepèterie « Mérat et Valade / Verrat est Malade », de l'utilisation de « verrat » dans les *Autres propos du cercle* de l'*Album zutique*. Il se conclut par ces vers « On devrait manger sa chair incongrue / De verrat dodu chez Véro-Dodat ».

schéma énonciatif « dire zut à quelqu'un »...), lève alors une partie de l'anonymat, le poème étant de surcroît explicitement daté de 1846 dans l'édition des *Odes*. Sous cet angle, à l'instar de l'anonymat du recueil banvillien lui-même à sa sortie, la participation de Banville au salon caricatural de 46 et certaines de ses contributions précises devaient être un secret de polichinelle pour la plupart des poètes du cercle zutique, qui connaissaient Banville et le côtoyaient régulièrement, ne serait-ce qu'au dîner des Vilains Bonshommes. Et André Gill, membre du cercle, ne pouvait de toute façon ignorer cette autre occurrence probablement banvillienne de « zut » à la césure. Ses contributions aux divers salons caricaturaux étaient, comme on l'a vu, une spécialité depuis 1864, et presque une propriété définitoire pour le caricaturiste lui-même, comme l'atteste le quinzième couplet de sa complainte déjà citée, *Le Melon de Gill* :

Cet *artisse* est un jeune homme ;
 Ses cheveux sont assez longs,
Il se moque des Salons
 Comme des Chambres, en somme.
 Je ne sais pas quel âge il
 A, mais il se nomme A. Gill.

Quel que soit le rôle respectif de chacun, le zutisme, par son nom même, semble bien avoir une filiation banvillienne paradoxale. Et la véhémence parodique de l'album peut être vue en ce sens, en dépit ou à cause des clivages dont la Commune a été le déclencheur, comme la poursuite radicalisée, et sous une forme nettement moins euphémisée que le titre de l'album, d'un projet déjà formulé par Banville dans sa préface aux *Odes funambulesques*, où il s'agissait alors de « faire vibrer la corde bouffonne » et de « faire avec la Poésie, cet art qui contient tous les arts et qui est la ressource de tous les arts, ce que propose la Caricature quand elle est autre chose qu'un barbouillage ». Une radicalisation que n'eut pas toutefois cautionnée Banville dont la lyre, dans son jeu fantaisiste, n'était pas nécessairement accordée pour exécuter autre chose que la « formule rimée de notre esprit comique » (il va de soi que *Les Exilés*, entre autres, ne font pas partie de ce registre). Par cette formule non rimée et le possessif qu'elle contient, Banville résume on ne peut mieux les limites de son anticonformisme, et il faudra attendre Rimbaud, qui ne se privera pas de faire la leçon au maître sur ce terrain avec *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, poème pré-zutique où il retourne précisément les procédés comiques de Banville contre la compromission de la poésie à l'air du temps, pour que « ces mètres extravagants, ces césures effrontées, ces rimes d'une sauvagerie enfantine » ne relèvent plus seulement de l'arsenal du « pamphlet en rythmes » et

du « comique rimé¹²⁸ », mais aussi de celui de la révolution du langage poétique et de la « subversification ». Et c'est précisément à Banville, d'après ce qu'il en a dit lui-même, que Rimbaud aurait suggéré qu'il serait temps d'en finir avec l'alexandrin... Il est alors plus que probable que le zutisme exprime aussi un « zut » à Banville, Coppée, et quelques autres parnassiens trop modérés sur bien des plans. La Commune, son écrasement, et l'arrivée de Rimbaud à Paris auront ainsi encouragé Verlaine à radicaliser sa critique des impassibles déjà à l'œuvre dès ses *Poèmes saturniens* avec des poèmes comme *Vers dorés*, le *Prologue*, ou *Çavitri*. L'heure est plus que jamais propice à « la muse parodique¹²⁹ » et se prête aussi facilement à une forme d'autodérision assumée et certainement plus jubilatoire pour leurs auteurs que l'hétéro-dérision subie du *Parnassiculet contemporain* en 1867. Il est intéressant de constater qu'en se démarquant du « prophète » Banville et en s'en prenant surtout avec assiduité à son « disciple » Coppée, les zutiques donnent en quelque sorte raison à la dérision de Vallès, qui avait en outre malicieusement bien vu que le cognac était un élément au moins aussi fédérateur que le Dieu Hugo en personne...

Mais le zutisme est peut-être issu également d'une autre influence littéraire déterminante, à ma connaissance non signalée. Les zutiques devaient en effet connaître une autre occurrence non poétique de « zut ! », celle du roman des Goncourt précédemment cité, dont il convient de rappeler que l'action se situe dans l'univers des ateliers des peintres :

[...] la Blague, cette populaire philosophe du « j'm'en fiche ! » le stoïcisme avec lequel la frêle et malade race d'une capitale moque le ciel, la Providence, la fin du monde en leur disant tout haut : « zut !¹³⁰ »

Or, si cette occurrence romanesque de « zut » est intéressante en tant qu'occurrence, elle est surtout chez les Goncourt l'expression « du stoïcisme avec lequel la frêle et malade race d'une capitale moque le ciel, la Providence, la fin du monde », et le passage du même roman cité précédemment, axé sur la subversion, mentionnait déjà « la révolte parisienne de la désillusion ». Par ailleurs « la Blague » est dans le roman le surnom donné au personnage d'un jeune peintre élevé par une mère qui ne voit pas d'un bon œil le projet artistique de son fils et s'inquiète des fréquentations de ce dernier. Il est l'ami du héros du roman, jeune artiste précoce, prodigieusement talentueux dans son art, et il est surtout l'incarnation d'un phénomène social et moral éminemment révolutionnaire et subversif. Cet autre extrait est révélateur de son état d'esprit : « La Blague avec son souffle canaille et sa risée salissante,

¹²⁸ Toutes les citations sont extraites de la préface des *Odes Funambulesques*.

¹²⁹ Voir Daniel Grojnowski (2009).

¹³⁰ Dans l'édition de Michel Crouzet (Gallimard, coll. Folio classique), le chapitre sur « La Blague », septième du roman, occupe les pages 108 et 109.

jetée à tout ce qui est honneur, amour, famille, le drapeau ou la religion du cœur de l'homme ». On est ainsi en présence d'éléments qui encouragent fortement l'hypothèse que pour la petite quinzaine d'artistes issus de la bohème parisienne, la présence de Rimbaud à Paris quelques mois après la Commune et son écrasement a pu facilement réactiver le souvenir de ce court chapitre des Goncourt dont le thème principal, au-delà de la blague, est la subversion, la révolution et la dimension à la fois artistique, parisienne et populaire de ces dernières. Et précipiter la création d'un cercle en rupture de ban avec les Vilains Bonshommes tout en orientant le choix de « zutisme » comme « vrai nom ». Une hypothèse certes d'autant plus forte qu'elle ne s'accompagne d'aucun témoignage, mais qui concorde néanmoins avec le statut de Rimbaud dans l'album, mis en avant dès les *Propos du cercle* qui se clôt sur son retentissant « Merde ! », véritable mot d'ordre du zutisme, et avec la surenchère dans l'obscène et le scatologique avec laquelle le parodique « en vers et contre tous » et souvent blasphématoire, prétend effectivement être la « démolisseuse » « impie et charivarique » de l'ordre moral. Et qui concorde surtout avec l'impact de Rimbaud sur les poètes parisiens qui le rencontrèrent pour la première fois : la célèbre formule attribuée à Ernest d'Hervilly, « le diable au milieu des docteurs », semble de ce point de vue rendre compte d'une extraordinaire aptitude à effarer non seulement les Vilains bonshommes mais aussi les plus aguerris des zutistes.

Quoi qu'il en soit, les Goncourt avaient bien cerné un aspect à leurs yeux dangereux et subversif de l'air du temps de la fin des années soixante et du second Empire, et avaient compris à leur manière les enjeux éthiques et politiques des bouleversements dans le monde des arts. Toutefois, ils n'ont pas conjuré le sort, et si Baudelaire et son rire diabolique ont pu être une source d'inspiration pour leur personnage, il serait étonnant qu'en dépit de leur perspicacité ils aient envisagé la possibilité d'une seconde existence de leur héros et de sa transformation de statut fictionnel et monstrueux de « Blague » à celui, réel, d'incarnation vivante (et monstrueuse) de l'irrévérence et de l'hérésie dans la poésie et dans la vie.

7. **Chapitre 7** - LE SONNET DU TROU DU CUL ET LA POÉTIQUE DE L'OBSCÈNEL'Idole¹³¹**Sonnet du Trou du Cul**

Obscur et froncé comme un œillet violet
 Il respire, humblement tapi parmi la mousse
 Humide encor d'amour qui suit la fuite douce
 Des Fesses blanches jusqu'au cœur de son ourlet.

Des filaments pareils à des larmes de lait
 Ont pleuré, sous le vent cruel qui les repousse,
 À travers de petits caillots de marne rousse
 Pour s'aller perdre où la pente les appelait.

Mon Rêve s'aboucha souvent à sa ventouse ;
 Mon âme, du coût matériel jalouse,
 En fit son larmier fauve et son nid de sanglots.

C'est l'olive pâmée, et la flûte câline ;
 C'est le tube où descend la céleste praline :
 Chanaan féminin dans les moiteurs enclos !

Albert Mérat
 P.V – A.R.

Lys.

O balançoirs ! ô lys, clysopompes d'argent !
 Dédaigneux des travaux, dédaigneux des famines !
 L'Aurore vous emplit d'un amour détergent !
 Une douceur de ciel beurre vos étamines !

Armand Silvestre
 A.R

L'idole. Sonnet du Trou du Cul, par sa place dans l'*Album Zutique* et par son titre, se présente comme LE sonnet du cercle zutique. Il figure au verso du sonnet liminaire *Propos du cercle*, auquel il répond par sa forme (sonnet d'alexandrins) et par son contenu « zutique » (pour « merdique »), et avec lequel il partage la particularité d'être l'œuvre de deux auteurs. Loin de détonner dans le contexte d'ouverture, le titre affiche d'ailleurs plutôt mieux la couleur que les poèmes connexes en exhibant d'emblée la tonalité « gougnotto-merdo-

¹³¹ Pour le texte du sonnet j'ai utilisé l'*Album zutique*, éd. Pascal Pia, Éditions du Sandre 2008 (Cercle du livre précieux, 1961); et *Rimbaud Œuvres complètes T.1 Poésies*, éd. Steve Murphy, Champion, 1999. Pour *Lys*, la leçon « balançoire » de plusieurs éditions, dont celle de Pascal Pia, est une erreur. Voir, outre Steve Murphy éd. (1999), Marc Ascione et Jean-Pierre Chambon (1973 : 114-132) et Jean-Pierre Chambon (1994 : 133).

pédérasto-lyrique » que Verlaine revendiquait déjà pour l'album des Vilains Bonshommes¹³² dont les zutiques se veulent les continuateurs radicaux. Sous cet angle, et en désignant ce qu'il s'agit pour les zutiques d'idolâtrer, le trou du cul valant aussi, par métonymie, pour l'obscène en général, le célèbre sonnet peut constituer la figure emblématique du cercle, son propos poétique par excellence¹³³.

Paradoxalement, l'absence de termes graveleux, l'écriture à deux et l'assimilation du sonnet aux *Stupra* de Rimbaud ont parfois tendance à relativiser le contexte zutique et la dimension parodique du sonnet. Cette déconnexion est particulièrement perceptible dans les lectures qui considèrent que le *Sonnet du Trou du Cul* est d'abord, et sérieusement, un poème d'amour et, de manière complémentaire, prennent le parti de la représentation exclusive de l'homosexualité masculine. Sans préjuger de l'intention de Verlaine et Rimbaud « d'exprimer, avec toutes les précautions nécessaires, avec tous les subterfuges indispensables, un amour lui aussi condamné au silence¹³⁴ » ou d'écrire pour « la réalité de l'affect » et « la valeur absolue de la corporéité » « contre tout idéalisme dans la représentation de l'amour¹³⁵ », il semble en effet que la prise en compte de ces aspects incontestablement importants s'accompagne souvent, ou résulte, de l'oubli que l'habileté dans la science du vers¹³⁶, et l'exagération du culte de « l'idole » (avec, par exemple, la comédie du lyrisme et l'intensité quasi tragique des tercets) sont avant tout les ingrédients du parodique, dont l'efficacité, décidément redoutable, tient aussi dans la réussite de sa sous-estimation programmée. De ce point de vue, et à la différence des sonnets des *Stupra* où la « réinvention de l'amour » est peut-être plus à l'ordre

¹³² Paul Verlaine, *Correspondance générale*, éd. Michael Pakenham, Fayard, t. I, 1857-1885, 2004, p. 158 (lettre à Coppée).

¹³³ *A fortiori* si l'on songe à la parenté sémantique entre les expressions « cercle zutique » et « trou du cul ». Le fait que le premier poème de l'album *Propos du cercle* se termine par « merde ! » et qu'au verso les *Autres propos du cercle* contiennent cinq occurrences de la même interjection peut suggérer que cette parenté sémantique n'avait pas échappé aux zutiques eux-mêmes. Le double statut inaugural et emblématique du sonnet est conforté par les échos présents dans *Le Sonnet de la langue* de Germain Nouveau, autre parodie de *L'Idole* de Mérat qui contient aussi une occurrence de « coït », et dans les deux pièces de Léon Valade, le sonnet *Cabaner*, avec « moiteur », « humecte », « fauve », « lait », et le quatrain « Le divin Cabaner... », dont le dernier mot, à la rime, est « enculisme ». Sur la lecture zutique = merdique voir aussi Cornulier (1991 : 83, note 1).

¹³⁴ Steve Murphy (1990 : 250).

¹³⁵ Jérôme Thélot (2008 : 38- 37 et 36 respectivement)

¹³⁶ Voir le commentaire pertinent de Jérôme Thélot (2008 : 36) : « ce sonnet – il faut l'entendre – est un beau sonnet, dont la science du vers français et de ses possibilités formelles est grande, et dont profondes sont les évocations de la matière sonore. »

du jour¹³⁷, le *Sonnet du Trou du Cul*, sans doute moins sérieux sur ce terrain, relève bien de l'esthétique zutique et du parodique au même titre que les « faux Coppée(s) ».

Quant à l'homosexualité masculine, entre autres attestée par la publication du sonnet dans le recueil *Hombres* de Verlaine, elle ne semble pas, en dépit de son cryptage¹³⁸, constituer l'enjeu exclusif du poème. Verlaine et Rimbaud, en mettant au premier plan la sodomie, ont maintenu le trou du cul, pour ainsi dire « entre les deux chaises » de l'homosexualité masculine masquée et de l'hétérosexualité, en jouant volontairement sur l'ambiguïté fondamentale de l'anus et sans abandonner le lien fondateur à *L'idole* féminine de Mérat. La dimension parodique elle-même perdrait en effet toute portée si le sonnet zutique ne se donnait pas à voir en tant que tel, et au-delà des données para-textuelles de surface (le surtitre *L'idole* et les initiales d'Albert Mérat), comme la continuation effective du recueil de Mérat avec un blason supplémentaire relatif au corps féminin. La lecture du sonnet doit alors principalement prendre en compte les procédés discursifs de cette ambivalence constante, les évocations iconoclastes et blasphématoires que les représentations du trou du cul, féminine et masculine, mettent en jeu, et ne pas sous estimer la portée critique tous azimuts d'une écriture parodique de l'immonde qui ne vise pas uniquement son auteur supposé (Mérat), pas plus qu'elle ne met nécessairement en scène ses auteurs réels, Verlaine et Rimbaud¹³⁹.

L'hypertextualité constitutive du sonnet parodique n'étant pas exclusive d'autres liens rarement pris en compte¹⁴⁰ que le *Sonnet du Trou du Cul* entretient avec les autres textes du début de l'album, c'est donc d'abord en tant qu'il est inscrit dans l'*Album zutique* que le sonnet sera analysé, avant d'être étudié dans sa relation parodique avec l'hypotexte *L'Idole* d'Albert Mérat. La partie suivante sera consacrée à l'analyse du sonnet en tant que sonnet d'alexandrins, et en particulier aux effets remarquables d'une mise en forme du matériel verbal reposant sur les vers composés et sur les configurations strophiques, et enfin la dernière partie tentera de montrer comment l'écriture à deux et la complicité entre Verlaine et Rimbaud se traduit aussi par une intertextualité complexe et une orchestration particulièrement concertée des résonances.

¹³⁷ Voir sur les *Stupra* le commentaire de Michel Murat (2002 : 214-215). Nous verrons que cette remarque de l'auteur vaut aussi pour le *Sonnet du Trou du Cul* : « les deux poèmes ont une dignité dans l'indécence qui montre que la leçon de Baudelaire a été retenue. »

¹³⁸ Sur la démonstration de ce contenu crypté voir Murphy (1990 : 249-267).

¹³⁹ Pour des lectures récentes faisant suite à Rocher (2011), voir aussi Sant-Clair (2014) et Valazza (2014).

¹⁴⁰ Voir cependant Seth Whidden (2008 : 404-413), et David Ducoffre (2009 : 121-129, et 2010 : 31-54).

7.1. Entrée en « matières »

La première contribution de Rimbaud et Verlaine à l'*Album zutique* est une œuvre commune dont les signatures, avant d'être envisagées dans leur rapport au contenu homosexuel du sonnet, signent d'abord une collaboration et une complicité poétiques. Rimbaud, qui l'a entièrement calligraphiée et immédiatement fait suivre de son quatrain *Lys*, y est mis au premier plan. Il est par ailleurs l'unique contributeur du recto du feuillet suivant où il inscrit la première pièce parodiant Verlaine (seconde présence conjointe) et les premiers « faux Coppée(s) », et il a déjà eu l'honneur de l'attribution du mot final des *Propos du cercle*, par lequel il est le premier auteur désigné dans l'album de l'occurrence du mot résumant le zutisme en cinq lettres. Le nouveau venu de Charleville, aidé de Verlaine, fait ainsi une entrée remarquée sur cette scène média(zu)tique singulière que constitue l'album¹⁴¹, où il occupe d'emblée une place de choix par une présence tantôt indirecte (il est nommé), tantôt directe et active (il est auteur).

Ajoutons à ces singularités deux données intéressantes dont l'une est sans doute fortuite et l'autre beaucoup moins. Le *Sonnet du Trou du Cul* est d'une part le seul poème de l'album remarquablement encadré d'un double titre et d'une signature double, chacun superposés¹⁴² dans un ordre faux→vrai¹⁴³. À cette clôture paratextuelle vient d'autre part s'ajouter un balisage cotextuel qui inscrit le sonnet de Verlaine et Rimbaud, avec *Lys*, entre les deux contributions *Propos du cercle* et *Autres propos du cercle*, dans un enchaînement textuel chronologique et causal qui s'apparente à un dialogue où il est visiblement question du

¹⁴¹ Le paradoxe de la confidentialité et de la diffusion pourtant réelle du contenu de ce « médium » du camp retranché de la bohème littéraire post-communarde est cohérent avec la dimension « paratopique » du groupe comme « lieu/non lieu » et « moment » à la fois instables, illégitimes, sans institution reconnue, et pour tout dire parasites de la création poétique. Sous cet angle le nom de l'endroit où les zutiques se réunissent, l'Hôtel des Étrangers, est tout un symbole, et le parodique, comme expérimentation et avec ses signatures multiples et sa polyphonie constitutive, peut être vu comme la modalité discursive paratopique par excellence. Sur la notion de paratopie voir Dominique Maingueneau (2004).

¹⁴² À titre de comparaison le sonnet de Germain Nouveau parodiant Mérat présente bien lui aussi les deux titres *L'Idole* et *Sonnet de la langue* mais les initiales « G.N », à peine lisibles, sont au même niveau que la signature « Albert Mérat »; et « Jeune goinfre » et « Cocher ivre » de Rimbaud succèdent au titre principal *Conneries*, mais sont signées « A. R. » exclusivement.

¹⁴³ Faux sonnet de *L'Idole* → vrai sonnet du trou du cul, faux Mérat →vrai Verlaine/Rimbaud. Ce parallélisme aide sans doute à trancher la question du titre du sonnet en faveur de *Sonnet du Trou du Cul*. Il est vrai qu'avec la superposition, la présence d'un déterminant dans le titre supérieur et son absence dans le second (une différence avec le recueil de Mérat où le titre de chaque blason est de la forme « Le sonnet + (du/des/de la) + N partie du corps ») crée une hiérarchisation du type titre/sous titre plutôt favorable à « *L'Idole* », que le *Sonnet de la langue* de Germain Nouveau, quelques pages plus loin dans l'*Album zutique* semble confirmer. Toutefois, la relation parodique entre ces titres et le fait que « *L'Idole* » soit d'une taille légèrement inférieure à « *Sonnet du Trou du Cul* » et semble avoir été ajouté après coup militent en faveur de *Sonnet du Trou du Cul* comme titre premier et principal. Cette question est abordée dans l'édition des poésies de Steve Murphy chez Champion, *op. cit.*, p. 607.

« zutisme » et de Mérat, très présent lui aussi, mais, à la différence de Rimbaud, qui n'a pas le même statut dans la média(zu)tisation.

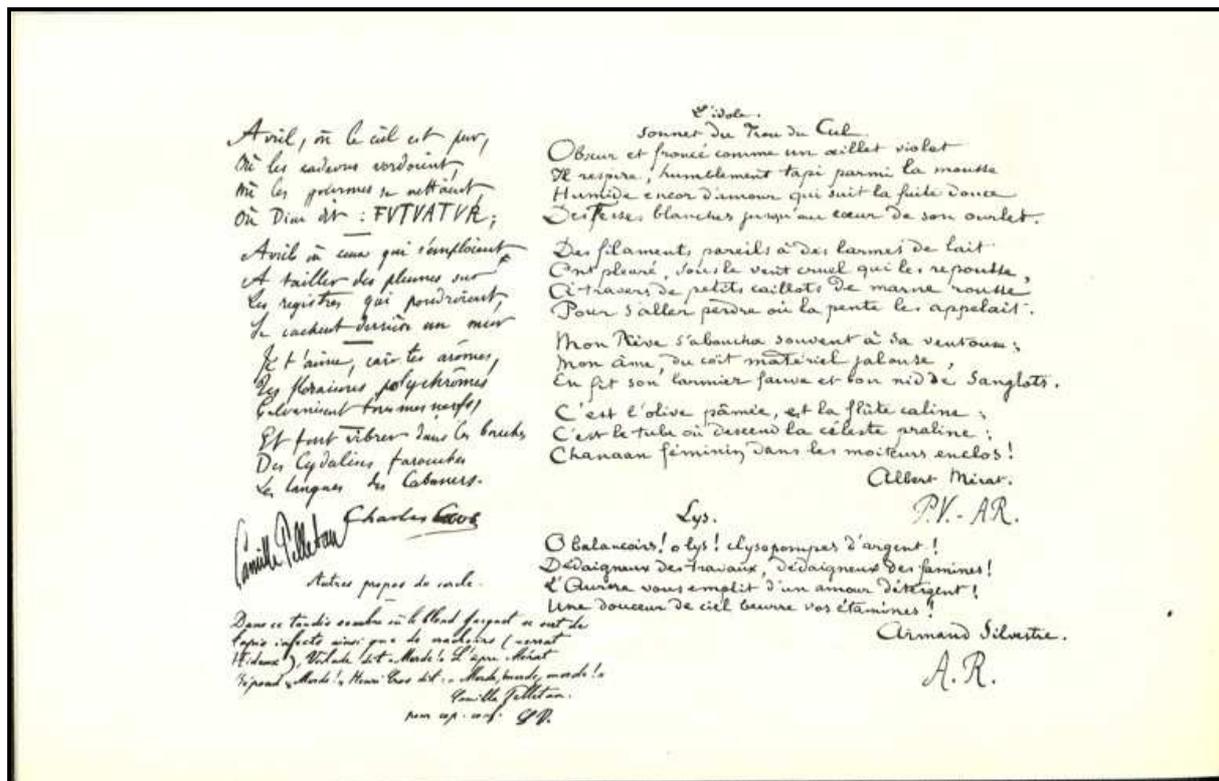


Figure 9 : verso du premier feuillet de l'Album zutique

La signature d'Albert Mérat est en effet loin d'être l'unique occurrence des mentions de son patronyme dans les deux premières pages de l'album où la plupart des pièces ont en commun de le viser systématiquement. Le titre et la signature « Albert Mérat » font d'une part directement écho aux divers propos qui sont prêtés dans le sonnet d'ouverture *Propos du cercle* à l'auteur de *L'Idole*. Ce sonnet s'ouvre en effet sur le vers « Cinq sous ! C'est ruineux ! Me demander cinq sous ? », dont le propos est attribué à Mérat et se termine (on pourrait même dire « se lâche ») sur un « Ah ! merde ! » attribué à Rimbaud qui semble répondre ainsi à la « rétention » initiale et manifester peut-être une opposition marquée à certaines réticences. Parmi les propos de ce même sonnet figure par ailleurs celui-ci, qu'Antoine Cros adresse à Mérat : « Si ! Si ! Mérat, veuillez m'en croire. / Zutisme est le vrai nom du cercle ! ». Le *Sonnet du Trou du Cul* côtoie d'autre part sur sa page le quatrain de Valade, *Autres propos du cercle*, où c'est cette fois-ci à Mérat lui-même, ainsi qu'à Valade et Henri Cros, que le mot de Cambronne est attribué, et où de surcroît le nom de Mérat rime avec « verrat ». Or il semble que le rapport entre ce quatrain et notre sonnet ne se réduise pas au voisinage et à la coprésence et que les résonances ne soient pas fortuites. Si l'on examine

en détail la composition de la page concernée on remarque en effet que les quatre textes présents, deux sonnets suivis chacun d'un quatrain, ne sont pas disposés de manière parfaitement symétrique et parallèle et que l'on peut en inférer à la fois un ordre de composition et un principe de justification ou de réaction des textes les uns par rapport aux autres. On a bien à gauche le sonnet « Avril où le ciel est pur » de Camille Pelletan, suivi du quatrain *Autres propos du cercle* de Valade, et à droite le *Sonnet du Trou du Cul* suivi du quatrain *Lys* de Rimbaud, mais tandis que le sonnet de Pelletan, en heptasyllabes, juxtapose sans problèmes le sonnet en alexandrins de Rimbaud et Verlaine, les deux quatrains de la partie inférieure sont décalés. L'écriture de Valade est plus petite et serrée et le premier vers de son quatrain descend légèrement pour pouvoir se glisser sous le dernier vers de *Lys*, ce qui atteste que les alexandrins de Rimbaud ont été écrits avant. Il est aussi possible d'en déduire que Valade a très probablement écrit son quatrain en écho non seulement aux premiers *Propos du cercle* de la page précédente mais également au *Sonnet du Trou du Cul* et à *Lys* qui le précèdent sur sa même page et avec lesquels il s'inscrit dans une relation de continuité sémantique. C'est très scato-logiquement en effet que la rime « verrat :: Mérat » et les cinq occurrences de « merde » succèdent au blason fleurdelisé que constituent ensemble, en un bloc textuel cohésif et cohérent, les deux pièces en alexandrins superposées et toutes deux calligraphiées de la main de Rimbaud, le *Sonnet du Trou du Cul* et *Lys*, aux échos nombreux (rimes féminines en [-in(ə)]) « douceur de ciel » → « fuite douce » et « céleste praline », même acception matérielle (séminal ?) de l'occurrence « amour », « lys » et « étamines » en écho à « œillet » comme « beurre » à « lait », sèmes communs à « clysopompes » et « ventouse »¹⁴⁴. Sous cet angle, *Lys* constitue un socle très approprié à l'idole zutique et c'est la raison pour laquelle en ouverture de ce chapitre, les deux textes sont présentés ensemble.

Ainsi, en écho paradoxal au « zutisme » qui semble l'avoir étonné dans le poème liminaire de l'album, le sonnet que Mérat est censé avoir écrit fait désormais de son « auteur », et peut-être à son corps défendant, un zutique à part entière, voire le porte-drapeau exemplaire du cercle. Mérat brave et déjoue la censure dont il aurait été l'objet lors de la publication de *L'Idole* par une provocation, et les *Autres propos du cercle*, prenant acte de

¹⁴⁴ Murphy (1990 : 262), explicite le sens et la motivation de « praline » par la référence à une pratique où la praline a à voir avec un laxatif, soit une forme de lavement. On a peut-être aussi une confirmation de la lecture homosexuelle avec « *dédaigneux des fam-ines* », qui rejaillit par ailleurs sur l'homonymie « clyso-pompes d'argent. Verlaine sera beaucoup plus explicite avec « Nous pomperons les vieillards les moins beaux » dans sa parodie de *La mort des amants, La mort des cochons*, quelques feuillets plus loin dans *L'Album zutique*. Pour une lecture de *Lys*, voir Steve Murphy (1991 : 127-143), et, pour « pomp [er] les vieillards », Steve Murphy (2003 : 200-202).

l'exploit, confirmeraient alors *a posteriori*, si l'on peut-dire, la « conversion » (forcée) de Mérat au zutisme en lui prêtant un « Merde ! » cohérent avec le trou du cul blasonné, par un « baptême » qui lui permet aussi au passage d'intégrer la confrérie des « trous du cul » zutiques et d'être associé plus particulièrement à son jeune et ardent adepte, Rimbaud.

Compte tenu du seul titre et du contexte zutique, ce « sacrement » iconoclaste – ou cette consécration par le bas – aurait dû *a priori* ravir son bénéficiaire, et l'on pourrait même considérer que dans la double lecture du titre suggérée par Steve Murphy, « sonnet à propos d'un trou du cul » et « sonnet écrit par un trou du cul »¹⁴⁵, la seconde n'était véritablement insultante que si le statut de « trou du cul » n'était ni assumé ni revendiqué comme on pourrait pourtant penser qu'il put l'être par tout zutique pratiquant¹⁴⁶. Toutefois l'autodérision a ses limites et surtout, dans leur exercice de tir groupé où, avant Coppée, Mérat tient le rôle de première cible d'entraînement, Rimbaud, Verlaine et les autres sont allés au-delà de ce que permettent la relation « gentiment parodique » et les amusements scabreux auxquels les zutiques devaient se prêter de bonne grâce. D'une part la relation mise en scène dans les tercets entre l'auteur supposé et son idole a pu être particulièrement vexante pour Mérat, réputé grand amateurs de femmes : l'anus est du domaine du rêve et de l'inaccessible, le « coït matériel » est un fantasme et l'objet de la jalousie et des larmes d'un amant dépité...C'est ainsi tout le rapport de Mérat à son idole dans son intégralité qui est remis en cause. De surcroit, en attribuant à Mérat et à son sonnet un trou du cul sodomisé et sans doute masculin et homosexuel, Rimbaud et Verlaine ont non seulement profané *L'Idole* mais l'ont aussi dénaturée et se sont livrés au viol poétique de leur auteur. Puis Rimbaud, seul cette fois, récidive avec *Lys*, certes signé « Armand Silvestre » mais qui, dans sa succession immédiate au *Sonnet du Trou du Cul*, inflige indirectement à Mérat et à son *Idole* l'épreuve du lavement. Et enfin les *Autres propos du cercle* enfoncent le clou et confirment ce rapprochement en concluant (et en montrant) la logique zutique qui préside à l'enchaînement des textes. Après un tel traitement et « enclos » dans de telles « moiteurs » textuelles et co-textuelles, Albert Mérat avait de quoi être incommodé.

¹⁴⁵ Steve Murphy (1991 : 256).

¹⁴⁶ Cette cohérence dépréciative revendiquée concerne au premier chef le terme « zutique » lui-même, comme le souligne Denis Saint-Amand (2009 :72-73).

7.2. Vérité et mensonge du parodique

7.2.1. Le masculin masqué

Si les premiers assauts zutiques semblent relever de l'artillerie lourde, en particulier par leurs catapultages scatologiques, leur pièce maîtresse le *Sonnet du Trou du Cul* n'en est pas moins précisément conçue et finement ciselée. Il est vrai que la « fantasque escrime » des zutiques doit sans doute l'essentiel de son efficacité polémique à l'art poétique et qu'en l'occurrence Rimbaud et Verlaine n'en étaient pas à leurs premiers sonnets¹⁴⁷. Quant à Albert Mérat, membre du cercle, il n'était pas un poète mineur, y compris pour Rimbaud qui dans sa célèbre lettre du 15 mai 1871, plutôt avare de compliments, considérait que « la nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants, Albert Mérat et Paul Verlaine, un vrai poète. ».

À la différence de Coppée, Mérat ne semble pas particulièrement se distinguer par un style reconnaissable entre mille, ou par l'usage d'une forme et d'un genre qui lui « appartiendraient » en propre, ce qui limite les possibilités de parodie – et *a fortiori* de pastiche –, où le choix des armes formelles et leur usage sont déterminés par la cible. Mérat avait cependant un talent de sonnettiste, confirmé par son recueil *L'Idole* composé de vingt sonnets dont dix-huit, entre prologue et épilogue, sont des blasons, dans la tradition de la Renaissance, des diverses beautés anatomiques du corps féminin. S'il était alors possible de « faire du Mérat » cela ne pouvait que consister principalement à profiter de l'aubaine des lacunes à combler de son recueil avec un sonnet supplémentaire à la gloire d'une beauté absente et, pour un zutique, de préférence ignoble et indécente¹⁴⁸. Et le projet était d'autant plus tentant que *L'Idole* aurait été victime de la censure éditoriale et qu'il aurait réellement dû contenir des blasons portant sur des parties plus intimes, comme en témoignent, avant l'épilogue, les deux pièces *Avant-dernier sonnet* et *Dernier sonnet*¹⁴⁹ aux titres et aux contenus moins explicites que ceux des blasons précédents.

¹⁴⁷ Pour les sonnets de Rimbaud, voir Michel Murat (2002 :197-225), et Benoît de Cornulier (2010 : 385-386). Pour Verlaine, Jean-Louis Aroui (2001).

¹⁴⁸ Contrairement à ce qu'écrit Jérôme Thélot (2008 : 37), on est bien en présence d'un blason, d'un blason parodique, et non d'un contre-blason, la différence entre les deux ne tenant pas à l'objet blasonné mais à son traitement, comme le montre la longue tradition des contre blasons jusqu'à *Vénus Anadyomène*. Le terme de « pastiche » (p. 36) ne paraît pas plus approprié.

¹⁴⁹ Pour toutes les citations présentes et à venir, voir Albert Mérat, *Poésies, 1866-1873, Les Chimères, l'Idole, Les Souvenirs, Les Villes de Marbre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1898, p. 223-244. Cette édition modernisée ne modifie l'édition de 1869 de *L'Idole* que sur le plan de la disposition spatiale et par la substitution de l'esperluette par le digramme « et ». Les sonnets tiennent sur une seule page alors que dans l'édition antérieure les quatrains sont disposés au bas du recto et les tercets en haut du verso de chaque feuillet.

AVANT-DERNIER SONNET

Les Grecs, pour honorer une de leurs Vénus,
Inscrivaient *Callipyge* au socle de la pierre.
Ils aimaient, par amour de la grande matière
La vérité des corps harmonieux et nus.

Je ne crois pas aux sots faussement ingénus
A qui l'éclat du beau fait baisser la paupière;
Je veux voir et nommer la forme tout entière
Qui n'a point de détails honteux ou mal venus.

C'est pourquoi je vous loue, ô blancheurs, ô merveilles
A ces autres beautés égales et pareilles,
Que l'art même, hésitant, tremble de composer;

Superbes dans le cadre indigne de la chambre,
L'amoureuse nature a, d'un divin baiser,
Sur votre neige aussi mis deux fossettes d'ambre.

DERNIER SONNET

Après la bouche, après les yeux, après l'éclat
Des cheveux, poursuivant la grâce du poème,
Je ne rencontrais pas une beauté suprême
Qu'une autre, sans pouvoir lui nuire, n'égalât.

Mais ce siècle est menteur bien plus que délicat ;
Sa pudeur a poussé les feintes à l'extrême.
Voici qu'il a flétri ce dernier sujet, même
Avant qu'un simple trait de plume le marquât.

Donc mon œuvre sera par moi-même meurtrie ;
Au lieu du nu superbe, un pli de draperie
Dérobera la fuite adorable des flancs;

Encore, il se peut bien qu'un vil regard indique
Ce voile malgré soi moulant les contours blancs,
Comme une invention de Vénus impudique.

L'*Avant-dernier sonnet* est un « sonnet des fesses »: l'évocation des Vénus callipyges, « le cadre indigne de la chambre » et les « fossettes » qui les ornent – et les dissimulent (FoSSEttES) –, au nombre de deux, ne laissent aucun doute sur la nature de ces « blancheurs »¹⁵⁰. Et si le « dernier sujet » du sonnet suivant est encore mieux dérobé à notre regard de lecteur c'est certainement qu'il s'agit du sexe, qui ne doit en aucun cas être montré¹⁵¹,

¹⁵⁰ Benoît de Cornulier me signale par ailleurs qu'il y a peut-être une rime fantôme dans les occurrences de [k] sonore et de « Q » graphique de ce sonnet. On peut aussi s'interroger à propos du caractère intentionnel de ce qui se cache opportunément et malicieusement dans les derniers vers des quatrains, « La vérité des corps harmonieux et nus. » et « **Qui** n'a point de détails honteux ou mal venus ». Dans le sonnet des *Stupra* « Nos fesses ne sont pas les leurs... », qui se termine rappelons-le sur « sanglots », Rimbaud reprendra le thème des fossettes et s'amusera peut-être de l'écho, chez Mérat, entre « faussement ingénus » et « fossettes » : « Une ingéniosité troublante et merveilleuse / Comme l'on ne voit qu'aux anges des saints tableaux / Imite la joue où le sourire se creuse ».

¹⁵¹ Verlaine confirme ces lectures dans *Le Sonnet du Trou du Cul. par Arthur Rimbaud et Paul Verlaine*, intégré à *Hombres*, dans une forme d'avertissement au lecteur inséré entre le titre et le sonnet : « En forme de parodie d'un volume d'Albert Mérat, intitulé l'Idole, où sont détaillées toutes les beautés d'une dame : « Sonnet du front,

avec toutefois le paradoxe que le « pli de draperie » qui « dérobe » les flancs n'a pas entravé la possibilité d'un blason pour des blancheurs certes innommables mais parfaitement identifiables...Le projet de « voir et nommer la forme tout entière », déjà exprimé dans le *Prologue* (« Saisir tous les accents et rendre tous les traits / De la Femme en laissant chacun une œuvre entière »), se trouve ainsi réduit à un nu académique, au grand regret de Mérat si l'on en juge par son *Épilogue*, aux accents baudelairiens:

[...]

Si tu n'as point surgi, déesse, tout entière,
C'est qu'au moule parfois l'œuvre laisse un lambeau.

Pourtant j'aurais voulu te dresser toute nue,
Blanche création de la force inconnue,
Dans le rayonnement de ta réalité;

Et j'aurais simplement montré du doigt la forme
Dépassant, par le seul effet de la beauté,
Les efforts monstrueux de la matière énorme.

Si un « complément » à *L'Idole* s'imposait donc bel et bien pour un zutiste, la lecture de ces quelques extraits montre que Rimbaud et Verlaine n'ont pas complété le recueil de Mérat sans prendre en considération les sonnets qui le composent, et permet de spécifier un peu plus la relation parodique. Le *Sonnet du Trou du Cul*, par son contenu et par son titre prend d'abord Mérat au mot à propos de « voir et nommer la forme tout entière / Qui n'a point de détails honteux ou mal venus »¹⁵²: il nomme explicitement le trou du cul dans le titre, et les fesses dans le texte, là où Mérat s'interdit toute désignation explicite des fesses et du sexe féminin, et il intensifie la recherche de la « vérité des corps harmonieux et nus » en « complétant » *L'Idole* de manière cohérente puisque qu'en dépit de l'autocensure des titres, les sonnets des fesses et du sexe sont bel et bien présents et que d'un certain point de vue le recueil était complet. Ce faisant il dénature un projet en traitant d'un sujet par nature non visible d'emblée et non caractéristique des beautés de l'anatomie féminine qui légitiment les blasons poétiques. Il confirme par ailleurs les craintes du « vil regard » par le procédé que Mérat lui-même utilise, celui du voilement¹⁵³. Une des « feintes » du sonnet et du « vil regard » zutique des auteurs est bien de jouer de la tension entre explicite et implicite et entre pudeur et impudeur en faisant en sorte que le « voile » stratégique du discours poétique,

Sonnet des yeux, sonnet des fesses, sonnet du...dernier sonnet ». Voir Verlaine, *Hombres*, éd. Steve Murphy, H&O, 2005, p.103.

¹⁵² Les « détails » de ce vers rappellent les « singularités qu'il faut voir à la loupe. » de *Vénus Anadyomène*. Si l'on ajoute le mot « Vénus » à la rime, on a peut-être dans l'*Avant dernier sonnet* (« des fesses ») une source majeure du contre-blason rimbaldien, lequel serait alors la première version, satyrique, d'un complément aux blasons remis au goût du jour dans *L'Idole*.

¹⁵³ Pour le statut du voilement / dévoilement du corps féminin au XIXe, voir Bologne (2010).

faussement pudique, indique toute l'impudeur de l'objet, et en rajoute. Cela passe essentiellement par l'absence – qui ne trompe personne – de désignation du trou du cul par son « vrai nom¹⁵⁴ » hormis le titre, articulée à un déploiement figural analogique en intensité croissante, démarrant dès le premier vers sur une comparaison florale propre au genre du blason, particulièrement marquée à la césure (voir plus loin), se poursuivant par de nombreuses métaphores à usage descriptif, dont une est intégrée à une comparaison au vers 5 (« pareils à des larmes de lait »), et se concluant dans le dernier tercet par des métaphores en « c'est » nettement plus « définitionnelles », catégorisantes et typifiantes, jusqu'à l'apposition de l'hyperbole finale du Chanaan. Il est à noter que ces procédés figuraux sont manifestement inutiles pour les fesses, elles-mêmes dissimulatrices et suggestives, et dont la désignation, dans une expression qui est sans doute la seule « non métaphorique » des quatrains (sinon du sonnet), « La fuite douce des Fesses blanches », fait justement écho à l'*Avant dernier sonnet* pour la blancheur et au *Dernier sonnet* pour le regard d'artiste sur le mouvement des formes et pour la dissimulation (« La fuite douce des Fesses blanches » / « un pli de draperie dérobera la fuite adorable des flancs »). La tension entre le littéral et le métaphorique montre d'ailleurs un intéressant renversement: dans la lecture littérale du premier quatrain c'est le mot « Fesses » lui-même, qui plus est avec sa majuscule, qui semble une incongruité (une impudeur) lexicale et sémantique et relever d'une interprétation métaphorique.

L'idée du voile est également présente dans l'isotopie de la draperie (en écho au « pli de draperie » de Mérat...) et de la couture qui relie les termes « froncé », « œillet », « ourlet », « filaments » (voire « mousse ») et dans le premier mot à la rime « violet » où « voile » s'inscrit en anagramme et auquel répond « l'olive » du dernier tercet. Dans ce contexte, le mot « obscur », qui ouvre le sonnet, pourrait bien, comme le mot « enclos » qui le termine, se lire réflexivement en qualifiant aussi bien le trou du cul et le sonnet, en un encadrement qui ne met pas seulement en jeu la voyelle [o] et sa forme. Et si les deux mots dissimulent le trou du cul chacun à leur manière (obsCUr, enCLOs), seul le premier porte l'inscription de l'OBSC-énité plus fondamentale qui est en jeu. « Obscur » se démarque de surcroît ouvertement de

¹⁵⁴ Dans *L'Idole*, parmi les 16 blasons aux titres explicites d'une partie du corps féminin, douze mentionnent la zone anatomique dans le poème lui-même en plus du titre, deux ne la désignent que par ses parties (*Le sonnet de la bouche* donne par exemple 3 occurrences de « lèvres » et *Le sonnet de la jambe* nomme les « chevilles » et les « genoux »), et deux seulement enfin, *Le sonnet de l'oreille* et *Le sonnet des épaules*, comme le *Sonnet du Trou du cul*, ne renvoient au titre que par l'usage d'un pronom personnel anaphorique (« elles »). Ce procédé, très minoritaire, n'a rien à voir ici avec le voilement et n'est donc pas à la source de son utilisation dans le *Sonnet du Trou du Cul*.

L'idole dont les blasons insistent particulièrement sur la blancheur des chairs et sur la clarté des couleurs et des lignes.

D'une certaine manière, Verlaine et Rimbaud reprennent à leur compte le travail de Mérat, et saisissent la perche qu'il a tendue. Mérat est loin d'être innocent en effet puisqu'en faisant lui-même allusion dans son *Dernier sonnet* à certains effets possibles du voile, il rend ce dernier transparent au lecteur et signale du même coup que le « vil regard » qu'il feint de déplorer est d'abord le sien. Il oriente alors son lecteur dans la recherche de voiles verbaux où les *contours blancs* dessinent des « cons troublants » et où le vers *Encore, il se peut bien qu'un vil regard indique*, « dérobe » l'adjectif « pubien » à la césure...

Les procédés de « voilements » et leur visée sont toutefois très différents. Mérat se prête personnellement, à l'autocensure et aux « feintes » de son « siècle menteur » en recourant classiquement à un voile réel, visible et intégré à l'œuvre comme à celle d'un sculpteur. Un voile en quelque sorte prototypique du nu artistique : chargé de contourner la censure, il veut pouvoir laisser transparaître les « contours blancs » qu'il recouvre et laisser deviner les impudeurs de la Vénus ainsi érotisée par la suggestion d'une nudité intégrale.

Mérat procède en somme comme Voltaire dans le chant premier de *La pucelle* :

Princes et rois vont très-vite en amour.
 Agnès voulut, savante en l'art de plaire,
 Couvrir le tout des voiles du mystère,
Voiles de gaze, et que les courtisans
 Percent toujours de leurs yeux malfaisants.
 .../...
 Son tendre amant l'embrasse tout à l'heure.
Ses yeux ardents, éblouis, enchantés,
Avidement parcourent ses beautés.
Qui n'en serait en effet idolâtre ?
 Sous un cou blanc qui fait honte à l'albâtre
 Sont deux tétons séparés, faits au tour,
 Allant, venant, arrondis par l'Amour ;
 Leur boutonnet a la couleur des roses.
 Téton charmant, qui jamais ne repose,
 Vous invitiez les mains à vous presser,
 L'œil à vous voir, la bouche à vous baiser.
 Pour mes lecteurs tout plein de complaisance,
 J'allais montrer à leurs yeux ébaudis
 De ce beau corps les contours arrondis ;
Mais la vertu qu'on nomme bienséance
Vient arrêter mes pinceaux trop hardis.
 Tout est beauté, tout est charme dans elle.
 La volupté, dont Agnès a sa part,
 Lui donne encore une grâce nouvelle ;
 Elle l'anime : amour est un grand fard,
 Et le plaisir embellit toute belle.

Il n'en demeure pas moins que la nomination explicite du voile et de l'impudique sont essentiellement au service d'une argumentation et d'une visée justificatrice, et ne réussissent au mieux qu'à insinuer vaguement l'idée du « dernier sujet ».

Dans le *Sonnet du Trou du Cul*, nettement plus focalisé sur son objet « tapi » et « enclos », le procédé de voilement s'inscrit entièrement dans la logique du faux de la relation parodique (faux Mérat, comédie du lyrisme, fausse « beauté » féminine, faux anus féminin...) et relève d'une poétique de l'obscène. Les comparaisons (« œillet ») et les métaphores (« mousse », « amour », « larmes de lait », « pleuré », « vent », « marne rousse » etc.) intégrées à la description de surface d'une entité animée (« Il respire ») et d'un « milieu » naturel, conduisent progressivement (jusqu'à « ventouse », « olive pâmée », « flûte », « tube ») à la représentation de la sodomie et de l'anus masculin – le « sujet » – contre la représentation initiale de l'anus féminin convoqué dès le titre¹⁵⁵. Le voilement, l'obscurité sémantique, qui ne doivent rien à l'autocensure, reposent donc principalement, outre le choix de termes codés, sur l'ambivalence, les interférences et le conflit des représentations en jeu.

La nature véritable du projet de Verlaine et Rimbaud est ainsi une motivation plus essentielle de la stratégie allusive où le voile est plutôt ici un masque. Et puisqu'il s'agit moins de dissimuler un trou du cul que de tromper les attentes du lecteur sur la nature exclusivement féminine de l'idole et de son anus et de faire tenir ensemble deux représentations, elle explique par ailleurs la situation paradoxale d'un texte suggestif doté d'un titre explicite, provocateur et ouvertement zutique¹⁵⁶, et sur lequel semble reposer toute la charge parodique. Ce décalage entre l'explicite et la « violence thématique »¹⁵⁷ du titre, inscrite en son sein, et l'implicite du corps du texte est certes conforme, compte tenu du surtitre *L'Idole*, à l'incongruité d'un blason pour un trou du cul, et au comique par lequel, en accord avec les canons du genre, un sonnet en alexandrins, « quintessence » de la forme noble s'il en est et forme « plastique » par excellence, ne propose rien moins que de hisser la trivialité d'un anus à la dignité des « beautés » féminines traditionnellement exaltées. Sous cet

¹⁵⁵ On est donc très loin de la description policière de l'anus de Verlaine lors de son arrestation à Bruxelles en 1873, commentée par Steve Murphy (1991, p.254), et dans Arnaud Bernadet (2009 : 13-29). Voir aussi Françoise Lalande (1985 : 97-98.). Dans un cas le « réalisme » passe par la violence et l'obscénité lexicale des termes médicalement appropriés à un examen clinique pour la recherche de « preuves », dans l'autre, il est un effet second de la lecture et le résultat du traitement symbolique de l'évocation poétique.

¹⁵⁶ Les surréalistes qui publièrent le *Sonnet du Trou du Cul* sans son titre dans la revue *Littérature* en 1922 en proposant à leurs lecteurs un concours où il s'agissait de trouver le titre et l'auteur, avaient bien vu qu'en dépit de la mention des « Fesses blanches » le poème dépourvu de son titre relevait beaucoup de l'énigme. Il n'est d'ailleurs pas certain que les surréalistes eux-mêmes connaissaient le titre du sonnet. Voir sur ce point l'édition des poésies de Steve Murphy chez Champion, *op. cit.*, p. 613. Jean-Luc Steinmetz publie également le texte du concours dans son édition Rimbaud. *Poésies*, G.F. Flammarion, 1989, p.280.

¹⁵⁷ J'emprunte l'expression à Pascal Durand (2008 : 267).

aspect, les procédés métaphoriques, qui témoignent d'un souci « délicat » du caractère particulièrement intime et caché de l'objet considéré, accompagnent la forme sonnet, l'intensité lyrique des tercets, le côté « précieux » des diérèses (« vi-olet », « matéri-el »), l'adjectif « pâmée » et la licence « encor » parmi les figures imposées de la parodie du blason. Mais l'usage des figures a une autre fonction et les attentes du lecteur et le plaisir associé à la confirmation par le texte du contenu parodique annoncé sont particulièrement concurrencés, en particulier dès le second quatrain, par le contenu des métaphores et des divers choix analogiques qui « l'appellent » sur une « pente » herméneutique autrement plus scabreuse. On ne sait pas très bien d'ailleurs si la lecture homosexuelle s'impose d'emblée ou si elle prend le relais d'une première lecture « heuristique », au sens de Riffaterre¹⁵⁸, essentiellement guidée par le titre et le surtitre qui tenteraient obstinément de s'imposer et opacifieraient ainsi le véritable contenu dont la transparence serait alors progressive. Quoi qu'il en soit il semble que ce soit surtout rétroactivement que soit confirmée la cohérence de ce nouveau trou du cul et dévoilée du même coup toute la redoutable efficacité du stratagème de détournement du parodique affiché par lequel l'annonce du faux, qui est la vérité du parodique déclaré, est elle-même un mensonge. Et Rimbaud et Verlaine comptent certainement sur la perspicacité de leur lecteur et sur la dissémination de quelques indices textuels pour démasquer le trou du cul menteur et le dévoiler, tel le corps de l'idole de Mérat (*Épilogue*), « Dans le rayonnement de [sa] réalité »... masculine, en l'occurrence « mas-cul-ine » et « masque(c)uline »¹⁵⁹.

Les données extra textuelles qui confirment cette masculinité sont rares : le fait que le sonnet soit l'œuvre de ses deux auteurs ne saurait la garantir à lui seul, les témoignages d'époque évoquant l'homosexualité du poème pourraient être le fruit d'une interprétation erronée, il ne reste plus alors que la publication par Verlaine dans *Hombres*. Quant aux indices textuels, certains sont plus déterminants que d'autres. Ce n'est pas le mot « œillet » qui met immédiatement le lecteur sur la voie : il est inséré à une comparaison qui peut valoir après tout pour l'anus féminin, et il confirme rétrospectivement, pour qui connaît sa signification codée, ce qui est plus nettement suggéré plus loin. Certes, dans le *Dictionnaire érotique moderne* d'Alfred Delvau (1997 :105), « œillet » ne figure pas en entrée mais est évoqué à l'article « boutonnière », dont la définition donne « La nature de la femme, en opposition à l'anus que MM. les pédérastes appellent œillet ». Mais cela ne saurait constituer

¹⁵⁸ Michael Riffaterre (1983 : 16).

¹⁵⁹ Le dernier tercet du Chanaan « féminin » laisse d'ailleurs étrangement percevoir cette masculinité dans « C'est l'olive pâmée, et la flûte câline / C'est le tube où descend la céleste pralline ».

un argument massue en faveur de l'anus masculin car la définition de Delvau, en mettant précisément « œillet » en regard de « boutonnière » peut suggérer que ce que « MM. les pédérastes appellent œillet » n'est pas réservé à l'anus masculin. Steve Murphy lui-même, après avoir utilisé l'argument en faveur d'une lecture exclusivement homosexuelle, relativise ce point de vue avec cet exemple de Grécourt cité dans le GELF [37, s.v. *béquille*] : « Marc une béquille avait, / Faite en fourche, et de manière / Qu'à la fois elle trouvait / L'œillet et la boutonnière » (communication personnelle). Il confirme ainsi le fait que le mot « œillet », en particulier dans un contexte de parodie d'un recueil de sonnets-blasons hétérosexuels, se prête lui aussi à une lecture non strictement homosexuelle et que Rimbaud et Verlaine, en l'occurrence ici Verlaine, jouent volontairement sur les deux lectures.

De la même manière, la sodomie évoquée dès le second quatrain pouvant être hétérosexuelle ne suffit pas à « masculiniser » l'anus. Elle pourrait suffire en elle-même à la profanation de *L'Idole* et constituer l'élément central de l'outrage sacrilège sans que la parodie soit moins « zutique » pour autant. C'est semble-t-il l'articulation de ces indices avec la mousse du premier quatrain qui nous éclaire. « Il respire humblement tapi parmi la mousse », la rime « mousse :: douce » et la préposition « parmi » signifient d'une part que la mousse en question ne peut être autre chose que les poils qui contribuent au côté « obscur » du trou du cul en le dissimulant. Or un anus ainsi « tapi » parmi des poils est plus typiquement masculin. Mais là encore l'ambiguïté savamment entretenue dans l'ensemble du sonnet continue à entretenir le lien à *L'Idole*, le terme « mousse » pour évoquer les poils étant d'ailleurs utilisé dans *Le sonnet de épaules*, mais il s'agit de ceux des aisselles (« Une ombre d'or, que font les duvets et les mousses / A l'aisselle en finit l'épanouissement »), là où la mousse de notre sonnet en évoque d'autres, tout en indiquant par l'écho à Méral comment Verlaine et Rimbaud ont détourné certains des procédés du blason conventionnel pour une représentation manifestement ni « bienséante » ni « polie »¹⁶⁰. D'autre part le vers 2 et le rejet de l'adjectif au vers 3 indiquent également que la mousse n'est pas, du moins en en première lecture, un liquide ou une substance « mousseuse ». Le syntagme nominal « la mousse humide » produirait alors un pléonasme¹⁶¹ et la lecture de « parmi » introduisant un GN avec N = Nom de liquide ou de matière mousseuse n'est peut-être pas la plus spontanée. Surtout, l'expression suggère fortement le « tapis de mousse », dans un contexte sémantique où la

¹⁶⁰ Steve Murphy, (1990 : 263) dont les interprétations de « mousse » et du lien à *L'Idole* sur ce point sont différentes de la mienne.

¹⁶¹ Sans incidence sur le sens de « mousse », l'argument du pléonasme peut être relativisé. Malgré l'absence de ponctuation après « mousse », le rejet de « humide » et l'effet ponctuant de la pause de fin de vers créent en effet une indétermination référentielle où l'adjectif semble pouvoir également qualifier « il ».

terre, avant la Terre Promise du Chanaan, est d'abord la terre organique, le terreux, le terreau fécond (« œillet » + « humblement » et sa racine « humus », + « marne » en Q2), et entre en résonance avec la césure sur « comme » du premier vers pour évoquer l' « homme » (**comme, humblement, humide → homme**). C'est, là encore, de manière rétroactive que « la flûte câline » peut éventuellement construire une isotopie liquide avec une autre forme de mousse. Cette mousse-là n'étant par ailleurs pas incompatible non plus avec une représentation hétérosexuelle, ce n'est pas elle mais plutôt l'autre, mousse = poils, qui serait un indice plus probant de la nature masculine du trou du cul¹⁶².

Enfin, c'est l'adjectif « féminin » du dernier vers qui contribue pour beaucoup, paradoxalement, à masculiniser cet anus. Grammaticalement masculin (Whidden 2008, 409-410) comme le pronom « il » et le syntagme « trou du cul », sa présence est suspecte, l'explicitation insistante de la féminité interroge dans la chute du sonnet mais elle suggère peut-être à sa manière – voire confirme – une lecture homosexuelle. L'adjectif qualifie le trou du cul pour ses caractéristiques, équivalents « féminins » chez l'homme du sexe de la femme, et pour ses « usages » sexuels, et partant, il renvoie faussement au titre et à la relation passionnée et exaltée de Mérat pour le corps et le sexe de la femme. « Féminin » est donc à inscrire au registre du mensonge, ou, à ce stade de la lecture, de la feinte du mensonge et du clin d'œil parodique.

7.2.2. Démarcations, emprunts et recyclages hypertextuels

Au-delà de l'incongruité et de la malséance parodiques on est bien en présence, avec le scatologique et l'indécence du sujet, d'un zutisme radical, quoique non scabreux en surface, très en rupture avec la correction et la pureté de la vision de la beauté exprimées dans *L'Idole*. Il n'en demeure pas moins que le *Sonnet du Trou du Cul* dans sa relation avec l'ensemble des blasons de *L'Idole* résulte d'un jeu subtil entre rupture et continuité, conformité et démarcation, non seulement vis-à-vis du genre mais aussi vis-à-vis du recueil cible. En concentrant un certain nombre de termes et de procédés qui, sans être propres à Mérat, sont présents dans son recueil de manière éparse, il témoigne du fait que Verlaine et Rimbaud avaient une parfaite connaissance de l'ensemble des blasons et n'ont pas restreint le parodique au seul projet de le compléter et de le détourner de la manière que l'on sait. L'intention était

¹⁶² Chez Verlaine les occurrences de « mousse » à la rime concernent la mousse végétale. Voir par exemple dans *Les Amies*, le sonnet *Printemps*, les rimes « rousse :: douce » et « pousse :: mousse » et les vers « Laisse errer mes doigts dans la mousse / Où le bouton de rose brille. // Laisse-moi parmi l'herbe claire », et dans *La bonne chanson IV*.

bien de le parodier en connaissance de cause, alors que le projet initial et sa visée fondamentale ne l'imposent pas comme une nécessité.

Le Sonnet du Trou du Cul est un sonnet régulier de facture classique. En étant rimé en **abba abba ccd eed**, il se distingue déjà de *L'Idole* où tous les sonnets ont bien deux quatrains sur les mêmes rimes en **abba** mais où trois d'entre eux seulement, *Le sonnet des yeux*, *Le sonnet du pied* et *Le sonnet de la nuque*, se terminent par un tercet **eed**, la majorité étant en **ede**. Sur ces trois sonnets, les deux premiers sont les seuls du recueil où les quatrains et le sizain sont tous deux masculins, *Le sonnet de la nuque* étant à l'inverse le seul sonnet à présenter des quatrains et un sizain féminins. Le sonnet zutique a donc, sur le plan de la superstructure rimique, privilégié l'uniformisation du genre des strophes et la clôture¹⁶³ où en l'occurrence le féminin est « enclos » (**ab'b'a ab'b'a c'c'd e'e'd**).

Verlaine et Rimbaud ont pu emprunter à Mérat quelques procédés syntaxiques, en eux-mêmes banals et largement utilisés chez d'autres poètes, mais intéressants pour nous en ce qu'ils concernent des poèmes où le lexique et les figures ont pu également faire l'objet de reprises. On pense à l'usage réitéré du présentatif « c'est » dans *Le sonnet des yeux*, et surtout dans *Le sonnet de l'oreille*, avec les vers suivants: « C'est la volute et c'est la conque ; c'est la chair / Devenue arabesque avec son ourlet clair » qui ont pu inspirer le dernier tercet du *Sonnet du Trou du Cul* et présentent une occurrence du mot « ourlet » d'autant plus intéressante qu'il est « clair », là où celui du *Sonnet du Trou du Cul* est « obscur ». On pense également au détachement syntaxique antéposé d'adjectifs ou de participes à l'ouverture du poème (« Obscur et froncé comme un œillet violet / Il respire...»), procédé que Rimbaud affectionne et qui n'est pas du tout massif chez Mérat. On le trouve dans *Le sonnet du nez* (« Ouvert à la fraîcheur des roses embaumées / Le nez... ») avec l'adjectif « Ouvert » qui ouvre le poème quand le *Sonnet du Trou du Cul* se clôt sur « enclos », ce poème présentant aussi une occurrence du syntagme « mon rêve », dans *Le sonnet des mains* (« Blanches, ayant la chair délicates des fleurs, / On ne peut pas savoir que les mains sont cruelles ») avec l'analogie florale et l'occurrence de « cruelles » à la rime, et dans *Le sonnet du ventre* (« Appuyé sur les reins et sur les contours blancs / Des cuisses, au dessous des merveilles du buste, / Le ventre... ») dont le rejet externe « les contours blancs / Des cuisses... » se retrouve dans « la fuite douce / Des Fesses blanches...). Ce sonnet est intéressant surtout par ses deux

¹⁶³ La position finale de la rime singulière (« d ») du dernier tercet (**eed**), crée un effet de clôture tandis que sa position intermédiaire (**ede**) pourrait autoriser, comme dans les « sonnets à queue », une « relance » par un quinzième vers en « d », bien que cette rime soit déjà l'écho de son équivalent dans le tercet précédent et que le bouclage soit réalisé.

derniers vers (« Le nombril, conque rose et corolle aux plis clairs / Entr'ouvre son regard de fleur silencieuse ») auxquels le *Sonnet du Trou du Cul* semble répondre point par point: « trou du cul »→ « nombril », « œillet » (à la fois « petit œil » et « fleur ») « froncé » et présentant un « ourlet »→ « regard de fleur » et « corolle aux plis clairs », « obscur » s'opposant encore une fois à « clairs »¹⁶⁴. Enfin, dans le *Sonnet des épaules*, où les rimes féminines des quatrains sont en [us(ə)] avec « douces » dans un quatrain et « mousse » dans l'autre, c'est le sizain qui s'ouvre sur un détachement frontal avec « Opulentes, sans rien qui sente la maigreur, / Elles ont...»

On ne saurait terminer cet examen comparatif sans mentionner la versification et signaler des vers qui n'ont pu échapper à Rimbaud et Verlaine pour leur facture typiquement hugolienne et baudelairienne, le plus caractéristique étant sans doute « O la plus douce et la + meilleure des caresses ! (v1 du *Sonnet des bras*) proche de « O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ! » du *Sonnet d'automne* des *Fleurs du Mal*, avec un déterminant monosyllabique 6^e à la césure et une compensation 4-4-4. Le vers « Comme un noyé, comme un lascif, éperdument » du *Sonnet des cheveux* est du même ordre, tandis que le suivant, « Des deux côtés, sur la solidité des chairs. » (*Le Sonnet du ventre*), peut-être plus audacieux, ne permet pas le 4-4-4 compensatoire. La liste suivante peut donner une idée assez complète des quelques discordances les plus visibles du recueil. On y trouve en particulier une occurrence de « comme » et de « pareils » à la césure auxquelles les vers 1 et 5 du *Sonnet du Trou du Cul* peuvent faire écho¹⁶⁵.

C'est la volute et c'est la conque ; c'est la chair (*Le Sonnet de l'oreille*)

C'est la vigueur et c'est l'élan des chasseresses (*Le sonnet de la jambe*)

Parmi les nymphes, près des sources de cristal,
La plus svelte, la plus superbe et la première. (*Le sonnet de la jambe*)

Qui sait des mots et qui provoque le conteur. (*Le Sonnet de l'oreille*)

Et lentement avec extase vous attire (*Le sonnet de la bouche*)

Après les yeux, après la bouche, après l'éclat (*Dernier sonnet*)

Et vous avez, malgré la date du sculpteur (*Le Sonnet de l'oreille*)

Révéls et pareils aux anses d'une amphore; (*Le Sonnet des bras*)

Boit les baisers ainsi que d'amères cigües ! (*Le Sonnet des dents*)

La plus belle parmi les mortes bien aimées, (*Le Sonnet du nez*)

¹⁶⁴ Sur la clarté dans *L'Idole*, outre les exemples déjà cités, on peut signaler aussi *Le sonnet du pied* avec « O petits pieds, trésor dont la beauté marie / La rose triomphale et claire au lys jaloux. ».

¹⁶⁵ Dans Rocher (2010) j'argumentais à tort sur l'absence d'une césure sur « comme » dans *L'idole*, et je remercie David Ducoffre de m'avoir signalé l'occurrence alors inaperçue.

Lumineuses parmi la pourpre des coussins¹⁶⁶ (*Le Sonnet des seins*)

Ton étroitesse est comme un abri délicat (*Le Sonnet du front*)

Enfin le rejet externe « Humide encor d'amour qui suit la fuite douce / Des Fesses blanches... », précisément adouci par l'adjectif « douce », trouve peut-être sa source dans les rejets ci-dessous de Méral où, hormis dans les deux premiers, on retrouve systématiquement, dans le complément du nom en rejet, le nom d'une composante du corps, et où en particulier les rejets de « De la joue » et « Des cuisses » après « confin¹⁶⁷ » et « contours blancs » à la rime créent un effet mimétique aux confins du vers¹⁶⁸ :

Et quand, l'âme et les sens rassasiés, l'esprit
Clairvoyant vous regarde, il voit et vous décrit (*Le Sonnet des bras*)

Saisir tous les accents et rendre tous les traits
De la Femme en laissant chacun une œuvre entière, (*Prologue*)

Voici qu'un peu plus haut le divin gonflement
De la chair semble un marbre où la sève est enclose. (*Le sonnet de la jambe*)

Dont la narine rose anime le confin
De la joue, et palpite et s'enfle sensuelle (*Le Sonnet du nez*)

Appuyé sur les reins et sur les contours blancs
Des cuisses, au dessus des merveilles du buste (*Le Sonnet du ventre*)

Après les yeux, après la bouche, après l'éclat
Des cheveux, poursuivant la grâce du poème, (*Dernier sonnet*)

Surtout, l'occurrence du *Sonnet de la jambe* s'accompagne de la présence de l'adjectif « enclose » à la rime, et les deux vers, évoquant un gonflement de la chair remplie de sève, se prêtent particulièrement bien à un détournement potache par un regard zutique. Ils rejoignent sur ce plan le vers avec « comme » antécésural dont le sonnet parodique semble avoir retenu l'idée d'un « abri délicat », et cette autre occurrence des « contours blancs » et la contrepèterie possible déjà signalée, ainsi que le sizain du *Prologue*, qui ouvre le recueil par la présence, logique pour un blason, de « ECU » en acrostiche au dernier tercet, dans lequel un regard zutique verra instantanément les deux derniers vers « rattachés » par un surprenant « plastique lien », dans le sonnet qui annonce justement le projet de « rendre tous les traits de la Femme¹⁶⁹, ». Tout porte à croire que sur ce terrain les dissimulations formelles de Méral étaient intentionnelles et que leur perception par les zutiques ne se faisait pas à ses dépens.

¹⁶⁶ D'un point de vue strictement métrique on ne doit pas confondre les prépositions monosyllabiques et les dissyllabiques. J'ai toutefois intégré à la liste les vers avec « avec » et « malgré » à la césure pour leur lecture possible 4-4-4, et ceux avec les occurrences des comparatifs « ainsi que » et « pareil », et celles de « parmi », ces deux derniers termes étant utilisés de manière semblable par Verlaine dans les quatrains.

¹⁶⁷ L'orthographe est bien celle du poème, où l'on a la rime « fin :: confin », avec la « licence ».

¹⁶⁸ Rimbaud utilise le procédé dans « Nos fesses ne sont pas les leurs... » des *Stupra* avec « la claie / Des poils ».

¹⁶⁹ Voir également l'homonymie « confin / con fin ».

A l'exemple du peintre insigne je voudrais
 Saisir tous les accents et rendre tous les traits
 De la Femme, en laissant chacun une œuvre entière,
 Et, rattachant le tout d'un plastique lien,
 Composer dans la forme, honneur de la matière,
 Une grande figure au front olympien.

7.3. Cet obscur objet du culte

Le fait qu'il soit composé « à quatre mains » ne semble pas affecter l'unification formelle et sémantique du sonnet, si bien que le changement de registre et de tonalité opérés par le passage des quatrains aux tercets doit sans doute autant, sinon moins, au changement d'auteur qu'au respect de l'usage classique selon lequel il incombe aux tercets, physiquement plus courts, de gagner en force et en ampleur jusqu'à la chute finale du dernier vers. De ce point de vue ce n'est pas un hasard si la division du travail entre Verlaine et Rimbaud s'appuie sur la structuration majeure du sonnet en huitain et sizain, et si la superstructure rimique surdétermine, comme souvent, entre les strophes et entre les vers, un certain nombre d'équivalences et d'oppositions structurelles qui, entre « ouverture » et « dénouement », équilibrent le mouvement dynamique d'ensemble du sonnet. Et on ne sera pas surpris par ailleurs du mimétisme et d'une certaine réflexivité de la forme quand il s'agit pour un blason qui se termine et se clôt par le mot « enclos », « d'enclore » son précieux sujet dans la forme étroite et contrainte d'un sonnet, lui-même à maints égards « obscur ». Plus surprenante peut-être est la dissémination assez systématique de la forme sonore et graphique du titre à certains endroits clés du poème.

7.3.1. Les quatrains

Les équivalences entre les quatrains et dans les quatrains reposent sur la disposition encadrante du schéma rimique **ab'b'a** avec les rimes féminines internes et les masculines externes. En Q1 et Q2 chacun des premiers vers contient un comparatif à la césure (« Obscur et froncé [comme + un œillet violet] » / « Des filaments [pareils + à des larmes de lait]»), dans les seconds vers, le premier hémistiche contient le verbe principal de la strophe et se termine par le son [ã] en position 6 (« Il respire humblement +... » / « Ont pleuré sous le vent +... »), et enfin chaque dernier vers présente une césure problématique précédée respectivement en v4 et v8 d'un adjectif (« Des Fesses blanches [jusqu' + au cœur de son ourlet]») et d'un déterminant (« Pour s'aller perdre [où la + pente les appelait.]»). Les discordances des vers 4 et 8 interviennent par ailleurs toutes deux dans un contexte syntactico-sémantique de mouvement vers une destination (« qui suit la fuite...jusque +... » en v4 et « Ont pleuré.../A

travers.../ Pour s'aller perdre où la + pente les appelait » en v8), et la césure du vers 4 est intégrée au rejet externe « la fuite douce / Des Fesses blanches jusqu'+... ».

On a ainsi un mimétisme du vers à plusieurs niveaux, avec d'une part une disposition rimique englobante où les vers féminins sont « enclos » et des vers masculins aux hémistiches relativement brouillés et où le regard et l'oreille du lecteur sont inmanquablement attirés, « au cœur » du vers, par une césure discordante. D'autre part, certains décalages entre le mètre 6-6 et la syntaxe (v4 et v8) coïncident fortement avec l'idée de la « perdition » et de l'appel d'une « pente » aussi fatale ou mauvaise pour la versification et les césures que pour le trou du cul, et avec le fait que « amour » et « des filaments » se perdent en un lieu non explicitement désigné et non immédiatement discernable (détour métaphorique de « au cœur de son ourlet » et imprécision manifeste de « où la pente les appelait »), conformément à la stratégie globale de suggestion et de voilement par laquelle, et entre autres procédés allusifs, le trou du cul lui-même ne sera pas nommé dans le poème. Les césures incriminées, sont donc, à l'instar du trou du cul que le sonnet nous « montre » de manière oblique, l'objet d'une focalisation et d'une forme de perturbation.

S'agissant justement d'un sonnet du trou du cul, par ailleurs « froncé », il n'est pas impensable ici que la césure, avec sa position centrale dans l'alexandrin, ait été vue elle-même comme le lieu du « pli » du vers et la source de ses « froncements » divers, d'où résulteraient les discordances elles-mêmes et une « respiration » métrique délibérément régulière des quatrains où se succèdent dans chacun d'eux un vers plutôt discordant, deux vers féminins plus réguliers et un dernier vers masculin discordant. Les deux quatrains n'ont cependant pas exactement la même évolution métrique puisqu'un accompagnement 4-4-4 de la mesure 6-6 est possible seulement en v4 (« Des Fesses blan + ches jusqu'au cœur + de son ourlet. ») alors qu'en v8 ce rythme ternaire semble exclu à cause de voyelle féminine 8^e (« Pour s'aller perdre + où la pente + les appelait. ») et qu'un rythme 4-8 ou 4-3-5 semble peut-être plus approprié (« Pour s'aller perdre + où la pen (+) te les appelait. »). Ce type de vers C6/F8¹⁷⁰ est exceptionnel : on le rencontre dans *Le Bateau ivre* (« Et les lointains vers **les** gouffres cataractant » !) et surtout dans *Mémoire* (« au midi prompt, de **son** terne miroir jalouse », « ni l'autre fleur : ni **la** jaune qui m'importune », ce qui atteste que le contenu subversif s'accompagne ici de la « subversification » déjà à l'œuvre chez le Rimbaud de cette période et visiblement prise en compte par Verlaine, auteur, rappelons-le, des quatrains.

¹⁷⁰ C = clitique, F = féminine. Sur ces critères métriques et sur les vers considérés voir Cornulier (2009 : 319-383).

Une métrique de l'enculisme et mise en œuvre : les rejets et contre rejets opérés par les césures affectent opportunément les vers d'un trou du cul qui « repousse » les « filaments », y compris les vers féminins où les césures sont localisées entre participe et adverbe ou entre adjectif et nom, comme « [humblement + tapi parmi la mousse] » en Q1, et « [sous [le vent + cruel qui les repousse]] » et « [A travers [de petits + caillots de marne rousse]] » en Q2. L'« enjambement » du vers 6 permet en outre de souligner cruellement (pour Mérat) la rencontre des sonorités [ãk] et de suggérer la lecture en anagramme du verbe « enculer » dans « vENT CRUEL », le mot « cul » étant de surcroît lisible dans l'adjectif. Cette allusion à la sodomie sonne comme une confirmation dans ce quatrain des « filaments », des pets et de la « marne rousse », et sera reprise sous une forme analogue plus discrète dans le quatrain final avec « enclos ».

Les deux quatrains sont tous deux composés d'une seule phrase et sont également unifiés, outre l'équivalence de leur schéma rimique **abba**, par leur enchaînement sur la même rime et sur les parallélismes « Des fesses blanches... » / « Des filaments... » et les syntagmes nominaux « cœur de son ourlet » / « larmes de lait ». La relative « qui les repousse » fait écho à « qui suit la fuite douce », et l'opposition chromatique « violet » vs « blanches » de Q1 se retrouve dans « lait ».vs « rousse » en Q2. Les deux strophes sont surtout reliées par une relation sémantique de spécification et de contraste. La séquence « descriptive » au passé du second quatrain précise en effet la cause possible de la position « tapi[e] » de l'entité désignée ainsi que la nature et l'origine de cet « amour » qui rend « la mousse humide » et qui maintient cette humidité (« humide encor »), en accumulant des termes dysphoriques (« larmes », « pleuré », « cruel », « repousse », « perdre ») absents du premier quatrain au présent et plutôt positif¹⁷¹ (rimes « mousse :: douce », « amour », « cœur », confirmés par le « nid » du sizain). En Q1 c'est le calme après la tempête dans un milieu naturel où le trou, en tant que trou, réceptacle passif et composante du terrain, est traversé de mouvements contraires. Il est amené à recueillir « au cœur de son ourlet » le ruissèlement de « la pente » et, débordant, à évacuer le « trop plein ». Ce micromilieu géographique particulièrement exposé à certaines intempéries météorologiques et à certaines investigations géologiques reste néanmoins un milieu protecteur et fonctionne comme un biotope pour le trou du cul vu comme un petit être vivant, inanimé (« œillet » = fleur. Œillet de poète ? « violet » → violette) ou animé (« il respire », « œillet » = petit œil) qui semble naître, éclore, de la rencontre dramatique des

¹⁷¹ Antoine Fongaro (2009 : 171, n.2) note justement que « La violette et le violet, comme l'humidité, semblent avoir une valeur positive dans le texte rimbaldien ». Il fait référence au vers de *Comédie de la soif*, « Expirer dans les violettes humides ».

larmes d' « amour » et du vent comme le produit naturel d'une genèse microcosmique¹⁷², et être lui-même le réceptacle des pleurs et le lieu origine de leur régurgitation présente. Le présent grammatical du verbe « repousse », équivalent à celui de « respire » et les échos sonores entre ces deux termes suggèrent une équivalence entre l'action du vent et la « respiration » de l'anus, et les « caillots », qualifiés de « petits », en échos aux rimes en inclusion « **lait :: appelait** » évoquent le lait caillé, de même que leur relation morphologique à « sanglots », également au pluriel, évoque les caillots de sang¹⁷³. Par ailleurs l'association de l'humilité et de l'humidité évoque aussi l'humiliation, bien compréhensible pour cet œillet violé / violet plus que rouge de honte, et cohérente avec le fait qu'il se cache et se protège.

En cohérence avec le statut à peine visible et presque enfoui du trou du cul, le premier quatrain multiplie les effets d'encadrement.

Obscur et froncé comme + un *œillet* violet
 Il respire, **humblement** tapi parmi la **mousse**
Humide encor d'amour qui suit la fuite **douce**
 Des Fesses blanches jusqu' + au *cœur* de son ourlet.

Le noyau syntaxique « Il respire » est précédé et suivi de détachements syntaxiques, et des parallélismes de surface articulés au schéma rimique mettent nettement en jeu les vers rimant entre eux. Ainsi, outre le travail aux césures précédemment évoqué, on remarque dans les vers internes, la présence conjointe des graphies « hum- » et de la rime en [us(ə)], suggérant à la fois « humus » et « humain¹⁷⁴ » et pour les vers externes la présence de « œillet » et « cœur » qui ont en commun un « froncement graphique » (Æ) bien à propos pour « œillet » et d'autant plus intéressant dans le cas de « cœur » qu'il est précisément environné de « C » et « U » et placé ainsi au cœur du trou du cul. Ces phénomènes graphiques croisent d'ailleurs les échos sonores entre « obscur » et « jusqu'au cœur ». Enfin le premier quatrain est encadré des termes « obscur » et « ourlet » deux mots dissyllabiques commençant chacun par la voyelle graphique « o », suivie de la suite « ur ». Si comme on l'a vu le premier contient le cul (obsCUr), le second, sur lequel le quatrain se referme, dissimule à la fois le « le trou », qu'il retourne mimétiquement sur lui-même (**OUR LE T**), et « le sonnet du trou »

¹⁷² Voir alchimique, car on n'est peut-être pas très loin de l'homuncule. Outre que le terme est morpho-phonologiquement approprié, le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey précise que le terme vient « de homunculus, petit homme », qu'il a signifié d'abord « petit être vivant à forme humaine que prétendaient fabriquer les alchimistes » puis « petit être préformé que les biologistes croyaient voir dans l'ovule ou le spermatozoïde » et par extension « petit homme contrefait ».

¹⁷³ La série complète des suffixes diminutifs intègre « œillet », petit œil larmoyant, nid de *sanglots* et fleur enracinée dans (encombrée par) les petits *caillots* de marne rousse.

¹⁷⁴ Verlaine utilise la proximité entre « humble » et « humide » dans *Après trois ans (Poèmes saturniens)* où le premier quatrain se termine sur « l'humide étincelle » à la rime, et où le premier vers du quatrain suivant se termine sur « l'humble tonnelle ».

(« de **SON** ourl**ET** ») tout en constituant la synthèse rimique conclusive du quatrain (**ourlet** = rime en [U] + rime en [lɛ]. Ajoutons que les vers centraux en plus des rimes en [us(ə)] évoquant la terminaison latine de « anus », *a fortiori* avec la succession des [a] et des [U] (« la mousse », « la fuite douce », « amour »), sont particulièrement unifiés au niveau sonore et que la respiration de l'anus s'y fait entendre : il respire → tapi, ta-pi → par-mi, par-mi → la mousse, par-mi → hu-mide, la mousse → d'a-mour, qui suit la fuite...et les allitérations des labiales dans « Il respire humblement tapi parmi la mousse / Humide encor d'amour... », présentes dans les vers externes uniquement dans « obscur », « comme » et « blanches ».

L'effet de clôture est moins net dans le second quatrain où le rapport contrastif entre les verbes à la rime « appelait » et « repousse » concurrence sérieusement les liens rimiques proprement dits.

Des filaments pareils à des *larmes de lait*
 Ont pleuré, **sous le vent** cruel qui les repousse,
 À travers de petits *caillots de marne rousse*
 Pour s'aller perdre **où la pente** les appelait.

Dans les vers concernés les équivalences ne se limitent pas à ce lien sémantico-grammatical puisque chacun est constitué en surface d'un verbe suivi d'un complément locatif intégrant une phrase du type sujet + pronom objet [les] + verbe (voir aussi le parallélisme « sous le vent » / « où la pente »). Ces deux vers contiennent en outre les deux seuls déterminants définis du quatrain (« le vent » / « la pente »). Corollairement les deux autres vers présentent chacun une occurrence de structure N de N (« larmes de lait »/ « caillots de marne rousse », qui souligne la ressemblance paronomastique entre « larmes » et « marne »), des GN exclusivement indéfinis et pluriel (« des filaments », « des larmes »/ « de petits caillots ») et le contraste chromatique « lait vs rousse » y est accompagné, sur fond d'équivalence sonore, de l'inversion morphologique, « pareil à »/ « à travers ». Restent, à l'appui du schéma rimique englobant, les césures entre nom et adjectif des vers centraux féminins.

Q2 contient presque autant de consonnes labiales (11) que Q1 (12), mais leur présence majoritaire sur les vers externes et leur répartition mieux équilibrée entre les vers (3, 2, 2, 4) se distinguent de leur concentration de Q1. Par ailleurs Q2 privilégie nettement la consonne [p], avec 8 occurrences contre 3 en Q1 et ses 6 occurrences de [m], particulièrement perceptibles dans les allitérations du dernier vers aux échos internes nombreux (« s'aller perdre »/« les appelait »). De la même manière, Q2 contient 11 occurrences de la consonne liquide [l] auxquelles il faut ajouter les graphies de « pareils » et « cailllots », tandis que Q1

n'en a que 6, et 12 occurrences de [ʁ] contre 9 en Q1. Ce quatrain scatologique joue sur les sonorités de l'enchaînement « repousse » - « rousse » - « Pour s'aller », d'où ressort « pource », terme employé par Rimbaud à la rime dans « Les anciens animaux... » (« ange ou pource ») des *Stupra*, et auquel répond la rime « verrat :: Mérat » du quatrain de Valade. Dans le même ordre d'idée, « perdre » est un écho probable à la rime finale « perde :: merde » des *Propos du cercle* au recto du sonnet. Le second vers présente enfin un intéressant renversement graphique mimétique entre « pLEURé » et « cRUEL » et un chiasme entre « sous le vent » et « repousse.

7.3.2. Le sizain

Le sizain introduit les marques de la première personne et poursuit le mouvement amorcé du particulier au général. La dimension psychologique du tercet, articulée au passé simple et à l'adverbe « souvent », complète la description de l'anus singulier et spécifie un peu plus l'explicitation causale matérielle de son état ponctuel en le mettant au compte d'une « habitude ». Elle prépare ainsi l'abandon de la modalité descriptive du dernier tercet où les présentatifs et leur valeur de présent de vérité générale, les descriptions définies à valeur générique et l'apposition du Chanaan final, tout en nous mettant en présence de catégories supposées connues et de « vérités » préexistantes, relèvent d'une lecture « évocative » et symbolique, au sens de Dominicy¹⁷⁵, autrement plus redoutable que celle des évocations indirectes des quatrains où les métaphores et les comparaisons sont plus facilement interprétables.

Mon Rêve s'aboucha souvent à sa ventouse ;
Mon âme, du coït matériel jalouse,
En fit son larmier fauve et son nid de sanglots.

C'est l'olive pâmée, et la flûte câline ;
C'est le tube où descend la céleste praline :
 Chanaan féminin dans les moiteurs enclos !

Comme le montrent les divers soulignements ci-dessus, les parallélismes internes les plus saillants convergent avec le schéma rimique et concernent en priorité les vers féminins. Les rimes féminines en [uz(ə)] du premier tercet sont la variante voisée de celles des quatrains ([us(ə)]). Cet enchaînement rimique accompagne la continuité sémantique et sonore entre le premier tercet et le second quatrain (« sous le vent » / « souvent à sa ventouse », « cruel » / « jalouse », « pleuré » + « larmes » / « larmier » + « sanglots », « rousse » / « fauve ») où sont

¹⁷⁵ Voir Marc Dominicy (2007 : 159 et suivantes).

concentrés les termes des registres émotionnel et psychologique du sonnet ainsi que les termes à connotation dysphorique, tandis que les strophes externes, en dépit du changement de registre, sont reliées avec « respire / flûte », « douce / câline », « humide / moiteurs », « tapi parmi / enclos », l'opposition haut / bas (« obscur + humblement + mousse / céleste ») et plus formellement par « la fuite / la flûte » et l'anagramme « violet / c'est l'olive ».

La composition interne des vers indique qu'un équilibre s'installe progressivement. Les deux premiers vers présentent des enjambements (« s'aboucha + souvent », « vent + cruel ») tandis que le troisième répartit de manière équilibrée les deux constructions nominales possessives (« En fit son larmier fauve + et son nid de sanglots »). Ce mouvement se poursuit tout au long du second tercet et il est plus nettement accompli dans le parallélisme des hémistiches de son premier vers « C'est l'olive pâmée + et la flûte câline » où l'on peut noter que la « pamoison » de l'olive et l'introduction de la flûte s'accompagnent d'une césure qui fait se rencontrer les deux variantes, féminine et masculine, de la même voyelle. Pour le premier vers du sizain les enjambements sont accompagnés – et en quelque sorte compensés – par – des effets mimétiques des chiasmes sonores et graphiques « s'aboucha souvent » (qui isole « bouche ») et « souvent à sa ventouse ». Ces effets mimétiques sont peut-être présents également au second tercet dans le festival des accents circonflexes, en particulier dans le passage de « l'olive pâmée » à « flûte » où le « û » est comme un « o » ouvert/pâmé sur lequel vient « s'aboucher » l'accent du rêve et de l'âme.

La césure de « Mon âme du coït + matériel jalouse » est située également entre un nom et un adjectif sur le modèle de « vent + cruel », et en résonance avec ce syntagme : outre la terminaison commune « cruel »/ « matériel », « co-ït » et « cru-el » sont deux mots dissyllabiques avec la même consonne en attaque et présentent un hiatus phonétique interne reproduit par la diérèse de « maréri-el », et que l'on retrouvera dans « Chana-an ». Que le coït concerne un anus est peut-être de surcroît suggéré par le contact phonique avec la préposition qui précède « du coït » en écho au « Trou du Cul » du titre.

La construction adjectivale « du coït matériel jalouse » est par ailleurs la version inversée de « humide encor d'amour » (adjectif + groupe prépositionnel), or « coït » et « amour » sont tous deux placés à la césure et l'inversion produit un intéressant croisement grammatical et sonore et une rencontre sémantique entre les deux expressions qui mettent en jeu quatre termes dissyllabiques : « humide [...] d'amour / du coït [...] jalouse ».

La distinction voisé/non voisé est aussi particulièrement travaillée dans les rimes masculine [sãglo]→[zãklo]. Les vers masculins se font écho avec « En fit son... » et Chanaan féminin ». Ils sont par ailleurs les seuls à présenter des expressions au pluriel (« sanglots » et

« moiteurs ») et ils dissimulent chacun à leur manière des éléments du titre du poème. Dans « SON Nid De sangloTs », le locuteur dit aussi qu'il « en fit un sonnet » et avec « dans les moiTEurs ENcLOS » il enclot le cul dans le « sonnet », mot qui de surcroît ferme la boucle et clôt le poème en se retournant (pour montrer son cul ?) comme le trou de « ourlet » dans le premier quatrain. Ces disséminations sont cohérentes avec la stratégie allusive d'ensemble et le choix des rimes en [u] et en [ɛ], la première étant la voyelle de « trou » et la seconde, celle de « sonnet ». Il se peut qu'elles reproduisent parodiquement, en l'exacerbant, un procédé déjà utilisé par Mérat dans *L'Idole* à des fins différentes. Il n'est pas impossible enfin que les constructions syntaxiques du type N de N, toutes situées en fin de vers et intégrant les rimes, aient été utilisées aussi pour leur parallélisme avec le titre et qu'au dernier tercet les mots en « u », les « c » (autres olives pâmées à l'initiale de chaque vers) et les « l » (11 occurrences dont 8 sur deux vers) cachent également le trou du « cul » (voir par exemple « C'est le tube »), joignant leur action à celle de **la flûte**, qui pour sa part se contente des **flatulences** de rigueur, aidée peut-être des nombreux « **e-s-t** » célestes et, en lien avec les rimes en [in(ə)], **intestinaux**. L'association des ces « u » aux nombreux « a » et « n » du tercet dissimulent aussi « l'an^s », sans oublier bien sûr la lettre « o » dont la symbolique a déjà été remarquée¹⁷⁶. Ajoutons simplement à propos de l'encadrement sonore du poème par les voyelles initiale et terminale de « obscur » et « enclos », que la variante ouverte est en entrée et la variante fermée dans « enclos ».

Le passage des quatrains aux tercets est celui du corps à l'âme, comme si les auteurs avaient volontairement pris acte de la conception métaphorique classique du sonnet où les quatrains constituent le « corps » du poème et les tercets, plus spirituels, correspondant à « l'âme ». Entre rupture et continuité cette opposition est structurante pour l'ensemble du sonnet et conditionne pour une bonne part sa dimension blasphématoire.

À côté de l'ambiguïté féminin/masculin entretenue, sur laquelle repose le parodique du sonnet, l'obscurité du trou du cul de Verlaine et Rimbaud tient également à son statut d'entité à l'intersection du ciel et de la terre. Le sonnet est traversé d'oppositions fondamentales en tension : le visible et le caché (« obscur », « tapi », mais vu « froncé comme un œillet violet »), l'ouvert et le fermé (« olive pâmée »/ « obscur » + « tapi »+ « enclos »...), l'animé et l'inanimé (« il respire », mais est-il bien vivant ?), l'attrance (« les appelait ») et la répulsion (« les repousse »), le haut et le bas qui se spécifie dans les oppositions entre la terre et le ciel (« humblement » + « marne »/ « céleste »), le corps et l'âme (plus nettement ici la

¹⁷⁶ Steve Murphy (1991a), Seth Whidden (2008: 408) et Daniel Grojnowski (1984: 103-114).

version masculine « **animus** » qu'« anima »), le matériel et le spirituel, qui évoquent celle, plus fondamentale, entre le bien et le mal, le diabolique et le divin. De manière conjointe le trou du cul est aussi bien un point de fuite, le réceptacle de toutes les humeurs et des émotions (cruauté, jalousie, tristesse), le lieu de la réunion de l'âme et du corps, le point de rencontre de l'intérieur et de l'extérieur, le lieu de la perdition (« pour s'aller perdre.. ») et de la rédemption (« Chanaan »), de la douceur et de la douleur (« douce », « câline » et le synthétique « Chanaan » qui contient la douceur paradisiaque et, formellement, la douleur de l'« ahan », en l'occurrence Chanaan-ale). Il est objet de nature et de culture et objet de culte, la racine « cultus », fonctionnant comme un hypogramme riffaterrien¹⁷⁷ qui unifie les trois isotopies du culte – *L'idole* –, de la culture/agriculture, et de la couture/draperie évoquée plus haut, tout en suggérant ironiquement qu'en le contenant – cultus – elle est particulièrement appropriée à son objet.

Réunissant autant de convergences, le trou du cul hyperbolique, idole dont le culte est désormais christianisé, relève tour à tour de l'abîme infernal, du site divin, et du point de passage entre le Paradis, Dieu, et l'âme du sujet. Dans les tercets il est à la fois le centre de tous les maux et l'œil de Dieu¹⁷⁸ lui-même, dont le larmier universel semble ici recueillir les pleurs d'un sujet pieux ayant succombé à la tentation de la luxure, le « coït matériel » évoquant le « péché originel » jusque dans la forme de surface de l'expression (nom dissyllabique + adjectif tétrasyllabique, la diérèse ne contribuant pas peu à ce parallélisme), et également aux péchés de convoitise (« jalouse » = envieuse, désireuse) et de gourmandise (« olive », « praline »).

Ce statut à la fois intercesseur et sacrifié du trou du cul est au bout du compte un statut christique. Il n'est donc pas inutile à ce stade de rappeler que *L'Homme juste* de Rimbaud, qui se termine sur la menace « O Justes, nous chierons dans vos ventres de grés » est un poème presque contemporain du zutisme et que le juste associé aux « Socrates et Jésus » y est aussi bien « œil de Dieu » et « Pleureur des Oliviers », en écho là encore à Baudelaire dont *Le reniement de Saint-Pierre* contient ce vers « –Ah ! Jésus, souviens-toi du jardin des Olives ! ». Dans la même veine critique anticléricale et blasphématoire, la « céleste praline » fait écho aux « célestes poitrines » des *Premières Communions*, où les « célestes tuniques » et « le linge

¹⁷⁷ Michael Riffaterre (1983 :39 et suivantes).

¹⁷⁸ Dans un dessin à la plume de Verlaine accompagnant une lettre à Delahaye du 27 novembre 1875 et intitulé « Le rêve et la vie », figure un œil, placé comme un soleil en haut à droite du dessin et pouvant évoquer étrangement un anus. Voir Paul Verlaine, *Correspondance générale*, éd. Michael Pakenham, Fayard, t. I, 1857-1885, 2004, *op. cit.*, p. 462. Je remercie ici Steve Murphy pour cette indication.

dont Jésus voile ses nudités » sont l'objet « des curiosités vaguement impudiques » de la communiant. C'est peut-être ici que l'intertexte rimbaldien croise au mieux l'hypotexte de Mérat : en confirmant l'importance du voile du dernier sonnet de *L'Idole* il garantit, s'il est besoin, la radicalité zutique et la portée critique de son détournement iconoclaste que l'intertextualité d'ensemble vient confirmer.

7.4. Virtuosités et jubilations intertextuelles

L'intertextualité inhérente aux expériences d'écriture du laboratoire zutique était loin de se limiter aux divers renvois et emprunts aux hypotextes explicites concernés par le détournement parodique ou le pastiche. Il semblerait en effet qu'une des règles du jeu consistait également à offrir à un lectorat confidentiel et expert l'occasion du plaisir de résonances multiples et plus ou moins cryptées, et que la virtuosité et la jubilation tenaient aussi dans la capacité de mettre en scène et de reconnaître une polyphonie multiforme et tous azimuts, comme nous l'avons vu avec *Etat de siège ?* De ce point de vue le *Sonnet du trou du Cul* est d'autant plus remarquable que les trois voix autoriales, réelles (Verlaine et Rimbaud) ou simulée (Mérat), y démultiplient les possibles intertextuels tout en intégrant, plus discret et peut-être parfois perceptible par eux seuls, le jeu plus singulier des échos aux œuvres des deux auteurs effectifs.

Par les remarques suivantes je propose plus précisément de montrer qu'à côté des correspondances formelles et des nombreux liens sémantiques unifiant les deux parties constitutives du sonnet, le surprenant jeu d'échos vers des œuvres identiques entre les quatrains et les tercets contribue également à la cohésion globale du poème. Cohésion en l'occurrence intertextuelle d'une écriture qui prend la forme d'une orchestration réglée de toutes les voix, et dont la mention par Verlaine en marge de sa version de *Hombres*¹⁷⁹ apparentera effectivement le sonnet au résultat d'une exécution musicale.

Le travail des intertextes permet de spécifier un peu plus la tonalité verlainienne des tercets ou celle, rimbaldienne, des quatrains suggérées par Steve Murphy (1991a). Les « tonalités » perçues ne relèvent pas de la parodie réciproque mais résultent plutôt d'une logique du don où chacun des auteurs du *Sonnet du trou du Cul*, quel que soit l'ordre de composition, a pris soin d'insérer des allusions à l'œuvre de l'autre et de manifester dans ses

¹⁷⁹Voir Verlaine *Hombres*, éd. Steve Murphy, H&O, 2005, p. 104, et Rimbaud *Œuvres complètes T.1 Poésies*, éd. Steve Murphy, Champion, 1999, p.604-605.

vers cette reconnaissance par une allusion de son cru. La complicité poétique naissante, prélude aux nombreux chants que Rimbaud et Verlaine s'enverront par la suite, dont le déchirant *Une saison en enfer*, offre ainsi une source de jubilation supplémentaire avec les échos à l'œuvre du compagnon et à sa manière.

Mis sur le devant de la scène zutique par un aîné au cours d'un rituel initiatique dont le sonnet est une composante, Rimbaud fait ainsi ses preuves et justifie l'honneur qui lui a déjà été fait du dernier mot des *Propos du cercle* et, partant, de la première énonciation du mot d'ordre du zutisme dans l'album. Sa visibilité textuelle, soulignée aussi par la calligraphie intégrale du sonnet et de *Lys* par ses soins, et sa forte présence intertextuelle orchestrée par Verlaine et par lui-même, en font le porte-voix, au singulier et au pluriel, d'un cercle zutique qui a su reconnaître et exploiter sa puissance subversive, et lui permettre de donner libre cours à son talent de poète. Le rituel est aussi un rituel d'intronisation.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de rappeler que l'on est inévitablement confronté dans ce type d'argumentation au risque permanent de la confusion entre la chronologie de la lecture et de celle de la composition. Et si la prudence en la matière vaut en principe pour tout sonnet, dont la « pointe » peut fort bien préexister à l'ensemble et déterminer par avance toute la dynamique du texte, elle est requise *a fortiori* pour un sonnet écrit à plusieurs, et d'autant plus dans le cas présent que Verlaine, en inscrivant « Verlaine fecit » et « Rimbaud invenit » en marge respectivement des quatrains et des tercets dans sa version ultérieure imprimée, peut vouloir suggérer l'ordre habituel « invenit → fecit » et signaler que l'invention rimbaldienne ne concerne pas uniquement les tercets mais est aussi l'invention initiale qui a présidé à l'écriture du sonnet. Il n'en demeure pas moins qu'à la lecture, où prévaut l'ordre quatrain → tercets, le caractère systématique des correspondances intertextuelles rencontrées entre les deux parties du poème a toutes les allures d'un défi et paraît résulter d'un montage concerté où les « échos » des tercets semblent « répondre » aux « appels » intertextuels « envoyés » dans les quatrains, et accompagner sur un autre terrain leur « abouchement » sémantique et formel, en particulier rimique (les rimes en [uz (ə)] sont en effet identiques au voisement près à celles en [us (ə)] des quatrains). Je prendrai donc par commodité le parti de la réception en parlant parfois d'« échos » et de « réponses » des tercets et « d'appels » des quatrains, tout en gardant à l'esprit que c'est peut-être le rapport inverse qui a prévalu pour une composition dont on ne connaît pas la genèse et pour laquelle on ne saurait préjuger une chronologie précise. Pour autant, montrer les interactions entre les

quatrain et les tercets sur le plan de l'intertextualité et tenir sérieusement compte des deux auteurs, c'est aussi scruter le détail et la configuration de l'intertextualité globale et cohérente du sonnet, et aller à la rencontre des textes qui, au-delà de *L'Idole* de Mérat, ont certainement compté pour la genèse textuelle du *Sonnet du Trou du Cul*.

7.4.1. De Baudelaire à Rimbaud

La présence de Baudelaire, poète particulièrement vénéré par Verlaine et Rimbaud (« un vrai Dieu »), n'est pas étrangère au choix parodique lui-même, les blasons de *L'Idole* de Mérat affichant une tonalité baudelairienne perceptible par exemple dans des vers tels que « O la plus douce et la meilleure des caresses ! (v.1 du *Sonnet des bras*) proche, par le déterminant monosyllabique 6^e à la césure et une compensation rythmique ternaire 4-4-4, de « O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ! » du *Sonnet d'automne* des *Fleurs du Mal*, ou encore avec ce tercet final du *Sonnet des cheveux* également assez baudelairien pour les rimes, la césure du vers central et l'expression de la volonté : « Je veux sur le lit blanc des tièdes encolures, / Comme un noyé, comme un pensif, éperdument / Plonger mes mains dans l'or vivant des chevelures. ». Et Mérat s'était déjà inspiré de Baudelaire dans son recueil précédent *Les Chimères* qui contient un pseudo sonnet précisément intitulé *L'Idole* et rimé en « aabb ccdd eef fgg » sur le modèle de *Sur Le Tasse en prison* d'*Eugène Delacroix*. Or, un tel baudelairisme, sélectif et limité pour l'essentiel à l'expression de la sensualité féminine et à certains traits formels, ne pouvait qu'amuser Verlaine et Rimbaud qui vont précisément se charger de compléter *L'Idole* non seulement avec la provocation d'un blason à propos d'une singulière fleur du mal, mais aussi en y injectant le versant baudelairien qui lui manquait, celui de la dualité, caractéristique de l'*Hymne à la Beauté* et constitutive d'un recueil emblématique où « la passion de la luxure, expérimentée dans son incandescence satanique¹⁸⁰ » est associée au religieux, l'érotique au mystique, le céleste à l'inférieur, et où la chair est exaltée dans sa beauté et dans sa répugnance. Ils ajouteront encore le saphisme et l'exacerbation parodique du culte féminin par lesquels ils expriment, en réaction au baudelairisme soft de Mérat, un baudelairisme radical qui assimile leur sonnet à une « fleur du mal exquise » (Murphy 1991a : 267).

En prenant radicalement le contrepied de l'esthétique de Mérat, celle de la clarté, du nu chaste et lisse de la beauté académique, Verlaine et Rimbaud visent ainsi plus profondément le rapport de Mérat à Baudelaire, et relativisent peut-être du même coup l'érotisme de Mérat

¹⁸⁰ Jacques Dupont, introduction à *Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, GF Flammarion, 1991, p.29.

en comparaison aux audaces des *Fleurs du Mal*¹⁸¹ ou de certaines pièces d'Hugo Pour nos auteurs, qui ne se prévalent pas des arts plastiques et du langage de l'esthétique et pour lesquels le matérialisme –et le matériau – du « coût matériel » est celui de la marne/merde humide, du sperme et des larmes et non celui du marbre idéalisant parnassien, l'exaltation des « efforts monstrueux de la matière énorme »¹⁸² était certainement loin être à la hauteur de la vision baudelairienne de la matière¹⁸³, qui est aussi celle des corps en décomposition et de la décrépitude. Au-delà du parodique, l'évocation du trou du cul dans la réalité de ses miasmes et des sécrétions qui l'entourent, de ses « matières », est ainsi plus « absolument Baudelaire ».

Verlaine et Rimbaud opposent ainsi leur vérité du corps, à laquelle ils donnent forme, à la « vérité des corps harmonieux et nus » de l'hymne à la beauté féminine de Méral où est par ailleurs absente la dualité constitutive de *L'Hymne à la beauté* des *Fleurs du Mal* :

Ô Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu!¹⁸⁴
 [...]

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
 [...]

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
 Ô Beauté ? ton regard infernal et divin,
 Verse confusément le bienfait et le crime,
 Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

On comprends alors que dans les tercets du *Sonnet du Trou du Cul* l'exagération caricaturale et la christianisation du culte intensifient à l'excès l'adoration de Méral, qui se prosterne « pieusement » aux pieds de son idole dans *Le sonnet du pied*, et dans *Le sonnet des seins* écrit cette vers « Et c'est d'un trait pieux que mon doigt vous burine » (double invitation malheureuse à la caricature...), et évoquent en même temps le Baudelaire de *La mort des pauvres*

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
 Le sommeil et le don des rêves extatiques,
 Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
 C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
 C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

et le « poète pieux » présent dans *Le vin du solitaire*

¹⁸¹ Sur l'« innocence » supposée de Baudelaire à cet égard, voir Murphy (2007 : 7-24), et Alain Vaillant (2007).

¹⁸² Le mot « matière » est utilisé avec insistance par Méral. On le trouve dans *Prologue* et *Avant-dernier sonnet* où il figure à la rime, et dans *Épilogue*.

¹⁸³ Sur « l'alchimie de la matière » et « l'obsession de la matière », voir Alain Vaillant (2007 : 149-177).

¹⁸⁴ Marc Dominicy me rappelle à propos de ce vers qu'il s'agit d'un calque de Virgile (*Enéide* III, 658, sur le Cyclope), comme l'a montré Riffaterre (1983 : 40-41). Ni Rimbaud, ni Verlaine, n'ignoraient cet intertexte ancien, et la lecture du sonnet d'épilogue où Méral s'inspire directement de ce vers de Baudelaire a pu déclencher la vision d'un « cyclope » opportun précisément absent du recueil...

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
 Les baumes pénétrants que ta panse féconde
 Garde au cœur altéré du poète pieux;

et dans *Tristesses de la lune*

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
 Elle laisse filer une larme furtive,
 Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,

où le globe lunaire qui pleure, la « larme pâle » et le titre de ce poème suggestif de l'autoérotisme féminin ont pu aussi être l'objet d'une lecture et d'un détournement « zutiques » particulièrement appropriés à l'objet du sonnet.

Et la situation de Mérat se plaignant dans *l'Épilogue de L'Idole* que son recueil fût incomplet et se comparant à un sculpteur à qui il n'a pas été donné d'accomplir son œuvre

Si tu n'as point surgi, déesse, *tout entière*,
 C'est qu'au moule parfois l'œuvre laisse un lambeau.

Pourtant j'aurais voulu te dresser toute nue,
 Blanche création de la force inconnue,
 Dans le rayonnement de ta réalité;

ne peut manquer d'évoquer *La mort des artistes* où l'on a aussi « sanglots » à la rime et ce tercet

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
 Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
 Qui vont se martelant la poitrine et le front,

suivi de l'unique espoir de la mort. Et l'on sait que le blason parodique glorifiant un anus sera effectivement vécu comme un affront par Mérat, et qu'il est certainement à l'origine de son absence dans l'album en tant que contributeur. Mais le poème illustrant à merveille le fait que les *Fleurs du Mal* ont constitué la grille herméneutique de la lecture de *L'Idole* de Mérat reste certainement, et précisément, *Tout entière*, dont la « métamorphose mystique » est peut-être, au sens riffatérien du terme cette fois, l'« intertexte » majeur de notre sonnet en tant que formule fondatrice de son mouvement de transformation vers la christianisation finale :

Le Démon, dans ma chambre haute,
 Ce matin est venu me voir,
 Et, tâchant à me prendre en faute,
 Me dit : "Je voudrais bien savoir

Parmi toutes les belles choses
 Dont est fait son enchantement,
 Parmi les objets noirs ou roses
 Qui composent son corps charmant,

Quel est le plus doux."– O mon âme !
 [...]
 O métamorphose mystique
 De tous mes sens fondus en un !
 Son haleine fait la musique,
 Comme sa voix fait le parfum!"

À côté de cette intertextualité baudelairienne globale fondatrice et surplombante, les allusions aux *Fleurs du Mal* reposent essentiellement, dans le sonnet zutique, sur le choix de certains mots et semblent ne concerner que des poèmes éloignés des blasons de Mérat ou bien relever de l'écho irrévérencieux à un poème phare du recueil. Ce dernier cas est peut-être illustré par le quatrième vers « Des Fesses blanches jusqu'au cœur de son ourlet. » et son évocation discrète de celui d'À *une passante*, « Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; », où l'on a la fesse et l'ourlet, et puis deux vers plus loin avec « sous le vent » en écho à « soulevant » du même vers. Le mot « ourlet » à la rime n'étant pas des plus courants suffit à faire le lien avec ce poème qui est aussi un sonnet et un hommage à une autre « idole » « agile et noble, avec sa jambe de statue ». Le premier tercet du rêve et de l'abouchement, croisant le *Sonnet de la bouche* de Mérat :

O lèvres, fleurs de sang qu'épanouit le rire,
 Frais calice du souffle et rose du baiser,
 Où, malgré moi, revient mon rêve se poser,
 Si douces que les mots ne peuvent pas le dire.

[...]

Je veux tarir ma soif à vos calices clairs;
 À votre humide bord irradié d'éclairs
 Je boirai comme on boit à l'eau d'une fontaine.

prendra le relais en s'inspirant cette fois de ces autres vers de la sublimation du « coït matériel » d'À *Une passante*:

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
 Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

On voit bien à travers cet exemple que le zutisme est aussi un regard irrespectueux sur les œuvres et une manière de lire iconoclaste multi-cibles qui, au-delà des poètes parodiés, n'épargne personne. Sous cet angle *Ce qu'on dit au Poète à propos de Fleurs* procède aussi à certains égards d'une approche zutique (et scatologique) de Banville et montre que Rimbaud est aussi un zutique hors du cercle.

Le premier vers « Obscur et froncé comme un œillet violet », avec sa césure sur « comme », évoque d'emblée celui d'*Une charogne* « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique » et inscrit d'entrée de jeu une filiation opposée à celle de l'auteur de *L'Idole* et son goût pour les formes pures, les lignes claires et les nus chastes et lisses. L'adjectif « câline » est encore un écho au *Vin du solitaire*, qui contient les vers « Un baiser libertin de la maigre Adeline ; / Les sons d'une musique énervante et câline » où « câline » qualifie une musique (voir « la flûte câline ») mais renvoie également à Verlaine, qui reprend les rimes « Adeline :: câline » dans son sonnet des *Amies*, *Per amica silentia*. À l'instar de la rime « libertine :: Proserpine » de *Sed non satiata*, on a peut-être aussi avec « praline », la « pine » en prime et en rime fantôme. La « flûte câline » est aussi comme la « réponse » de Rimbaud au « vent cruel » de Verlaine, cette seconde manifestation musicale synesthésique de l'anus faisant ironiquement écho à la « chanson / Cruelle et câline » de *Sérénade* des *Poèmes saturniens*. Par ailleurs, la richesse rimique de « câline :: praline » fait ressortir le prénom Aline, or, ce prénom est aussi le titre d'un sonnet lesbien du recueil *Amours et Priapées* de Henri Cantel, recueil qui contient également *Éphèbe*, autre intertexte signalé par Steve Murphy (2006a : 125, n.5), important pour la lecture homosexuelle du *Sonnet du Trou du Cul* en particulier par les expressions « jusqu'au cœur » et « comme un œillet » :

Ephèbe

Tes fesses ont l'odeur du lys, et la pudeur
De la rose au matin, blanc jeune homme, et ma verge
Qui veut cueillir deux fois les primeurs d'un corps vierge,
Rêve de se plonger entre leur profondeur.

Tourne tes reins ! Pendant que ma force virile
Les baignera d'un flot qui monte jusqu'au cœur,
Mes mains, jouant autour de ton jardin nubile,
De tes sens enflammés attiseront l'ardeur.

Je t'aime, hermaphrodite, et je soupire encore !
Viens ! apaise à ton tour le feu qui me dévore ;
C'est un secret nouveau ; viens, et sois mon époux !

Ma fesse peut sans honte et sans remords jaloux
S'ouvrir à ton phallus, comme un œillet qui s'ouvre...
—Beau marbre, adieu ! retourne à ton coussin du Louvre !

Ici, les intertextes saphiques de Verlaine et Cantel¹⁸⁵ qui accompagnent systématiquement les divers échos baudelairiens confirment l'orientation du lecteur averti vers le contenu homosexuel du sonnet tout en démarquant nettement le « Baudelaire » qui

¹⁸⁵ Rappelons que Cantel, grand admirateur de Baudelaire avec lequel il a été en correspondance, publia également chez l'éditeur Poulet-Malassis, et qu'à ce titre il a pu aussi connaître *Les Amies* de Verlaine.

intéresse ici Verlaine et Rimbaud du « Baudelaire » de Mérat. Ils sont à compléter avec l'écho aux *Amies* présent dans les quatrains à travers les rimes féminines déjà utilisées par Verlaine dans *Printemps*, qui présente les rimes « rousse :: douce » et « pousse :: mousse » et les vers « Laisse errer mes doigts dans la mousse / Où le bouton de rose brille. // Laisse-moi parmi l'herbe claire ». Quant à l'écho à ces vers de *Promenades sentimentales II* des *Flèches d'or* de Glatigny :

Ne crains pas, l'herbe est si douce !
Pour tes chers pieds de satin :
Nous marcherons sur la mousse
Humide encor du matin.

ils montrent que l'expression du contenu homosexuel des quatrains résulte aussi du détournement et du recyclage zutique d'un auteur « faunesque » que Verlaine appréciait particulièrement¹⁸⁶, l'inversion de l'ordre des rimes (« mousse :: douce » / « douce :: mousse ») pouvant de ce point de vue constituer un indice pour une « inversion » d'un autre ordre..

Ajoutons, pour terminer avec Baudelaire, les échos entre les adjectifs « cruel » et « jalouse », deux termes de sentiments qui tout en empruntant au registre du tragique racinien sont également très baudelairiens, et que l'influence de Baudelaire est peut-être à l'origine de la version verlainienne du sonnet dans *Hombres*, où « vent » est remplacé par « autan » et « enclos » par « éclos », en écho à ce tercet de *L'Idéal* :

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,

Quoi qu'il en soit de cette influence, ce sont peut-être aussi d'autres motivations qui ont été à l'origine de la substitution *éclos / enclos*, qui a aussi pour effet d'éliminer un emprunt de taille, celui de la paire rimique *sanglots :: enclos* dont l'équivalent inversé est déjà présent dans *SUB URBE* des *Poèmes Saturniens* .

La disposition à la double lecture et la capacité de repérer les équivoques grivoises et les jeux de mots obscènes dans des œuvres des maîtres comme dans celles de zutiques eux-mêmes expliquent aussi les références à Hugo, avec en particulier les allusions du premier quatrain de la respiration de l'anus à ce quatrain de *Booz endormi*, quatrain lui aussi rimé abba aux rimes masculines externes en [ɛ] et aux rimes féminines internes « mousse:: douce » :

¹⁸⁶ Si la mousse humide relève du cliché, le rejet de l'adjectif auquel succède l'adverbe « encor » avec la licence est bien en revanche la marque d'un emprunt.

La respiration de Booz qui dormait,
 Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse.
 On était dans les mois où la nature est douce,
 Les collines ayant des lys sur leur sommet

Il n'est pas difficile d'imaginer combien ce poème à l'érotisme à peine voilé, avec les lys et le rêve de Booz (« Et ce songe était tel que Booz vit un chêne / Qui sortait de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu »), à la symbolique transparente y compris pour un lecteur étranger à la psychanalyse (Grimaud 1991 ; Lacan 1966), avec le prénom Ruth et la richesse des rimes « moabite :: subite », constituait un morceau de choix pour tout esprit zutique. Mais il y a ici plus qu'un clin d'œil rimique, si l'on en juge par la rime interne en « our » et les parallélismes sonores de « Humide encor d'amour + qui suit la fuite douce » visiblement inspirés du vers « Se mêlait au bruit sourd + des ruisseaux sur la mousse ». Et au delà de ce quatrain il y a aussi dans *Booz endormi* la présence conjointe du rêve et de l'âme, et pour cette dernière, dans les vers suggestifs de l'étonnement de Booz qui ont dû attirer l'attention zutique de Verlaine et Rimbaud (« Quand on est jeune on a des matins triomphants », « Et je courbe, ô mon Dieu ! mon âme vers la tombe, ») une acception matérielle et sexuelle peut-être à l'origine des acceptions équivalentes de « Mon Rêve » et de « Mon âme » du premier tercet du *Sonnet du Trou du Cul*, l'âme matérielle étant de surcroît l'équivalent inversé de la « chair spirituelle » qui « a le parfum des Anges » de la pièce XLII de *Spleen et Idéal*. Compte tenu de cet important intertexte par lequel le trou du cul est aussi une *fleur de l'ombre*¹⁸⁷, les récurrences sonores et graphiques de « UR » et « OUR » dans « obscur », « amour », « ourlet », « cœur », en écho au poème hugolien (« Tout reposait dans Ur et dans Jérivadeth »), implantent d'emblée le trou du cul en terre biblique et anticipent la référence blasphématoire du Chanaan¹⁸⁸.

Glatigny excepté, les tercets et les quatrains se répartissent des allusions intertextuelles aux mêmes auteurs et parfois aux mêmes œuvres, Verlaine compris et Rimbaud n'est pas absent dans ce concert de voix poétiques.

¹⁸⁷ « Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre / Brillait à l'occident... » (*Booz endormi*). L'hispanophile Pablo de Herlagnez songe-t-il déjà qu'il s'agit également d'une « fleur de l'homme » ?

¹⁸⁸ Et Sodome n'est pas très éloigné, géographiquement parlant, de ces lieux de Terre Sainte ... Mais « Obscur » est peut-être là aussi pour suggérer la rencontre « obscur anus », le cruel Uranus/Ouranos étant le dieu du ciel qui empêchait ses enfants de naître. Ce n'est qu'après sa castration avec une faucille par son fils Cronos (symbolisant ainsi la séparation du ciel et de la terre), qui jeta ses organes génitaux dans la mer, que purent naître entre autres les cyclopes (qui n'ont qu'un « œil ») et Aphrodite/Vénus (l'idole de Mérat). On est alors en présence de plusieurs ingrédients mythologiques compatibles avec le contenu du sonnet (et avec la « faucille d'or » castratrice de Hugo) et cohérents avec la métamorphose, du païen au chrétien, du culte de l'idole. Ce type de présence fantôme, volontaire ou non, est cohérent avec l'absence du mot « cul » et avec sa dissimulation graphique et sonore à divers endroits du poème.

Rimbaud est là dès le premier vers, qui est aussi un rappel d'*Accroupissements* (césure sur « comme », poème au contenu scatologique...), et dans le huitième « Pour s'aller perdre où la pente les appelait. », dont la césure sur proclitique accompagnée d'une féminine 8^e, exceptionnelle à cette époque, n'a qu'une occurrence antérieure que Verlaine ne pouvait ignorer, celle du *Bateau ivre* « Et les lointains vers les gouffres cataractant » (Rimbaud n'en produira d'ailleurs pas d'autres avant *Mémoire*¹⁸⁹). Le contenu de ce vers évoque de surcroît le trajet aléatoire et l'abandon du bateau et de Rimbaud lui-même (« Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais¹⁹⁰ », « Or moi, bateau perdu... »).

Les tercets « renvoient la balle » (ou la lancent...) sur ce terrain-là aussi. Les résultats d'une lecture croisée du *Bateau ivre* et du *Sonnet du trou du Cul* semblent bien indiquer en effet que pour Rimbaud l'âpre aquilon zutique n'épargne décidément aucune veine poétique et peut être auto dérisoire. Ces vers, en particulier, ont fort bien pu se prêter à une lecture zutique *a posteriori* de leur auteur :

– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

On y remarque la présence de « fleurs d'ombre » très hugoliennes et les occurrences « ventouses » et « sanglot » et, plus masqué, « La mer dont... », qui rappelle la scatologie marquée du vers de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, « Incague la mer de Sorrente », poème où l'on a par ailleurs les lys et les **clystères**, « la mer des topazes » et le vers « L'ode Açoka cadre avec la », associé dans le même quatrain à « Fientent sur la pâquerette » (Murphy (2004)).

Les échos à « L'étoile a pleuré rose [...] », avec « *au cœur de son ourlet*¹⁹¹ », « rousse », « des filaments *ont pleuré* » ou même les filaments « pareils à des larmes de lait » qui évoquent les « mammes vermeilles » et dont le parcours fait écho à « l'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins », sont bien là, bien qu'on ne saurait en déduire une antériorité du

¹⁸⁹ Les vers « au midi prompt, de son terne miroir jalouse » et « ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune ». Sur Rimbaud et l'alexandrin, voir Benoît de Cornulier (2009).

¹⁹⁰ La majuscule « Fesses » répond d'ailleurs à celle de « Fleuves » et suggère la lecture : « Les Fesses m'ont laissé descendre... ».

¹⁹¹ De surcroît, en régime littéraire, le nom « ourlet » et le participe passé « ourlé » sont employés pour les lèvres et les oreilles, comme c'est d'ailleurs le cas dans le *Sonnet de l'oreille* de Méral avec « C'est la volute et c'est la conque; c'est la chair / Devenue arabesque avec son ourlet clair »

quatrain sur le sonnet. « L'étoile a pleuré rose [...] », est aussi un blason. Tourné vers les origines, il réécrit à la fois la genèse de l'Homme avec un grand H et celle, renversée, d'un Adam sorti du « flanc souverain » d'Ève, alors que le sonnet est orienté vers l'avenir d'un Chanaan féminin localisé dans l'homme. Rimbaud, imposture religieuse suprême, croise l'eschatologie et la scatologie, il glorifie le trou du cul, divinise l'anus-idole et le place à l'intersection du Ciel et de la Terre, et la vision de Verlaine le présente comme un être animé produit d'une genèse microcosmique, semblant né, éclos¹⁹², de la rencontre dramatique des larmes d'amour et du vent cruel, et dont une tempête singulière bénit en quelque sorte les premiers éveils terrestres¹⁹³. Dans ce contexte il semblerait qu'il faille prendre aussi en compte les « naissances latentes » (une Annonciation explicite), « les puanteurs cruelles », les « golfes d'ombre », « le sang craché » et les « frissons » blancs de *Voyelles* dont les échos dans le sonnet zutique ne sont sans doute pas limités au premier vers à l'œillet violet et aux nombreux « o¹⁹⁴ ». Là encore ces échos ne présument en rien de la datation de *Voyelles*.

¹⁹² La leçon « éclos » de la version d'*Hombres* est certainement aussi le signe que cette lecture est celle de Verlaine lui-même.

¹⁹³ L'expression « humide encor », dans ce contexte, évoque aussi, et à nouveau, *Booz endormi* : « La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet / Des empreintes de pieds de géants qu'il voyait, / Était mouillée encore et molle du déluge. »

¹⁹⁴ En dépit de Bernard Teyssèdre (2011 : 141).

Configuration de quelques intertextes du *Sonnet du Trou du Cul* (Mérat excepté)

	HUGO	BAUDELAIRE	VERLAINE	RIMBAUD	CANTEL	GLATIGNY
Q1	<i>Booz endormi</i> <i>La Fête chez Thérèse</i>	<i>Une Charogne</i> <i>A une passante</i>	<i>Le Printemps (Les Amies)</i>	<i>Accroupissements</i> « L'étoile a pleuré rose [...] »	<i>Éphèbe</i>	<i>Promenades sentimentales II (Les Flèches d'or)</i>
Q2			<i>Le Printemps (Les Amies)</i>	« L'étoile a pleuré rose [...] » <i>Le Bateau ivre</i>		
T1	<i>Booz endormi</i>	<i>A une passante</i> <i>Le Vin du solitaire</i> <i>Tristesses de la lune</i>		<i>Le Bateau ivre</i>		
T2		<i>Le Vin du solitaire</i> <i>Sed non satiata</i>	<i>Sérénade (Poèmes saturniens)</i> <i>Per amica silentia (Les Amies)</i>	<i>Accroupissements</i> <i>Les Premières communions</i>	<i>Aline</i>	

7.4.2. Les intertextes anticléricaux et la cible Veillot

La charge antireligieuse du *Sonnet du Trou du Cul* est particulièrement explicite dans le dernier tercet blasphématoire où « l'olive pâmée », « la flûte câline », « le tube où descend la céleste praline » et le « Chanaan féminin » évoquent aussi bien l'Annonciation, Adam et Ève et la Terre promise. Articulés à « enclos » qui termine le poème, ces évocations assimilent en outre l'anus au jardin clos de Marie, l'*hortus conclusus* étant selon Daniel Arasse (2004 : 107) « un thème central dans l'Annonciation » puisqu'il « il est à l'image de Marie, fermé ». Ces éléments, comme on l'a vu, font aussi écho sur ce terrain aux *Premières communions* et à *l'Homme juste* et sont précédés d'un lien possible à *Accroupissements* dès le premier vers. Dans « Obscur et froncé comme un œillet violet » il y a en effet non seulement une césure sur « comme », mais aussi « Obscur [...] comme » en équivalence contrastée à « clair comme »,

un « curé » dissimulé, et la comparaison du trou du cul à un œillet là où *Accroupissements* fait se rencontrer l'œil et la lucarne, avant que le rose de la rose trémière environne les contours du cul de Milotus. La présence conjointe du « curé » caché, de l'obscurité et du mot « violet » à la rime entrent par ailleurs en résonance avec les vers hugoliens de *La fête chez Thérèse* « Moi, j'écoutais, pensif, un profane couplet / Que fredonnait dans l'ombre un abbé violet ».

Mais l'anticléricisme a sans doute ici une cible plus précise, si l'on tient compte du fait que parmi les nombreuses caricatures de Veillot que Murphy (2010), à propos d'*Accroupissements*, utilise pour démasquer Milotus, il y en a une de Mailly (p.342) intitulée *LE PILORI* où Veillot tient un pot de chambre sur lequel est inscrit « PARFUM DE ROME » en capital, et légendée comme suit¹⁹⁵ :

Louis Veillot

confiseries et pâtisseries religieuses
petits fours sucrés au baume des Anges.
pralines de l'immaculée conception.
Et autres cochonneries malsaines

et p. 349 celle d'Alfred Le Petit intitulée *LE MELON* sous la rubrique « Fleurs, fruits & légumes du jour », et agrémentée du texte

M. LOUIS VEUILLOT

Elle a beau revenir de Rome
Humide encor du goupillon
Sous une cloche au lieu d'un homme
On ne peut trouver qu'un melon

Or l'association des pralines à l'immaculée conception et l'expression « humide encor », en début de vers et avec la licence « encor », indiquent que le *Sonnet du Trou du Cul* est peut-être plus concerné par ces caricatures que le poème antérieur¹⁹⁶ de la lettre à Demeny. Si c'est bien le cas, le « curé froncé » tapi dans l'ombre en écho à l'abbé violet hugolien, et l'œillet violet, nous disent que le trou du cul n'est autre que Louis Veillot lui-même, et le lecteur est alors invité dès le premier vers à démasquer Veillot avec la paronomase « œillet

¹⁹⁵ Avec cette caricature de Le Petit et le poème de Glatigny précédemment cité, on serait ainsi en présence d'un intéressant télescopage intertextuel qui n'oblige pas, en principe, à choisir entre deux « sources » possibles de l'expression « humide encor ». Le lien avec Le Petit, convergent avec celui de Mailly pour Veillot, n'exclut pas en effet la possibilité que l'association de l'expression « humide encor » à « la mousse » ait été par ailleurs vue et puisée chez Glatigny.

¹⁹⁶ Steve Murphy (1990 : 262) dans son chapitre consacré au *Sonnet du Trou du Cul*, signale la caricature de Mailly pour le lien avec la praline.

violet / Veillot » et dans l'anagramme « violet », la couleur violette étant de surcroît celle du clergé.

En la personne de Louis Veillot, avec lequel il n'est pas inutile de rappeler que Baudelaire avait eu un contentieux¹⁹⁷, le sonnet viserait ainsi une cible plus précise qu'on ne l'avait imaginé, et démarrerait la série parodique anticléricale en phase avec l'actualité du moment rassemblant les nombreux textes de *l'Album zutique* qui s'en prennent plus ou moins explicitement à Veillot ou Dupanloup¹⁹⁸.

Veillot reste une cible commune aux zutiques et à Victor Hugo, et en dépit de la Commune, le fait que Verlaine et Rimbaud s'octroient la complicité intertextuelle de l'ancien proscrit dans le *Sonnet du Trou du Cul* constitue la revendication cohérente du haut patronage du maître en matière de parodie et d'anticléricisme. Les deux extraits suivants dus à Hugo viennent heureusement compléter les données textuelles et intertextuelles qui ont contribué à nous mettre sur la voie de Veillot comme un des « trous du cul » possibles du sonnet. Le premier texte est extrait du *Parnasse satyrique du XIXe siècle*¹⁹⁹ (1864), le second, plus ancien, du poème *Un autre* dans *Les Châtiments* (1853) :

1. :
O Veillot ! plus immonde encore que sinistre
Laid à faire avorter une ogresse, vraiment,
Quand on te qualifie on te traite de cuistre,
Istre est un agrément.

2 :
Armé d'un goupillon, il entra dans la lice
Contre les jacobins, le siècle et le péché.
Il se donna le luxe, étant de la police,
D'être jésuite et saint par-dessus le marché.
[.../...]
Il fait des fausses clefs dans l'arrière-boutique
Pour la porte du paradis.

Dans le texte de 1864, la résultante de l'extraction du segment / « agrément » rimique «-istre » est une insulte à peine voilée, '(« on te traite de cul... »), le découpage pseudo

¹⁹⁷ Veillot est nommé dans la pièce XII des *Galanteries, Le monstre ou paranymphe d'une nymphe macabre*, qui contient aussi ces vers « Cette lèvres c'est un Eden / Qui nous attire et qui nous choque. / Quelle luxure ! et quel dédain ! » ; et il y est fait allusion, selon Jacques Dupont, dans le premier projet de préface aux *Fleurs du Mal*. Voir J. Dupont, *op. cit.* note 1 pour la page 253.

¹⁹⁸ On pense, pour Rimbaud, à *Vu à Rome, Paris, L'Angelot maudit...* J'y inclurai aussi pour ma part *Remembrances du vieillard idiot*. Outre « vieillard idiot/Veillot », l'obscénité à provocation maximale du propos ne saurait s'expliquer seulement en réaction à Cabaner et me semble plus adaptée chez Rimbaud à son anticléricisme vengeur. On serait alors peut-être en présence d'un prêtre qui, trop allé à « con » et à « fesses », se confesse auprès du Pape, dont la manifestation libidineuse finale de pardon est le témoignage compréhensif d'une appartenance commune au clergé

¹⁹⁹ Cité dans Steve Murphy (2010 : 340).

morphologique de « cuistre » relevant de surcroît du mimétisme formel de l'immonde et de la laideur attribués à Veillot sur le plan sémantico-référentiel. Le « cul » du texte des *Châtiments* est moins évidemment perceptible, et peut-être non programmé par Hugo lui-même, mais le sens obscène de « l'arrière-boutique », confirmé par Delvau, n'aura sans doute pas échappé à Verlaine et Rimbaud, dont les tercets du sonnet zutique, en particulier la métaphore du « Chanaan » et l'origine céleste de la praline, indiquent par ailleurs que la coprésence de « l'arrière-boutique » et de « la porte du paradis » chez Hugo a pu encourager chez les deux zutiques la mise en équivalence sémantique des deux expressions métaphoriques par contamination de la première expression sur la seconde. Notons aussi que le vers « Armé d'un goupillon, il entra dans la lice », pris isolément, se prête également à une lecture obscène dont Rimbaud se souviendra peut-être dans *L'Homme juste* dans lequel il retournera alors contre Hugo les armes satiriques et anticléricales de ce dernier²⁰⁰ :

« Barbe de la famille et poing de la cité,
Croyant très doux : ô cœur tombé dans les calices,
Majestés et vertus, amour et cécité,
Juste ! plus bête et plus dégoûtant que les lices !
Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté !

Le dernier vers clôt le sonnet avec « moiteurs », dont les deux seules occurrences voisines chez Rimbaud sont « sa peau moite » d'*Accroupissements* et du *Châtiment de Tartuffe*, deux poèmes anticléricaux. Ce faisant le *Sonnet du Trou du Cul* est logiquement enclos dans les moiteurs des échos à l'intratextualité anticléricale, scatologique et contre-eschatologique rimbaldienne. Et de fait, qu'y a-t-il de plus blasphématoire et de plus sacrilège que d'assimiler le trou du cul à la Terre promise, de lui dessiner une origine divine et une Nativité comparable à celle de Jésus, et de suggérer par ailleurs qu'il pourrait être la réponse au mystère de l'immaculée conception qui intéressait déjà le jeune Rimbaud avec la « vierge enceinte » d'*Un cœur sous une soutane*. Entre autres réminiscences rimbaldiennes²⁰¹ du sonnet, il convient alors de citer *La brise* :

²⁰⁰ Structure strophique mise à part, les rimes masculines sont identiques pour les voyelles (« é ») et les rimes féminines le sont également pour les voyelles et la coda consonantique (« ice »). Le poème de Rimbaud contient par ailleurs les deux vers suivants :

–Tel que la chienne après l'assaut des fiers toutous,
Léchant son flanc d'où pend une entraille emportée.

²⁰¹ Réminiscences exclusivement rimbaldiennes car d'après Izambard Verlaine n'aurait connu *Un cœur sous une soutane* qu'en 1880.

Dans sa retraite de coton
Dort le zéphyr à douce haleine :
Dans son nid de soie et de laine :
Dort le zéphyr au gai menton !

Quand le zéphyr lève son aile
Dans sa retraite de coton,
Quand il court où la fleur l'appelle,
Sa douce haleine sent bien bon !

O brise quintessenciée !
O quintessence de l'amour !
Quand la rosée est essuyée,
Comme ça sent bon dans le jour !

Jésus ! Joseph ! Jésus ! Marie !
C'est comme une aile de condor
Assoupissant celui qui prie !
Ça nous pénètre et nous endort !

EFFAREMENT 3 : (TROISIÈME PARTIE)

OPHÉLIE, VERLAINE ET RIMBAUD

8. Chapitre 8 - *BEAMS* : FIGURATION ET CONFIGURATION DU MOUVEMENT

BEAMS

Elle voulut aller sur les flots de la mer,
 Et comme un vent bénin soufflait une embellie,
 Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,
 4 Et nous voilà marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse,
 Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or,
 Si bien que nous suivions son pas plus calme encor
 8 Que le déroulement des vagues, ô délice !

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement,
 Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.
 Parfois de grands varechs filaient en longues branches,
 12 Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourna, doucement inquiète,
 De ne nous croire pas pleinement rassurés ;
 Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,
 16 Elle reprit sa route et portait haut sa tête.

Douvres-Ostende, à bord de la *Comtesse de Flandres*, 4 avril 1873.

La présente étude tente de décrire, à propos de *Beams*, le mouvement du poème, indissociablement « pur et large mouvement » représenté et configuration dynamique du mouvement de la parole poétique et du travail du langage, et d'analyser en particulier les équivalences intra et interstrophiques résultant de l'articulation (de l'« enroulement ») de la métrique et des superstructures strophiques au « déroulement » (phonique, syntaxique, sémantique, logique...) du discours²⁰².

Cette configuration mouvante doit beaucoup à la composition du poème en quatre quatrains d'alexandrins dont le schéma rimique **abba** est constant d'une strophe à l'autre et où l'alternance en genre des rimes est continue, de sorte que les quatrains sont tour à tour masculins (**ab'b'a**) ou féminins (**a'bba'**), le poème s'ouvrant sur un quatrain masculin et se terminant sur un quatrain féminin²⁰³. Dans les quatrains, le schéma rimique **abba** détermine l'organisation des correspondances entre les vers à d'autres niveaux que celui des rimes, selon

²⁰² Sur le fait que les *Romances sans paroles* ne sont pas des romances sans langage et la parole par excellence d'un sujet poétique, voir Gérard Dessons (2007) et Arnaud Bernadet (2007b).

²⁰³ Pour une étude d'ensemble des strophes dans l'œuvre de Verlaine voir Jean-Louis Aroui (1996).

deux modes principaux de cohésion, concurrents et complémentaires, l'un, noté **ab + ba** s'appuyant sur les modules rimiques contre la différence de genres, et celui, noté **AbbA**, mettant en relation les vers rimant entre eux. La possibilité n'est pas pour autant exclue qu'un groupement entre trois vers successifs d'un quatrain mette en relief le statut conclusif ou introductif du quatrième. Enfin, le nombre de strophes permettant à chaque quatrain d'être l'équivalent pour le poème de ce que chaque vers est à la strophe, le schéma **abba** détermine également le réseau des relations interstrophiques et des configurations symétriques (2+2 et 1+2+1) ou asymétriques (1+3 et 3+1).

Au terme de cette description, le propos de Pierre Brunel, « *Beams* n'est pas un poème saturnien. C'est plutôt un poème *saturé*, saturé de beauté²⁰⁴... », devrait trouver je pense une justification supplémentaire, *Beams* étant en effet saturé de correspondances et d'échos, traversé de « rayons » irradiant l'ensemble du texte, et bien au delà si l'on veut bien considérer les « rayonnements » intertextuels et la place du poème dans le recueil et dans l'œuvre²⁰⁵.

8.1. Les parallélismes internes aux quatrains

8.1.1. 1er quatrain

Contrairement à ceux des quatrains suivants, le premier vers a ici un statut nettement introductif qui l'oppose aux trois autres, ces vers étant en quelque sorte l'explication circonstanciée de la réponse du locuteur à la volonté exprimée au vers initial. Cette répartition en 1+3 est toutefois concurrencée par les configurations plus équilibrées suivantes.

8.1.1.1. AbbA

Elle *voulut* aller + **sur les flots de la mer**

Et comme un vent bénin + soufflait une *embellie*,
Nous nous prêtâmes tous + à sa *belle folie*,

Et nous *voilà* marchant + **par le chemin amer.**

Le premier vers est celui de l'expression d'un désir, une invitation au voyage auquel, au dernier vers, le locuteur collectif dit avoir répondu. Et contrairement à ce que la géométrie scolaire enseigne généralement, le parallélisme des vers externes masculins (« Elle→mer » en V1 et « Nous→chemin amer » en V4) expose la convergence des désirs, de même que le parallélisme des vers internes féminins qui assurent la transition (« un vent→embellie » en

²⁰⁴ Pierre Brunel (2004 :148).

²⁰⁵ L'étude du « mouvement du poème » implique aussi celle du poème comme aboutissement du « voyage poétique » des *Romances sans paroles*.

V2, « nous → *belle folie* » en v3) indique que c'est bien sous l'influence conjointe ou l'action croisée d'un vent, d'une folie communicative et d'une beauté que cette convergence a été rendue possible.

Il n'est donc pas surprenant que dans une telle configuration sémantique, les équivalences syntaxiques congruentes avec le schéma rimique **abba** soient peut-être les plus saillantes. Les deux vers externes masculins²⁰⁶ contiennent en effet chacun au premier hémistiche un verbe de déplacement bisyllabique juste avant la césure (« aller/marchant »), suivi au second hémistiche d'un groupe prépositionnel locatif (« sur les flots de la mer/par le chemin amer »), et les deux vers internes féminins présentent chacun un verbe transitif suivi d'un complément d'objet. Les vers externes présentent une équivalence morpho-phonologique remarquable avec le couple « voulut/voilà » sur les mêmes positions syllabiques, anticipent chacun la rime sous la forme graphique « **aller** » au vers 1 et graphique-sonore « **voilà marchant** » au vers 4, et inversent l'ordre singulier-pluriel des hémistiches (« elle...les flots » / « nous...le chemin ») qui peut d'ailleurs être rétabli par une simple permutation des seconds hémistiches parallèles et quasi synonymes. Les vers féminins, dont le terme « folie » pourrait constituer le résumé vocalique puisqu'ils sont les seuls du quatrain à contenir les sonorités /ɔ/ et /i/ (à la rime), sont particulièrement concernés par des phénomènes de répétitions sonores, avec les séries « un **vent bénin** / une **embellie** », « **nous nous** / tous à **sa** » et l'inversion « **soufflait** / prêtâmes **tous**²⁰⁷ ».

La rime qui unit les vers médians est par ailleurs redoublée par le lien « **embellie** / **belle folie** » où le processus d'inclusion « **Elle** voulut **aller** / **embellie** / **belle folie** » évoque la beauté du personnage féminin tout en contribuant au brouillage référentiel de l'expression « sa belle folie ». Plus précisément, si la présence répétée d'*elle* conforte une lecture où le pronom initial est l'antécédent possible du syntagme possessif – la belle folie en question étant alors celle de vouloir profiter d'une embellie, par définition relative et incertaine quant à sa durée, pour aller sur la mer –, la superposition centrale du couple rimique « **embellie** / **belle folie** » s'ajoute à la meilleure proximité de *vent* pour favoriser concurremment une lecture métaphorique avec *vent* pour antécédent. Il s'ensuit surtout une assimilation entre deux phénomènes ou deux types de causalités, celle de l'action du vent et du désir communicatif qui a la capacité d'insuffler au locuteur un certain courage ou une certaine propension à agir (« un vent **bénin soufflait** »). Dans les deux cas le risque est relativisé, comme peut l'être

²⁰⁶ Pour le rapprochement de ces deux vers, voir aussi Murphy (2003 : 426).

²⁰⁷ Murphy (2003 : 430).

celui d'un jeu auquel on se « prête » de bonne grâce. Le vent (comme le risque) est « bénin » et la folie est « belle », comme la tempête de *Green* était « bonne ». Mais cette relativisation est paradoxale dans la mesure où dans leur rapport aux noms qu'ils modifient (et « belle folie » n'est pas loin de l'oxymore) les adjectifs atténuent les connotations négatives de ces derniers tout en contribuant par ailleurs à la cohésion sémantique et sonore avec « embellie », et ce faisant ils montrent aussi le caractère relatif et provisoire de leur fonction rassurante : le vent est, comme la folie, changeant et imprévisible, et les deux vers concernés ne sont par ailleurs pas sans évoquer l'expression « vent de folie ».

À cette première ambiguïté s'ajoute celle de la référence des occurrences du pronom « nous » aux vers 3 et 4, qui peuvent recevoir l'interprétation inclusive « Nous = Locuteur+elle », particulièrement encouragée au vers 3 par l'adjonction de « tous », ou exclusive « Nous = locuteur sans 'elle'²⁰⁸ ». Il faut souligner que les deux types de brouillage sont étroitement liés puisque l'interprétation du GN possessif « sa belle folie » conditionne a posteriori celle des occurrences précédentes de « nous » et les quatre parcours interprétatifs possibles indiqués dans le tableau ci-dessous (acf, adg, beh et bei) pour les deux derniers vers.

Occurrences		
1	2	3
« sa belle folie » (v.3)	« Nous nous prêtâmes tous » (v.3)	« Et nous voilà marchant » (v.4)
a « UN VENT BENIN »	c LOC+ELLE →	f LOC+ELLE
	d LOC sans 'elle' →	g LOC sans 'elle'
b « ELLE »	e LOC sans 'elle' →	h LOC + ELLE
		<u>Ou</u> i LOC sans 'elle'

Le parcours « beh » montre la possibilité pour le pronom « nous » d'une référence variable selon ses occurrences au vers 3 (exclusive) et au vers 4 (inclusive). Infirmée au quatrain suivant au profit du parcours « bei » (« et nous suivions son pas » indique bien une

²⁰⁸ Dans les deux lectures le locuteur réfère à un collectif. Comme le souligne Jean-Luc Steinmetz (2007. 139), « il faut tenir compte, en effet, de « rassurés » au pluriel, montrant que le « nous » n'est pas seulement pluriel de majesté ». La question de la référence de ce « nous » dépend étroitement de l'interprétation d'ensemble du poème, les passagers du bateau, quels qu'ils aient été pendant la traversée réelle, n'étant pas moins justiciables d'une interprétation allégorique que la vision féminine imaginaire qu'ils suivent et que le voyage pour lequel ils ont embarqué.

séparation des deux entités « nous » et « elle »), cette lecture « évolutive²⁰⁹ » n'est peut-être pas à exclure cependant à cette étape, et pour un vers conclusif de quatrain, si l'on tient compte du fait qu'après l'acceptation du locuteur de partir en mer (vers 3) il pourrait être « pragmatiquement » logique que dans un second temps l'expression « Et nous voilà marchant » englobe la personne qui a proposé le voyage (« et nous voilà, tous ensemble, elle comprise, marchant »). De surcroît, l'absence de référence explicite ou d'allusion à l'entité féminine au quatrième vers pourrait aller dans ce sens.

8.1.1.2. ab+ba

Elle Voulut aller + sur les Flots de la mer
Et comme *un Vent bénin* + Soufflait une embellie,

Nous nous prêtâmes tous + à sa belle folie,
Et **nous** voilà marchant + par le chemin amer.

Les deux derniers vers constituent une paire distincte en étant les vers du « nous », induisant ainsi un groupement en 2+2 par ailleurs conditionné par l'enchaînement logique des propositions, où les deux dernières, qui correspondent aux deux derniers vers, sont présentées comme la conséquence des deux premières (« Elle voulut.../ Et comme un vent → Nous voilà marchant »).

Les deux premiers vers sont étroitement reliés par le jeu de miroir des équivalences sonores « + sur les flots / + soufflait une » au début des seconds hémistiches, par l'écho des liaisons « voulut aller / soufflait une » des hémistiches externes (on peut noter que les trois occurrences du phonème /y/ de ce quatrain sont concernées) et par l'équivalence de l'ordre d'apparition des consonnes /v/ et /f/ et de leur répartition sur les hémistiches (« elle voulut...les flots / un vent...soufflait »). Contribuent à l'unification des deux derniers vers, outre le « nous » et le pluriel des premiers hémistiches, le parallélisme des seconds (« à sa belle folie / par le chemin amer ») composés chacun d'un groupe prépositionnel au singulier où se succèdent deux morphèmes monosyllabiques, dont le premier en /a/, et deux bisyllabiques (avec inversion de l'ordre adjectif-nom d'un vers à l'autre), mais aussi les équivalences phoniques entre « nous nous prêtâmes » et « nous voilà marchant », qui font le lien entre « nous » et « la mer », évoquent déjà l'âme et induisent la paronomase « et nous

²⁰⁹ Généralement associés aux recettes de cuisine, genre prototypique pour ce mode de référence (« prenez un bon poulet, coupez-le en morceaux, faites-le revenir... »), les référents évolutifs concernent également le pronom de première personne du pluriel dans la littérature classique. Que l'on songe par exemple à ces vers célèbres du *Cid* de Corneille « *Nous partîmes cinq cent et par un prompt renfort, / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port* ». Sur ces questions, voir Guy Achard-Bayle (2001).

voilàmes ». Avec « nous voilà marchant », le quatrième vers introduit une rupture isotopique (la marche) et récupère dans le même mouvement la cohérence sémantique avec le contexte en renforçant la puissance d'évocation de la métaphore de la marche pour la navigation par le biais de la présence sous-jacente de la voile, de l'arche et de la lame.

Pour chacune des paires successives le premier hémistiche du premier vers est constitué d'une proposition de la forme *pronom+ verbe au passé simple*, et le second vers est seul à présenter des voyelles nasales. Sur ce plan, il est remarquable qu'une fois que le syntagme « un vent » a introduit les premières nasales, les suivantes soient réparties sur les mêmes positions (6 et 10) et en ordre inverse ($/\tilde{e}/ \rightarrow / \tilde{a}/$, $/ \tilde{a}/ \rightarrow / \tilde{e}/$) sur les vers considérés (v.2 « **béin/embellie** » et v.4 « **marchant/chemin** »).

8.1.1.3. Le vers 4

		/		/				/		/		
1	2	3 4	5 6	7	8	9 10	11 12					
Et nous		voi-lA	MAR-CHant	+ pAR le		CHe-min	A-Mer.	//				

Enfin, un effet de clause est perceptible, lié à la valeur conclusive de la seconde occurrence de la conjonction « et » (chacun des deux premiers mots du vers, « et » et « nous », étant par ailleurs le premier des deux vers précédents), à l'introduction de la métaphore de la marche, et aux parallélismes morphologiques et rythmique des deux hémistiches (équivalence 1-1-2-2 de l'enchaînement du nombre syllabique des morphèmes, équivalence possible 4-2 des accents, et équivalences sonores, en particulier avec la répétition des segments /a/, /ɛ/et /f/ elle-même encadrée par les occurrences de la suite [a m]).

Seul du quatrain avec un adjectif à la rime et à ne pas faire référence à « elle », ce vers se distingue également des trois précédents par ses sonorités, étroitement liées à la présence de la marche et du chemin. Il est le seul sans /f/, celui qui contient le plus de /m/ (3, contre un pour chacun des vers précédents) et les seules occurrences de /ʃ/, et concernant les voyelles, il ne contient aucun /o/ ouvert ou fermé, mais il est celui qui présente le plus d'occurrences de /a/.

8.1.2. 2ème QUATRAIN

8.1.2.1. ab+ab

Le soleil luisait haut + **dans le ciel calme et lisse**,
Et **dans ses cheveux blonds** + c'étaient des rayons d'or.

Si bien que nous suivions + son pas plus calme encor
Que le déroulement + des vagues, ô délice !

Le deuxième quatrain reproduit les marques explicites ($X \rightarrow$ **si bien que** nous Y) déjà présentes au premier (**comme** $X \rightarrow$ nous Y) qui permettent d'interpréter le comportement du locuteur comme une réponse soumise à une causalité irrésistible à laquelle il serait impossible de se soustraire et relevant d'une nécessité quasi logique du type « si P alors Q ». La relation cause/conséquence conditionne un groupement des vers en 2+2 en reliant deux unités syntactico-sémantiques distinctes et mieux cohésives qu'au quatrain précédent. Elle favorise d'autant mieux la cohésion interne de chacun des modules que le connecteur « si bien que » est situé au début du troisième vers, qu'aucune ponctuation ne sépare les deux derniers vers, lesquels sont constitués ensemble d'une seule proposition dans laquelle la structure comparative amorcée au vers 7 n'achève son « déroulement » complet qu'au vers suivant.

Par ailleurs la série des adjectifs coordonnés « calme et lisse » du vers 5 se retrouve dans la répétition de l'adjectif « calme » au vers 7 et dans le vocatif « Ô, **délice** » de la rime féminine du vers 8, ce qui contribue à la cohésion des deux derniers vers, de même que leur encadrement par le chiasme sonore « **si** » et « **délice** », ou les enchaînements « **calme encor / que le déroulement des vagues** ». La comparaison du pas de l'inconnue au mouvement des vagues est soutenue par l'identité vocalique de la position 8 des deux derniers vers, la voyelle /a/ étant commune à chacun des termes de la comparaison (« pas » et « vagues »), de même que l'équivalence des mouvements (du locuteur « suiveur », de la « femme » et de la mer) est secondée dans chaque premier hémistiche par le parallélisme des séries en « Que+/u/ + voyelle nasale 6^e »

Le rapprochement des deux premiers vers, déjà assuré par la coordination des deux propositions, est favorisé par leurs parallélismes internes (« le soleil / le ciel » ; « ses cheveux blonds / des rayons d'or » ; « luisait / et lisse ») et par l'ordre des syntagmes, en chiasme sémantique et syntaxique, qui redouble l'idée du reflet évoqué par ces vers et dont la répartition équilibrée répond au calme quasi solennel de l'instant.

Sur ce point, l'agrammaticalité, ou du moins l'incongruité sémantique de l'adjectif « lisse » qualifiant le ciel ne semble pas avoir été commentée. Si l'on peut, à la rigueur, dans un contexte maritime, dire du ciel qu'il est calme pour indiquer qu'il n'est pas orageux et

propice à la navigation, il semble en revanche que l'on puisse plus difficilement le qualifier de lisse, sauf à considérer que le ciel est vu sur la mer qui le reflète, et que celle-ci le reflète d'autant mieux qu'elle est, telle un miroir, parfaitement lisse, et que le soleil est haut²¹⁰. Or il semble bien que l'on soit en présence de « la mer allée avec le soleil²¹¹ », première étape, avant le point culminant du troisième quatrain, d'un processus d'uniformisation du monde où « l'azur et l'onde communient²¹² » jusqu'à constituer une surface unique sur laquelle les mouvements sont à leur tour unifiés. Et de ce point de vue le comparatif s'accompagne bien de l'enchaînement sonore « son pas plus calme encor // Que le déroulement des vagues », de l'unification vocalique (« pas, calme, vagues ») des termes comparés et de l'adjectif désignant la propriété par laquelle ils sont mis en rapport, et du parallélisme des singuliers grammaticaux « son pas » / « le déroulement des vagues », pour suggérer que « calme » est peut-être originellement aussi, comme « lisse », une propriété de la mer.

Comme dans le quatrain précédent, le « nous » est introduit à l'avant dernier vers, mais il ne sera pas réitéré au vers suivant. Ce vers est celui de la marche (« nous suivions son pas ») et présente le même type d'équilibre morphologique entre les hémistiches que le vers équivalent sur ce plan de Q1.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Si bien que nous sui-vions + son pas plus calme en-cor											

²¹⁰ Dans un autre poème allégorique, un sonnet précisément intitulé *Allégorie*, composé en 1868 et publié plus tard dans *Jadis et naguère*, Verlaine avait déjà utilisé l'adjectif « lisse » pour caractériser le ciel (second quatrain) :

Pas un nuage, pas un souffle, rien qui plisse
Ou ride cet azur implacablement lisse

Le contexte représenté, qui n'est absolument pas maritime, semblerait à première vue contredire l'analyse. Mais l'adjectif « lisse » reçoit ici son interprétation « aquatique » de son opposition aux occurrences verbales « plisse » et « ride ». Le travail conjoint de la négation réitérée « pas un/pas un/rien qui » et des métaphores verbales, leur insistance sur l'absence dans le ciel de certaines caractéristiques associées généralement à la surface de l'eau, ont pour effet spéculaire paradoxal que la seule propriété que le ciel semble avoir soit elle-même la propriété d'une surface aquatique. Et quand dans le tercet final, l'atmosphère jusque là « pesant[e] », « incolore » et « silenc[ieus]e » et l'« engourdissement » ambiant sont effectivement perturbés, c'est bien une métaphore maritime qui désigne le « chaos » nouvellement introduit :

Une rotation incessante de moires
Lumineuses étend ses flux et ses reflux...
Des guêpes ça et là, volent jaunes et noires.

²¹¹ Arthur Rimbaud, *L'Eternité*

²¹² Arthur Rimbaud, *Fêtes de la patience, 1. Bannières de mai*, composé un an avant *Beams*. Les deux poèmes présentent d'autres convergences : le ciel « joli comme un ange », le « rayon » et la figure parentale du « soleil ». Sans parler des « chansons spirituelles » et du « maladif hallali » qui ne sont pas sans évoquer le titre du recueil verlainien et quelques unes des *Ariettes oubliées*.

8.1.2.2. Abba

Le soleil luisait haut + dans le ciel calme et lisse,

Et dans ses cheveux blonds + c'étaient des rayons d'or,
Si bien que nous suivions + son pas plus calme encor

Que le déroulement + des vagues, ô délice !

En concurrence avec ce premier groupement en 2+2, et conformément au schéma **abba** renforcé par les rimes internes « blonds / suivions », les personnages sont répartis dans les vers centraux du quatrain, entre le soleil et la mer en quelque sorte, dans une iconicité convergente avec le fait que l'apparition féminine, suivie par le locuteur, est à la jonction de deux espaces, et que, fée ou déesse, Vénus anadyomène vue de dos, sirène ou proue de navire géante, elle est la résultante éblouissante de la rencontre du soleil, du ciel et de la mer. Et elle a par ailleurs les dimensions et les attributs fascinants de chacun des trois infinis, le calme du ciel et de la mer (pour le mouvement, mais « le déroulement des vagues » n'est pas par ailleurs sans évoquer celui de la chevelure), la couleur, la hauteur et la luminosité du soleil, et elle semble occuper à elle seule toute l'immensité horizontale et verticale de l'espace.

Le parallélisme morphosyntaxique entre « ses cheveux blonds / des rayons d'or » et l'étonnante concentration d'occurrences du phonème /õ/, au centre de laquelle on peut remarquer la série « rayons / suivions », semblent redoubler d'une détermination linguistique l'analogie des cheveux blonds et des rayons d'or. S'ajoute à cette concentration celle des pluriels grammaticaux, introduits au vers 6 où ils sont exclusifs (contrastant en cela avec le vers précédent au singulier) et où ils sont associés à la vision féminine (« ses cheveux/des rayons d'or ») dans des syntagmes nominaux qui font écho à « les flots de la mer », seule occurrence au pluriel du premier quatrain à part « nous ». Les vers externes sont en revanche constitués de syntagmes nominaux singuliers et l'on peut remarquer sur ce plan que le syntagme nominal « le déroulement des vagues », où le pluriel « vagues » est enchâssé, est l'image inversée de « les flots de la mer » de l'incipit.

Ajoutons que les voyelles du vocatif « Ô délice » répondent en miroir, au degré d'aperture près, à celles de « luisait haut », que ce vocatif est le concentré du premier vers du quatrain, et que plus généralement le jeu des échos sonores reliant les vers externes accompagne le reflet du ciel dans la mer :

V5 : Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse

V8 : Que le déroulement des vagues, Ô délice

8.1.2.3. Le vers 8

Ce vers, étroitement dépendant syntaxiquement du précédent, présente un enjambement à la césure sous la forme du rejet d'un complément du nom. Cet enjambement du syntagme nominal « le déroulement + des vagues », « déroulement » étant par ailleurs l'unique occurrence de mot de quatre syllabes du poème, est le produit du déroulement d'une parole poétique qui intègre la métrique au rythme du discours en même temps qu'elle contribue à figurer et à rendre perceptible, avec les nombreux échos et les parallélismes du quatrain, le déroulement presque palpable des vagues.

L'enjambement est plutôt banal et de relève pas à proprement parler d'une discordance entre le mètre 6+6 et la syntaxe, comme au vers précédent où la césure est située entre le verbe de l'objet (« Si bien que nous suivions + son pas... »). Cependant, on peut être sensible aux faibles divergences²¹³ locales des hémistiches, qui contrastent légèrement avec le contexte métrique global très régulier et « de facture très classique » (Murphy 2003 : 428) du poème²¹⁴, ainsi qu'à l'effet figural, dans ce vers du mouvement, du chevauchement de la vague syntaxique du premier hémistiche sur le second. D'autant plus que le lecteur averti de l'époque des *Romances* ne pouvait pas ne pas remarquer que ce type de rejet et de débordement à la césure était déjà présent dans les *Fleurs du mal*, interjection mise à part mais dans un contexte sémantico-lexical identique, avec « Dans le déroulement + infini de sa lame », troisième vers de *L'homme et la mer*, auquel *Beams* fait plus largement écho puisque ce poème est composé également de quatre quatrains d'alexandrins rimés **abba** dont le premier présente les rimes masculines *mer :: amer* et féminines *âme :: lame*.

8.1.3. 3ème quatrain

8.1.3.1. AAAA

	I	II	III
	Des oiseaux blancs	volaient +	alentour mollement, //
Et	des voiles		au loin +
		s' <u>incl</u> inaient	toutes blanches . //
Parfois	de grands varechs +	filaient	en longues branches , //
	Nos pieds	<u>gl</u> issaient (+)	d'un pur + et large (+) mouvement.//

²¹³ Sur les notions de consistance syntactico-sémantique des hémistiches et sur celles de divergences initiales et terminales voir Benoît de Cornulier (1999).

²¹⁴ Christian Hervé (2007 : 80) parle du « triomphe final de l'alexandrin » dans les *Romances sans paroles*.

Les parallélismes généralisés rendent moins perceptible ici une configuration convergente avec le schéma rimique **AbbA**, esquissée toutefois par la position immédiatement post-césurale des verbes médians « s'inclinaient » et « filaient », l'unité consonantique des attaques des noms sujets (voiles / varechs) des mêmes vers et la répartition des genres grammaticaux (syntagmes exclusivement masculins aux vers externes, présence du féminin seulement aux vers centraux).

En cohérence avec l'unification vocalique (en /ã/) des rimes et avec l'identité phonique de la 11^e syllabe (un schwa compté) les vers du troisième quatrain ont tous la même composition syntaxique en *groupe nominal sujet au pluriel+verbe intransitif du premier groupe à la troisième personne du pluriel à l'imparfait + complément circonstanciel*, trois des sujets contenant par ailleurs un déterminant indéfini, et trois verbes étant bisyllabiques. Ces parallélismes favorisent la perception de trois paradigmes où l'intégration de « nos pieds », cette fois sans marqueur de causalité, à la série paratactique des oiseaux, des voiles, des varechs, et la superposition des verbes de mouvement correspondants (dont trois contiennent les phonèmes /l/,/i/,/ε/) , suggèrent une équivalence des êtres et des choses qui se reflètent les uns les autres, immaculés et irradiés par la même lumière, et comme mus par une même cause ou une même « raison » dans un univers enveloppant et uniformisant où tous les mouvements semblent être de la même nature (de glissement et de « filé ») et avoir la même allure la même ampleur. Ces équivalences contribuent, avec la généralisation du pluriel et le nombre important des voyelles nasales (accompagnées des morphogrammes du pluriel des verbes), à la figuration d'un « large mouvement » englobant et progressif amorcé dès le premier quatrain, et convergeant, au niveau représentationnel, avec l'intensification lumineuse de l'apparition et ses effets enveloppants sur le contexte représenté.

8.1.3.2. ab+ba

Des oiseaux blancs volaient + alentour mollement,
Et des voiles au loin + s'inclinaient toutes blanches.

Parfois de grands varechs + filaient en longues branches
Nos pieds glissaient / d'un pur + et lar /ge mouvement.

Comme dans le quatrain précédent, le premier module syntaxique est constitué de deux propositions coordonnées par « et », et un connecteur (« parfois ») assure l'enchaînement des deux modules. En revanche, la frontière est marquée par une ponctuation plus forte au vers 2 et le second module est constitué de deux propositions juxtaposées dont l'unité est assurée par les seuls parallélismes.

Le groupement des vers en 2+2 est appuyé par la succession des deux compléments locatifs « alentour » et « au loin » des premiers vers, ainsi qu'avec le parallélisme « **grands** varechs / **longues** branches / **large** mouvement » qui relie les deux derniers. Mais également par le parallélisme phonique « des oiseaux blancs / des voiles au loin » et les occurrences « blancs/blanches » des deux premiers vers, et par l'encadrement des deux derniers par la suite phonique « parfois de grands varechs / large mouvement ».

Il convient d'ajouter que les relations phoniques entre un GN sujet et une locution adverbiale concernent le premier vers de chaque module avec « oiseaux blancs »/ « alentour » et « grands varechs / longues branches », et qu'une alternance semble également se dessiner dans le paradigme verbal avec les couples « volaient / filaient » et « s'inclinaient / glissaient » et dans le paradigme des groupes nominaux sujets dont le premier et le troisième intègrent un adjectif monosyllabique en « an ».

8.1.3.3. Le vers 12

Le dernier vers de ce quatrain, « Nos pieds glissaient d'un pur + et large mouvement », est le second du poème à présenter un enjambement par un groupe nominal, avec cette fois un contre rejet (« un pur + et large mouvement.»).

Cette petite « impureté » métrique du troisième vers de la marche, presque insignifiante relativement à d'autres usages bien plus fracassants du vers chez Verlaine, est cependant remarquable en ce qu'elle est la seule du poème, à la différence du vers 8, à permettre une double lecture. En l'occurrence, la « pureté » sur ce plan consiste précisément en l'accompagnement, là encore mimétique, du « pur et large mouvement » et du glissement désignés, sous la forme d'un 6+6 avec enjambement interne qui accentue l'adjectif « pur » et laisse ouverte la possibilité d'une lecture ternaire 4-4-4 concurrente (« Nos pieds glissaient / d'un pur + et lar /ge mouvement. ») tout aussi convergente avec le contexte sémantique²¹⁵.

L'occurrence est encore une fois semblable à celle d'un vers de Baudelaire, le vers 7 du *Voyage*, « Et nous allons, / suivant + le ryth /me de la lame », poème auquel *Beams* a d'ailleurs été comparé sur d'autres plans à juste titre.²¹⁶ Dans les deux cas la lecture ternaire ne s'impose pas mais elle est permise par la présence conjointe d'une voyelle masculine 4^e

²¹⁵ La comparaison avec l'incipit plus trotinant « Elle voulut aller sur les flots de la mer » montre que l'évolution des mètres accompagne le passage de la « belle folie » première au « pur et calme mouvement » central.

²¹⁶ Voir Brunel (2004 :152).

(« glissaient », « allons ») et d'une voyelle féminine 9^e (« large » et « rythme »), sinon induite lexicalement par les occurrences verbales et les termes « rythme » et « mouvement ».

Par ailleurs, il ne serait pas surprenant que Verlaine, dans ce vers du mouvement, n'ait pas résisté à un « enjambement » et à un groupement par quatre particulièrement appropriés au « pur et large mouvement » et aux « longues enjambées » (Steinmetz 2007 : 139) métriques des « pieds » du vers lui-même²¹⁷).

8.1.4. 4ème quatrain

Elle se retournA, + doucement inquiète
De ne nous croire pAs + pleinement rassurés ;

Mais nous voyant joyeux + d'être ses préférés,
Elle reprit sa route + et portait haut sa tête.

Dans le dernier quatrain on retrouve une nette séparation en modules syntaxiques et sémantiques, avec là encore une ponctuation forte au second vers et un connecteur au début du troisième, auxquels il faut ajouter les équivalences « doucement inquiète/pleinement rassurés » des deux premiers vers, sur les seconds hémistiches, les premiers rimant entre eux en /a/.

Articulée à cette répartition modulaire, la configuration encadrante **AbbA** est cependant la plus perceptible, qui prend la forme d'une figure en miroir impliquant plusieurs niveaux.

Elle se RETOURna, + doucement inquiète

De ne nous croire pas + pleinement rassurés ;
Mais nous voyant joyeux + d'être ses préférés,

Elle reprit sa ROUTE + et portait haut sa tête.

À la différence du deuxième quatrain où les personnages étaient regroupés ensemble dans les vers centraux, la figure féminine est ici englobante, à l'instar des rimes du même genre, dans la construction en chiasme « elle/nous/nous/elle » parallèle au schéma rimique. Bien que le jeu de miroir des regards ne concerne à proprement parler que les trois premiers vers, le quatrième vers intègre parfaitement la construction spéculaire d'ensemble dans une

²¹⁷ L'auteur évoque plus précisément les « longues enjambées oniriques sur la travée de l'alexandrin » en comparant le locuteur collectif à des « assesseurs de Marie qui calme les tempêtes », dans une lecture proche de celle de Pierre Brunel. Pour une autre lecture qui intègre la dimension religieuse dans une interprétation nouvelle, voir Yves Reboul (2007) qui argumente en faveur de l'interprétation Elle = Rimbaud moins comme personne réelle que comme « mystère de salut centré sur la figure messianique que celui-ci avait prétendu un temps incarner. »

iconicité cohérente avec le fait que la réponse d'« elle » découle précisément de l'intermède des regards croisés et qu'elle leur succède.

En convergence avec la valeur du connecteur argumentatif « mais », les deux derniers vers présentent l'image inversée des deux précédents qu'ils « retournent » sémantiquement et phonétiquement, comme le montrent les expressions « elle se retourna » et « elle reprit sa route », et comme l'atteste le contraste des vers centraux entre « ne nous croire pas » d'un côté et « nous voyant » et « être » de l'autre. Le contraste entre les vers externes est par ailleurs celui entre un rapprochement causé par l'inquiétude et un éloignement causé par un rassérènement.

Les relations causales implicites entrent elles aussi dans une construction en miroir puisque l'on a successivement un enchaînement du type X parce que Y pour les deux premiers vers, et l'enchaînement Y donc X pour les deux suivants.

Il convient de noter que l'organisation syntaxique d'ensemble, tout en étant elle-même également structurée en chiasme, ne se superpose pas exactement aux vers et tend ainsi à brouiller le jeu des équivalences.

Elle se retourna, +
 [douxement [inquiète // [de ne nous croire pas + [pleinement rassurés]]]] ; //
 Mais [nous voyant [joyeux + [d'être [ses préférés]]]] //

Elle reprit sa route + et portait haut sa tête.//

Sur le plan morphosyntaxique, les constructions en *elle + verbe au passé simple avec une première syllabe en « re »*, encadrent deux constructions médianes de la forme *adjectif+ groupe prépositionnel* du type *de + verbe à l'infinitif+ adjectif trisyllabique* dont les occurrences sont précédées respectivement des trisyllabiques « douxement » et « nous voyant » qui présentent des équivalences phoniques. L'adjectif « inquiète » à la rime est ainsi syntaxiquement équivalent à « joyeux », et l'équivalence contrastée aux premiers hémistiches des vers médians entre « nous croire » et « nous voyant » concurrence l'équivalence syntaxique entre « croire » et « être ».

Et d'un point de vue plus macrostructural, les constructions médianes sont des détachements syntaxiques qui intègrent l'enchaînement en chiasme suivant de deux propositions principales coordonnées par « mais » : [proposition 1 + détachement à droite] + [mais] + [détachement frontal²¹⁸ + proposition 2 (+ et + proposition 3)].

²¹⁸ Sur le statut des détachements syntaxiques en poésie, voir Philippe Rocher (2005 : 284-320)

8.2. Les relations interstrophiques

Les diverses configurations internes aux quatrains qui viennent d'être analysées sont elles-mêmes intégrées au mouvement d'ensemble du poème qui présente à son tour des types d'organisation concurrents.

8.2.1. 2+2

Ce groupement apparie des strophes de genres différents, les deux premières étant reliées par :

- les rimes : identité vocalique (/i/) et consonantique des attaques (/l/) pour les rimes féminines, et identité des coda consonantiques (/ʁ/) pour les masculines,
- les constructions circonstancielles locatives des seconds hémistiches des premiers vers,
- la répétition de l'adjectif « calme » faisant écho aux rimes « la mer :: amer » et à « prêtâmes/voilà marchant »,
- la présence des marqueurs de causalité « comme » et « si bien que »

Et les deux dernières par :

- l'équivalence morphologique des mots des rimes masculines, tous trisyllabiques et dont la consonne d'attaque de la dernière syllabe est présente à l'antépénultième : « **mollement** :: **mouvement** », « **rassuré** :: **préférés** ».
- les adverbes « mollement », « doucement », « pleinement », tous trisyllabiques en « -ment », auxquels il convient d'associer le nom « mouvement », l'ensemble semblant poursuivre le calme « déroulement » désigné au dernier vers du deuxième quatrain.

Les deux groupements se distinguent en outre par le fait que les deux premières strophes évoquent des immensités ou des forces naturelles (la mer, le ciel, le soleil, le vent) tandis que les dernières ne mentionnent que les entités baignées par cet univers (oiseaux, voiles, varechs, elle, nous...). Plus précisément, les deux premiers quatrains sont ceux des raisons, des médiations et des motivations explicites du voyage (« elle voulut », « un vent », « le soleil », « ses cheveux ») tandis que les suivants sont ceux du voyage en tant que tel et de son interruption momentanée, épuré des circonstances naturelles qui l'ont rendu possible. Le

passage de l'un à l'autre est marqué par le contraste entre les nombreuses descriptions définies (dont les nombreux possessifs) des premiers quatrains et les syntagmes nominaux indéfinis de Q3.

8.2.2. 1+3

Cette configuration correspond à l'une des organisations possibles du premier quatrain, seul du poème à présenter une structuration en 1+3 vers, les trois derniers quatrains, à la différence du premier, étant par ailleurs ceux où les connecteurs en début de vers et la ponctuation en fin de vers permettent de distinguer des « modules » syntaxiques et sémantiques convergents avec les modules rimiques **ab+ba**.

Le premier quatrain dominé par la mer, l'horizontalité et la marche, a ici un statut introductif et les trois suivants, où les quatrains féminins sont englobants, voient ce mouvement horizontal dominé et déterminé par la verticalité et la hauteur, comme l'atteste la présence de « luisait haut » et « portait haut » dans les vers externes. Ces quatrains sont ceux de l'emprise progressive de la créature solaire sur le locuteur, d'une action purificatrice initiée en Q2 par l'attraction éblouissante de la lumière, aboutissant en Q3 à la blancheur généralisée et à la pureté d'un mouvement de plus en plus aérien et qui semble déjà être celui d'une dissociation de l'âme et du corps annonciatrice de l'empathie spirituelle finale de Q4. Encore plus fondamentalement peut-être, il semble que la lumière, traditionnellement associée à l'éternité, invite le locuteur à le suivre pour un voyage dans une sorte d'infini cosmique où les éléments fondamentaux de la matière l'eau (la mer), l'air (le vent), la terre (le chemin), et le feu (le soleil, précédé par la folie) initialement désignés sont progressivement unifiés et dématérialisés pour ne laisser place qu'à la communication non médiatisée quasi télépathique des regards et des esprits.

L'ascendance du personnage féminin (physique et psychologique) sur le locuteur est textuellement marquée par l'orientation du haut vers le bas des trois derniers quatrains, plus évidente pour les quatrains centraux (de v.5 : « Le soleil » à v.8 « le déroulement des vagues » et de v.9 : « Les oiseaux blancs » à v. 12 « Nos pieds glissaient ») que pour le dernier. Mais tout porte à croire au dernier quatrain, y compris l'écho « s'inclinaient » / « inquiète » encouragé par la diérèse, que le regard du personnage féminin suit la même orientation descendante complémentaire au mouvement d'ascension global²¹⁹.

²¹⁹ Je remercie Christian Hervé pour m'avoir rappelé cette orientation et cet écho.

8.2.3. 3+1

Dans cette configuration complémentaire à la précédente le dernier quatrain a un statut conclusif et contrastif, marqué par le changement de nature du mouvement initial et du lien entre les protagonistes. Les trois premiers quatrains sont par ailleurs les seuls à mentionner la « marche » du locuteur et à évoquer un univers marin totalement absent de Q4.

Si toutes les rimes des vers externes des trois premiers quatrains sont plus riches que les rimes des vers internes en intégrant systématiquement la onzième voyelle (« **la** mer :: **amer** », « **et** lisse :: **délice** », « **mollement** :: **mouvement**), les relations entre les strophes masculines (Q1 et Q3) englobantes sont particulièrement étroites puisque les trois quatrains sont eux-mêmes encadrés par des rimes masculines en Q1 et Q3 qui contiennent toutes un /m/ en attaque de la douzième syllabe (« **mer** :: **amer** », « **mollement** :: **mouvement** »). On a ainsi un processus d'enveloppement qui concerne aussi bien chacun des quatrains que les trois pris ensemble.

Ce processus est complémentaire à celui de l'évolution du nombre de voyelles nasales du poème, en progression régulière dans les trois premiers quatrains (6-9-12) alors que le dernier quatrain présente un nombre de voyelles nasales inférieur à celui de chacun des quatrains précédents.

Les trois premiers quatrains se terminent par l'expression « un pur et large mouvement » dernière mention du déplacement du locuteur qui ne relève plus tout à fait de la marche. Sur ce point, la surcharge sur le manuscrit de « pieds » sur « pas » est intéressante et ne paraît pas plus motivée par le souci d'éviter une répétition, ou un pléonasme (le pas étant un mouvement), que par celui de rectifier une incongruité sémantique (en toute rigueur, quand le pas est glissant, ce sont les pieds qui glissent). C'est surtout que l'utilisation du nom d'une partie du corps (inanimée) en position de sujet du verbe « glisser » interdisant une lecture agentive (contrairement à « Et nous glissions...»), permet de suggérer que le sujet de conscience n'est pas maître de ses mouvements, que son corps lui échappe, ou qu'il s'en échappe, et qu'il assiste en témoin, et non en agent, et avec une certaine hauteur, au déplacement de ses pieds, dont l'autonomie, comme le suggèrent les parallélismes généralisés du 3^e quatrain, est alors équivalente à celle des varechs, des voiles et des oiseaux aperçus²²⁰.

²²⁰ Je nuance donc sur ce point Murphy (2003 : 426) qui note que « le mot *pas* a l'avantage de conférer une résonance plus symbolique et immatérielle à la démarche de la femme, le mot *pieds* complémentarément une valeur plus platement physique à celle des composants du « nous » collectif qui dans ce mouvement libéré et de tonalité surnaturelle, risquent néanmoins de glisser à cause des varechs ». La surévaluation du contraste avec « elle » me paraît négliger le contraste plus déterminant introduit par le mot *pieds* entre la dimension physique et

D'où la sensation finale du « pur et large mouvement » du même vers. Et l'on peut aussi tenir compte du fait que le « nous » collectif est peut-être composé des passagers d'un navire, et que leur esprit est tellement attiré par la lumière qu'ils ont la sensation que leur corps et le navire ne forment plus qu'une seule entité matérielle dont ils se sentent séparés et dont le mouvement est lui-même la résultante de l'attraction (la traction) lumineuse.

Dans le même ordre d'idée, l'évolution globale des désignations du mouvement va dans le sens d'une équivalence de plus en plus nette et d'une abstraction/dématérialisation des mouvements des deux entités et de leur rapprochement (« Et nous voilà marchant », « nous suivions son pas », « un pur et large mouvement »), en même temps que la désignation de la mer est absente du troisième quatrain après avoir suivi une évolution allant du pluriel générique (« les flots de la mer ») à la distinction stéréotypée d'une voie (« le chemin amer ») et aboutissant à la nomination, au singulier, du mouvement lui-même (« le déroulement des vagues »), par ailleurs dans une construction comparative où le « pas » est le mouvement primordial. L'expression initiale générique « aller sur les flots » prend ainsi les formes successives, pour le locuteur, « marcher par le chemin », « suivre son pas » (où il s'agit déjà moins de marcher sur l'eau que de « la » suivre), et « glisser d'un pur et large mouvement » (fusion du « pas » et du « déroulement » où ni « elle » ni la mer ne sont désignées).²²¹

Le dernier quatrain ne fait logiquement plus mention du déplacement du locuteur désormais libéré des contingences terrestres et introduit d'emblée une nouvelle forme de mouvement, celui du retournement de la créature féminine et des regards, suggérant par là même que le « nous » collectif et « elle » sont désormais plus proches.

Il est à noter par ailleurs que l'importance du mouvement dans *Beams* est non seulement attestée par la présence du mot lui-même et par celle des verbes de mouvements (soulignés ci-dessous) ou des mentions de la marche ou d'un déplacement à la fin de chaque quatrain, mais aussi par le fait que des sonorités du nom « mouvement » (en capitales) apparaissent conjointement de manière récurrente dans la plupart des vers, et jusque dans les indications paratextuelles, et relie les entités en mouvement aux verbes (actions ou état) et

le fait que le locuteur collectif semble bel et bien emporté par un mouvement fusionnel de libération qui a déjà tout de l'élévation baudelairienne à ce stade. Quant aux varechs, ils ne sont glissants que si l'on marche effectivement dessus, par exemple à marée basse, ou quand on a pied. Or dans le cas d'une « marche » sur l'eau en pleine mer (qui est en fait une sensation de marche ici), où les varechs « filent » plutôt sous ou dans l'eau, la probabilité du dérapage est infime, et par ailleurs cocasse dans le contexte du poème.

²²¹Toujours du point de vue de l'accroissement de la dimension aérienne du poème, la présence des consonnes « liquides » est intéressante: les /B/ suivent une progression 6-4-7-13, et les /l/, celle, inverse, 12-12-12-3, les premiers venant brutalement interrompre l'équilibre initial et remplacer les seconds. Noter les convergences /B/ = « air » du dernier quatrain et /l/ = « mer, eau... » des trois premiers.

aux circonstances en un continu sonore qui surdétermine l'occurrence du mot dans les trois premiers quatrains et en assure la continuité au suivant.

Q1	VOUlut <u>aller</u>Mer VENT...sOUFFlait...EMbellie prêtâMES tOUs nOUs Voilà <u>MarchANT</u> par.....cheMin aMer
Q2	nOUs <u>suiVions</u> son <i>pas</i> ...calME ENcor dérOULEMENT des Vagues
Q3	blANCS <u>Volaient</u> aLEntOUr MolLEMENT Voiless' <u>inclinaient</u> tOUtEs blANches <i>Parfois de grANDS</i> Varechs <u>filaient</u> en longuES brANches <u>glissaient</u> ... <i>pur et large</i> MOUVEMENT
Q4	<u>se retourna</u> , DOUCEMENT nOUS croire <i>pas</i> pleinEMENT nOUS VoyANT <u>reprit sa route</u> Douvres-Ostende....Flandres

Un tel contexte sonore semble par ailleurs autoriser toutes les occurrences de la suite /pa/, voire celles de ses composants séparés quand il ne sont pas très éloignées, à recevoir le sens du lexème correspondant « pas », comme en témoignent le « pur et large mouvement » qui figure un élargissement/allongement du pas et la négation du vers 14, qui est aussi la négation des pas pleinement (r)assurés.

8.2.4. 1+2+1

Les schémas rimiques **abba** de chaque quatrain ont leur répondant au niveau global par un groupement des quatrains en 1+2+1. Les quatrains externes sont en effet les seuls à comporter des verbes au passé simple à côté d'un imparfait, à présenter les occurrences du pronom « elle » en attaque de vers, et leurs vers externes contiennent la voyelle /ε/ à la rime, tandis que les quatrains médians sont unifiés par l'emploi exclusif de l'imparfait²²², par le processus d'enveloppement lumineux qui envahit progressivement le navire et culmine au troisième quatrain, la présence de la lumière étant par ailleurs associée à l'emploi de termes

²²² Ces quatrains concentrent une « poétique de l'imparfait » (Dessons 2007 :154) au sens où l'imparfait grammatical exclusif côtoie aussi les seuls « imparfaits » métriques du poème.

de couleur dont l'évolution du doré au blanc indique une purification qui rejaillit sur le mouvement (« pur et large »), et enfin par la relation « son pas »/nos pieds » et l'emploi aux vers externes de la coordination de deux adjectifs (« calme et lisse »/ « pur et large »). Les vers 8 et 12, derniers des quatrains médians, se répondent de surcroît en un chiasme répondant à son tour à l'équivalence des mouvements :

Que le **dérroulement** des vagues, ô délice !.../...Nos pieds glissaient d'un pur **et large mouvement**.

Cette configuration épouse celle du mouvement temporel du poème, tout au passé et orienté vers l'avenir. L'enchaînement global des passés simples et des imparfaits correspond à celui du premier quatrain, et les quatrains médians peuvent donc être considérés sous ce rapport temporel aussi, et pas seulement d'un point de vue sémantique plus global, comme ceux de l'intensification de l'embellie initialement soufflée au vers 3. L'effet de durée, lié à l'aspect sécant de l'imparfait, ainsi que la simultanéité des actions, apparentent le procès en cours et le mouvement à un état. Le passé simple du premier vers du dernier quatrain interrompt brièvement cet état en tant que déplacement orienté, mais il le prolonge et l'enrichit sous la forme de la pureté intentionnelle d'un regard ; et le dernier vers en maintient la continuité et le réoriente vers l'avenir par l'expression « reprit sa route » et par l'imparfait final qui réintroduit la durée²²³.

Les deux quatrains externes contiennent une expression verbale au participe présent, dont chacune est précédée d'un connecteur, du pronom « nous » et de la suite phonique /vwa/, et qui contribue dans chaque occurrence à un effet de présent dans le passé²²⁴. La mise en relation de ces deux vers met en lumière la possible lecture rétrospective « Et nous vois là marchant... » :

V. 4 : Et nous voilà MARCHANT + par le chemin amer

V.15 : Mais nous VOYANT joyeux + d'être ses préférés

Le premier et le dernier quatrain réfèrent à la psychologie, aux sentiments et aux intentions qui lient les personnages (« elle voulut », « nous nous prêtâmes », « sa belle folie » en Q1, « inquiète », « croire », « rassurés », « joyeux », « préféré » en Q4), absents ailleurs, à part sous la forme du vocatif « Ô délice ! ». Dans une telle configuration l'adjectif « calme » répété indique peut-être, conformément à la valeur sémantique d'« embellie », le statut provisoire de l'instant et prend lui-même une coloration psychologique en regard de « folie » qui précède et de « inquiète » qui suit. Ce dernier point est renforcé par la caractérisation

²²³ Sur la dimension temporelle dans l'ensemble du recueil verlainien, voir Christian Hervé 2007 : 267-282).

²²⁴ Ce point semble confirmé par l'acceptabilité, en contexte identique, de la transformation au présent du dernier vers, « Elle reprend sa route et porte haut sa tête. ».

(« belle », « doucement ») des deux états qui vient nuancer et relativiser du même coup le contraste avec le calme intermédiaire, et peut-être également par le parallélisme entre le vers 4, dernier de Q1, et le vers 13, premier de Q4

V4 : Et nous voilà marchant par le chemin amer/

V13 : Elle se retourna doucement inquiète,

où l'adjectif « amer », en regard d' « inquiète » mais aussi de « doucement », pourrait à son tour recevoir une valeur psychologique en évoquant une forme d'amertume que le voyage est précisément chargé d'évacuer au profit du « délice » extatique d'un mouvement d'autant plus « calme » et « pur » qu'il s'éloigne progressivement de son origine maritime et terrestre.

Chaque quatrain externe évoque un rapprochement, de « nous » à « elle » dans le premier et de « elle » à « nous » au début du dernier. Le premier quatrain étant celui de la réponse mimétique du locuteur au désir d'« elle » (« elle voulut », « nous nous prêtâmes »), et le dernier quatrain, celui de la réaction d'« elle » aux états d'âme du locuteur, les deux strophes font se refléter en miroir deux situations de reflet psychologique, de confrontation des âmes où chacun est tour à tour le miroir de l'autre.

En réalité l'effet miroir s'intensifie d'un quatrain à l'autre. Les âmes qui se reflètent de manière étonnante dans les rimes masculines du premier quatrain (la mer/amer) et dans la série parallèle « Nous nous prêtâmes tous » et « Et nous voilà marchant » des vers qui explicitent l'imitation, sont celles de deux entités séparées qui se suivent, alors qu'elles se regardent et se voient mutuellement l'une dans l'autre dans un double reflet au dernier quatrain qui, en introduisant le regard, évoque une autre forme de « rayons ». La figure globale embrassée n'est donc pas incompatible ici avec la variation et l'évolution dynamique d'un motif.

En plus de ces caractéristiques, les quatrains externes partagent aussi celle d'être les seuls dont les rimes internes sont grammaticales. Là encore, sur fond d'équivalences, trois mots sur quatre étant par ailleurs trisyllabiques, les oppositions sont systématiques puisque l'on a deux noms féminins singuliers (« embellie :: folie ») pour les rimes féminines en Q1 et deux adjectifs masculins pluriels (« rassurés :: préférés ») pour les rimes masculines en Q4. Ce sont aussi les seuls quatrains qui présentent la même alternance CVVC entre terminaisons consonantiques et vocaliques à la rime, ainsi que le plus grand nombre de phonèmes /a/ et /u/, respectivement répartis 8-4-4-8 et 5-3-3-6 dans les quatrains.

Cette organisation encadrante est elle-même encadrée par les vers externes du poème dont aucun ne contient de voyelle nasale, ce qui ajoute aux équivalences qui les unissent par

ailleurs (rime en /ε/, passé simple, couple « aller/reprit sa route » et enchaînement sonore /a/, /ε/, /o/, /a/, /ε/) :

V1 : Elle voulut aller sur les flots de la mer, /

V16 : Elle reprit sa route et portait haut sa tête.

Ces vers sont précisément ceux où l'apparition mystérieuse est la plus individuée : elle est, au premier vers, séparée d'un « nous » qui n'a pas encore répondu à son invitation au voyage et qu'elle n'a pas encore « enveloppé », et au dernier vers elle semble s'en détacher et s'en éloigner physiquement après s'être assurée, d'un regard très bref, de l'autonomie et de la tranquillité de ses suiveurs qu'elle continue d'éclairer et de guider, mais de plus haut et de plus loin. Il y a en effet dans l'éloignement final contrastant avec le rapprochement éphémère des vers précédents, et malgré le caractère joyeux déclaré du « nous » collectif, comme une séparation prochaine inquiétante que la place exclusive de la dimension psychologique dans le dernier quatrain semble préparer et accompagner. L'expression « elle reprit sa route » est à cet égard ambivalente en ce qu'elle confirme l'élargissement du « chemin » initial et de l'horizon par le « large mouvement » engagé, et rappelle que cette route, comme l'idée du voyage, n'est pas à l'origine celle du locuteur (« ELLE voulut » / « ELLE reprit SA route »), pour lequel le chemin était « amer » et qui doit surtout être rassuré pour la suite d'une aventure au cours de laquelle la vision, provisoire, n'aura plus nécessairement la même présence « physique ». En portant haut « sa tête » elle indique peut-être aussi qu'elle n'est bientôt plus qu'une direction, un « cap » qu'il s'agit de maintenir.

8.3. *Beams* et la première section d'*Ophélie*

BEAMS

Elle voulut aller **sur les flots de la mer**,
 Et **comme un vent** bénin soufflait une embellie,
 Nous nous prêtâmes tous à **sa belle folie**,
 4 Et nous **voilà** marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut **dans le ciel calme et lisse**,
 Et dans ses cheveux **blonds** c'étaient des **rayons d'or**,
 Si bien que nous suivions son pas plus **calme** encor
 8 Que le déroulement des vagues, ô délice !

Des **oiseaux blancs** volaient **alentour mollement**,
 Et des **voiles au loin s'inclinaient** toutes **blanches**.
Parfois de **grands** varechs filaient en **longues** branches,
 12 Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourna, **doucement** inquiète,
 De ne nous croire pas pleinement rassurés ;
 Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,
 16 **Elle** reprit sa route et portait haut sa tête.

Douvres-Ostende, à bord de la *Comtesse de Flandres*, 4 avril 1873.

Ophélie²²⁵

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
 La blanche Ophélie **flotte comme un grand lys**,
 Flotte très lentement, couchée en ses **longs** voiles...
 - On entend dans les bois **lointains** des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
 Passe, fantôme **blanc**, **sur le long fleuve noir**,
Voici plus de mille ans que **sa douce folie**
 [Murmure sa romance] à la brise du soir

Le **vent** baise ses seins et déploie en corolle
 Ses **grands voiles** bercés **mollement** par les eaux ;
 Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
 Sur son **grand** front rêveur **s'inclinent** les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent **autour d'elle** ;
Elle éveille **parfois**, dans un aune qui dort,
 Quelque **nid**, d'où s'échappe un petit frisson d'**aile** :
 - Un chant mystérieux tombe des **astres d'or**.

²²⁵ La première version du poème est celle, datée du 15 mai, envoyée à Banville dans une lettre datée du 24 mai 1870. Il existe deux autres versions, l'une dans le « dossier Izambard », l'autre dans le « dossier Demeny ». C'est cette dernière version qui est utilisée ici, d'après Murphy éd (1999 : 204-205).

8.3.1. Les ressemblances les plus visibles

Comme chacune des deux premières sections d'*Ophélie*, *Beams* est composé de quatre quatrains d'alexandrins. Les schémas rimiques sont différents d'un poème à l'autre mais entre le poème de Verlaine et la première section de celui de Rimbaud les rimes présentent des similitudes remarquables : « rayons d'or /astres d'or », les rayons étant présents dans le dernier quatrain d'*Ophélie* (« aux rayons des étoiles »), « sa douce folie/sa belle folie » (« douce » se retrouvant dans « doucement » au treizième vers de *Beams*), et la paire « lys/lisse » (la différence des genres ne pouvant masquer la parenté phonique des deux mots à la rime). Ajoutons à ces équivalences le mot « mollement » à la rime seulement dans *Beams* mais commun aux deux textes, et « voiles », à la rime dans *Ophélie* et également commun aux deux poèmes dans des acceptions différentes, et le fait que ces deux termes côtoient de surcroît les formes verbales « s'inclinaient/s'inclinent » dans les troisièmes quatrains.

À côté de ces occurrences lexicales on remarque également que les deux poèmes contiennent dans leur premier vers respectif des constructions circonstancielles locatives parallèles et sémantiquement apparentées (« Sur l'onde calme et noire » / « sur les flots de la mer »), reprises dans chacun des quatrains suivants (« sur le long fleuve noir » / « dans le ciel calme et lisse »), les quatre syntagmes occupant chacun la longueur d'un hémistiche. Au parallélisme entre les deux syntagmes « **sur les flots de la mer** » et « **sur le long fleuve noir** » s'ajoute le fait que dans un tel contexte syntaxique et lexical le groupe prépositionnel « dans le ciel calme et lisse » de *Beams*, avec ses deux adjectifs coordonnés et l'occurrence de l'adjectif « calme », évoque facilement le vers inaugural de l'*Ophélie* de Rimbaud. Et si l'on compare les deux vers concernés dans leur totalité on remarque qu'ils se « répondent » aussi dans une structure en miroir renforcée par les liens sémantiques entre les groupes sujets :

Le soleil luisait haut **dans le ciel calme et lisse** / **Sur l'onde calme et noire** où dorment les étoiles

Par ailleurs dans *Beams* les effets conjoints du parallélisme syntaxique « sur les flots de la mer » / « dans le ciel calme et lisse » et de la proposition « le soleil luisait haut », contribuent à la formation du motif du reflet. Or ce motif oriente dans *Ophélie* l'interprétation de l'adjectif « noire » qualifiant l'onde, et de la métaphore « où dorment les étoiles » de l'incipit, qui favorise l'association de la mort d'Ophélie à un sommeil nocturne²²⁶. Dans *Beams* comme dans *Ophélie* le reflet met en relation l'eau et les astres et peut se présenter par

²²⁶ Outre cette métaphore, l'idée du sommeil d'Ophélie est encouragée par l'adjectif « couchée » au vers 3 et par le contexte nocturne de son apparition, mais elle est également suggérée par les rimes dans la succession « elle/dort » du quatrième quatrain. *Le dormeur du val* est un autre exemple fameux où Rimbaud associe la mort à un sommeil : « il dort/il fait un somme ».

ailleurs comme l'origine naturelle possible d'une vision féminine surnaturelle. Le reflet est au centre du processus métaphorique (voir aussi « Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or ») et de la dynamique représentationnelle et configurationnelle de chacun des poèmes²²⁷. Ce dernier point est confirmé par les constructions en miroir suivantes dont l'une re-présente textuellement la concentration sur le personnage des mouvements convergents et parallèles des végétaux, et dont l'autre contribue à l'assimilation de la chevelure du personnage à un ciel lumineux, et conséquemment à l'assimilation de sa tête au soleil (et inversement) :

Les saules frissonnants + pleurent **sur son épaule**,
Sur son grand front rêveur + s'inclinent les roseaux (*Ophélie*)

Le soleil luisait haut + **dans le ciel calme et lisse**,
 Et **dans ses cheveux blonds** + c'étaient des rayons d'or, (*Beams*)

À ces premières ressemblances, accompagnées des autres occurrences indiquées en gras ou en italiques dans les poèmes reproduits ci-dessus (dont l'adverbe « parfois » et les paires « au loin » / « lointains », « alentour » / « autour »), il faut ajouter la mention des « cheveux blonds », auxquels répond le « fantôme blanc » à la même position dans le vers équivalent d'*Ophélie* et la « grande chevelure » de la seconde section. Par ailleurs, le vers 11 de *Beams* « Parfois de grands varechs filaient en longues branches » évoque l'horizontalité présente dans la première section d'*Ophélie*, celle du « long fleuve noir », des « longs voiles » ou des « grands voiles bercés mollement par les eaux » déployés autour d'Ophélie, aussi bien que la chevelure de cette dernière et le personnage dans son ensemble²²⁸.

On peut déjà remarquer à ce premier stade que *Beams* et la première section d'*Ophélie* ont en commun non seulement un nombre important d'occurrences lexicales mais aussi le fait que ces dernières sont réparties de manière quasiment équivalente entre les quatrains²²⁹. Plus précisément, si l'on écarte « un vent bénin » de la première strophe de *Beams* et « le vent

²²⁷ Le fait que la première section d'*Ophélie* présente aussi, comme *Beams*, des signes de son unification formelle et sémantique (des nombreuses répétitions lexicales à la relation « étoiles/astres d'or » des vers externes convergente avec les équivalences sémantiques entre les derniers vers des quatrains externes « - On entend dans les bois lointains des hallalis// - Un chant mystérieux tombe des astres d'or ») n'a pas à être pris en compte pour l'étude des relations entre les deux poèmes, ces éléments traduisant chez Rimbaud un souci de composition et la recherche de l'unité et de l'autonomie relative de la section inaugurale. Toutefois il semble bien que le reflet motive dans les deux textes les différents effets miroir et le jeu des équivalences. Le reflet sera aussi un motif central dans *Mémoire* : voir par exemple Seth Whidden (2006 :112-123).

²²⁸ Les parallélismes syntaxiques de ce vers 11 soulignent la parenté, sinon la synonymie des termes « varechs/branches » et « grands/langues ». Ces deux adjectifs sont présents chacun sous deux occurrences (singulier et pluriel) dans *Ophélie*. La proximité de « voiles » dans le troisième quatrain de *Beams* favorise en outre le rapprochement « grands varechs/grands voiles ».

²²⁹ On peut ajouter également que la mention paratextuelle du « 4 avril » de *Beams* rappelle, dans ce contexte, « un beau matin d'avril » de la section suivante d'*Ophélie*.

baise ses seins²³⁰ » dans la troisième d'*Ophélie*, ainsi que la paire « lointains » / « au loin », on remarque que les strophes de chaque poème se répondent deux à deux dans un groupement commun Q1+Q2 (« folie, flots/flotte, blanc/blonds », les subordonnées circonstancielles...) et Q3+Q4 (« mollement, s'inclinaient / s'inclinent, les oiseaux / quelque nid...aile, autour / alentour... »)

Et l'étude comparée plus approfondie des rimes des deux poèmes atteste aussi bien ces appariements strophiques que la présence discrète d'Ophélie dans *Beams*.

8.3.2. Les rimes et les équivalences phoniques

Dans *Ophélie* les contenus lexicaux rimiques qui se succèdent redoublent le lien consubstantiel évoqué dès les deux premiers vers entre Ophélie et les circonstances nocturnes, extérieures et aquatiques de son apparition. Les échos sonores et les récurrences graphiques semblent par ailleurs mimer le reflet des étoiles sur le fleuve noir et déploient, pour ainsi dire « en corolle », les sonorités et les graphies du nom OPHELIE. C'est en effet le nom même d'Ophélie, disséminé sur les rimes, qui semble être ce « chant mystérieux », cet écho « poétique » à la romance chantée qui accompagne la vision et qui surtout, précisément, « tombe des astres d'or » plus sobrement nommés « étoiles » au premier vers. Le dispositif rimique et strophique permet ainsi à la fois de faire entendre le chant et d'en restituer le mouvement descendant dans l'espace à deux dimensions du poème. Partie intégrante de la poétisation à l'œuvre, les rimes contribuent à la formation d'une « vision sonore » et participent pleinement de la transfiguration de la mort tragique singulière d'Ophélie en « désastre d'or » aux dimensions cosmiques.

Plus précisément, le travail des rimes est amorcé à l'intérieur du vers par un processus horizontal qui vient croiser le déroulement vertical des rimes proprement dites. Le premier hémistiche du premier vers du poème « sur l'onde calme et noire » prépare en effet la première rime féminine « les étoiles » et la seconde rime masculine « noir », et appelle aussi par son contenu vocalique la rime interne du premier hémistiche du vers suivant « la blanche Ophélia » ainsi que « les bois lointains » du quatrième vers. La série « étoiles/voiles » semble surdéterminée par la présence conjointe de plusieurs graphies (O, I, L, E) du nom OPHELIE et du phonème /a/ de la variante « Ophélia » dont l'occurrence annonce les rimes féminines (« Ophélie :: folie ») du second quatrain, et dont la diérèse anticipe le « lys » et les « hallalis » ainsi que la succession /i/→/a/ de la série rimique « Ophélie/fleuve noir/folie/soir ».

²³⁰ La parenté phonique est par ailleurs remarquable entre ces expressions dont la première semble le concentré de la seconde.

L'enchaînement des deux premières strophes fait se refléter les rimes masculines de chaque quatrain dans les féminines de l'autre et inversement, le phénomène se poursuivant moins parfaitement entre les deux autres quatrains puisque seules les rimes féminines du troisième quatrain trouvent leur écho vocalique dans les masculines du quatrième :

Q1 a' b [wa l(ə)] [lis]	Q2 a' b [li(ə)] [waʁ]	Q3 a' b [ɔl(ə)] [zo]	Q4 a' b [dɛl(ə)] [dɔʁ]
--	---	---	---

Notons que dans les deux cas le passage de la coda féminine de la rime du premier quatrain à la coda masculine de la rime du suivant met en jeu les consonnes liquides dans l'ordre /l(ə)/→/ʁ/ et que ces deux consonnes alternent dans le quatrième quatrain, synthétique à cet égard et par ailleurs uniformisé par la consonne d'attaque (/d/) commune à chaque rime. Le tout dans un contexte rimique où toutes les rimes féminines contiennent la liquide /l/ en coda dans trois quatrains sur 4, et où les rimes masculines contiennent une consonne liquide dans 3 quatrains sur 4, dont deux /ʁ/ en coda.

Il importe aussi de remarquer que les rimes des deux derniers quatrains contiennent majoritairement des voyelles arrondies, absentes, phonétiquement, des rimes des quatrains précédents, en convergence avec les contenus lexicaux qui introduisent la courbure, l'arrondi et le déploiement circulaire à la rime (« corolle », « épaule », « autour d'elle ») et à l'intérieur des vers (« seins », « nénuphars », « nid ») — l'inclinaison des roseaux étant un autre cas intéressant de courbure —. Or sur ce plan ces quatrains contrastent avec les deux premiers qui sont ceux de l'horizontalité et de la linéarité (« flotte comme un grand lys », « couchée », « passe », « long fleuve »), le déploiement « en corolle » n'étant précisément initialisé qu'au troisième quatrain.

Dans *Beams* on constate également une correspondance entre le premier hémistiche du poème et la première rime (Elle voulut aller sur les flots de la mer) sans toutefois l'effet de rime interne déjà observé pour le premier vers d'*Ophélie*.

L'effet miroir qui met en relation des strophes successives dans *Ophélie* se retrouve dans *Beams* à l'intérieur de chaque quatrain, lié cette fois à l'inversion de modules rimiques ab/ba. Or les relations entre les strophes ne sont pas pour autant inexistantes. Si, à la différence d'*Ophélie*, ces liens concernent les rimes du même genre, c'est toutefois à partir de segments phoniques présents à la rime dans les deux poèmes. On a ainsi dans l'enchaînement

	Q1		Q2	
a		b'		a'
		b		b
[amɛʁ]		[li(ə)]		[elis(ə)]
				[ɔʁ]

le passage de [li(ə)] à [elis(ə)] pour les rimes féminines, et pour les rimes masculines la coda liquide /ʁ/, coda commune également aux rimes masculines du deuxième quatrain de chacun des poèmes. L'enchaînement des rimes féminines met en jeu les segments phonétiques /li/ et /(ə)/ qui se succèdent également, nous l'avons vu, dans les deux premiers quatrains d'*Ophélie*. Ils constituent en outre la dernière syllabe du nom OPHÉLIE, absent de *Beams* comme occurrence de nom mais parfaitement perceptible dans la succession des rimes des deux premiers quatrains, et dont le statut s'apparente, toutes choses égales par ailleurs, à celui d'un hypogramme saussurien Et OPHÉLIE est encore plus « lisible » et audible si l'on tient compte du contexte élargi des seules rimes féminines où le « déroulement » de la série « soufflait une embellie », « belle folie », « et lisse » (qui fait suite par ailleurs à « les flots » du premier vers masculin) conduit au vocatif « O délice » de Q2 dont les sonorités dans un tel contexte phonique dissimulent à peine, dans l'ordre de leur succession et suivant le /O/ d'ouverture, le nom de l'héroïne shakespearienne²³¹.

On peut remarquer par ailleurs que dans le troisième quatrain de *Beams*, celui, rappelons-le, qui contient aussi les expressions « mollement » et « s'inclinaient », on retrouve à l'intérieur des vers les rimes du troisième quatrain d'*Ophélie* : « des oiseaux / des voiles au loin » aux premiers hémistiches des deux premiers vers font ainsi écho aux rimes masculines « les eaux / les roseaux », et la série « volaient / au loin » en superposition antécésurale reproduit l'opposition ouvert/fermé, sa traduction graphique comprise, des féminines « corolle / épaule ». Or ce phénomène semble complémentaire de celui de la distribution des voyelles nasales des troisièmes quatrains²³². Entre autres ressemblances sur le plan phonique les deux

²³¹ Toujours du point de vue de l'onomastique sous-jacente, la prise en compte de l'opposition entre les voyelles ouvertes et les voyelles fermées est également intéressante. Chaque poème la présente une fois à la rime : dans *Beams* elle concerne les rimes [ɛt(ə)] et [ʁɛ] de la quatrième strophe qui sur ce plan synthétise un mouvement amorcé par la succession [amɛʁ]/[elis(ə)] ; et dans *Ophélie* on la retrouve dans les rimes [ɔl(ə)] et [zɔ] du troisième quatrain. *Beams* et *Ophélie* proposent ainsi chacun avec une voyelle les différentes variations possibles pour l'interprétation phonétique du nom OPHÉLIE, la différence entre les [o] et les [e] et leurs équivalents ouverts étant non pertinente sur ce point.

²³² La mise en regard de « en corolle » et « mollement », sur leur position identique de première rime de troisième strophe, illustre en concentré l'inversion des voyelles nasales et des segments /ɔl/, esquissée aussi dans *Beams* par la succession des rimes masculines « calme encor » et « mollement » (laquelle évoque par ailleurs « en corolle »).

poèmes présentent par exemple des allitérations en /l/²³³, mais aussi en /s/ et /f/ et leurs variantes voisées, aux effets mimétiques plus ou moins marqués. Mais ils contiennent surtout de nombreuses voyelles nasales dans les premiers hémistiches des trois premiers quatrains et en particulier sur les sixièmes syllabes où elles sont souvent intégrées à une série de rimes internes. Ce point vaut particulièrement pour *Ophélie*, où le phénomène est généralisé dans le deuxième quatrain, mais est aussi nettement présent dans le poème de Verlaine. Mais alors que dans *Ophélie* les voyelles nasales sont réparties en présentant une alternance quantitative d'une strophe à l'autre (14-7-11-7) et qu'elles sont absentes des rimes, ces voyelles « s'étalent » jusqu'aux rimes dans le troisième quatrain de *Beams* uniformisé sur ce plan, dans un « large mouvement » englobant et progressif amorcé dès le premier quatrain (6-9-12-4) et convergeant, au niveau représentationnel, avec l'intensification lumineuse de et ses effets enveloppants sur le contexte représenté.

Les vers du quatrième quatrain de chaque poème voient disparaître les voyelles nasales en position 6 et présentent sur la même position deux occurrences de /a/ et une occurrence de /jø/. Ces strophes ont aussi en commun pour leurs vers féminins la voyelle /ɛ/ à la rime, et les occurrences « elle/ailes » d'*Ophélie* semblent trouver leur écho dans la réitération des « elle » en attaque de vers dans *Beams*.

Ajoutons enfin que les deux derniers quatrains introduisent également une circularité et un élargissement du mouvement à côté de celui, rectiligne, de la marche, qui semble s'estomper (« alentour, large mouvement, retourna »).

²³³ Murphy (2003 : 428).

9. Chapitre 9 - RIMBAUD EN SOURDINE : LES ROMANCES SANS PAROLES ET LA PRÉSENCE D'OPHÉLIE

Un spectre hante les *Romances sans paroles*, le spectre d'Arthur Rimbaud, dont les poèmes de 72-73, dans une sorte d'« interspectralité » réciproque, sont eux-mêmes accompagnés par l'ombre de Paul Verlaine. La collaboration poétique entre les deux poètes et le caractère plus ou moins nettement synchronique et parallèle de leurs projets pendant la période 71-73 (de *Les Vaincus* à la composition des *Romances sans paroles* pour Verlaine et du contenu du « dossier Verlaine » aux « vers de 72 et 73 » pour Rimbaud), sont en effet attestés autant par les œuvres elles-mêmes que par les données biographiques accessibles. « Les points de contact entre les *Romances sans paroles* et les « vers de 72 » ne manquent pas » (Bivort éd. 2002 : 23), qu'ils témoignent d'une préoccupation commune pour le renouvellement des formes et des genres poétiques et des audaces diverses que l'un et l'autre se sont autorisés sur le terrain de la « subversification », à travers les corrélations et les divergences relatives à l'usage du vers ; ou qu'ils relèvent d'une relation intertextuelle plus ponctuelle, comme les ressemblances entre *Bruxelles. Chevaux de bois* et *Fêtes de la faim* (Brunel :1998), *Walcourt* et *Comédie de la soif*, *Malines* et « Plates bandes d'amarantes... », ou les liens non exclusivement lexicaux restés longtemps inaperçus unissant *Malines* et *Michel et Christine*²³⁴. Ou bien encore les échos entre la huitième ariette et *Jeune ménage*²³⁵, entre ce même poème et la cinquième ariette²³⁶, et les parallélismes contrastés entre le premier quatrain de la neuvième ariette et les quatre premiers vers de *Bannières de mai*, deux poèmes contemporains que tout semble opposer de manière assez systématique²³⁷.

²³⁴ Steve Murphy, éd. (2003 : 39).

²³⁵ Voir « **Le ciel est de cuivre** »/ « De mille bandeaux **de cuivre le ciel** », et la mention de la lune dans un même quatrain.

²³⁶ Un intérieur domestique hanté (lumière « dans les buffets » ou sur le piano, bruits, absence/présence...), fenêtre ouverte qui laisse entrer dans un cas, sortir dans l'autre. Occurrences lexicales : « Charmez/charmant », « vaguer/vaguement »...

²³⁷ Rimes en « elles, connecteur (« mais » et « tandis qu' ») au début du troisième vers qui sépare les quatre premiers vers en deux modules syntactico-sémantiques, deuxième vers commençant par « meurt », parallélisme syntaxique croisé (l'ordre sujet-verbe-complément succède à l'ordre inverse chez Rimbaud et le précède chez Verlaine). La relation entre les deux premiers vers et les deux suivants est une opposition haut/bas, mais l'ordre est inversé d'un poème à l'autre (« branches claires des tilleuls → groseilles » / « l'ombre des arbres dans la rivière → en l'air, parmi les ramures réelles »). Cette opposition est doublée chez Verlaine d'une équivalence entre les dimensions visuelle et sonore d'un paysage (comme dans la cinquième ariette où « tandis qu' » assure également la transition) et du reflet explicite qui conditionne la relation entre les deux quatrains ; chez Rimbaud, elle se redouble d'un contraste entre deux aspects sonores d'une même réalité et de l'organisation formelle en miroir des quatre premiers vers. « Fi de mes peines », « Rien de rien ne m'illusionne » et la disparition du « maladif hallali » au profit d'un « été dramatique » où « L'azur et l'onde communient » en pleine clarté, indiquent enfin ce qui sépare le sujet rimbaldien fils du soleil, du rossignol de l'épigraphe et des « espérances noyées » du voyageur verlainien.

« Il n'était pas de poètes plus proches dans leur projet, en cette année 1872 (Steinmetz éd. : 1989 : 13) » et la plupart des éditions et des commentaires des *Romances* ou des « *Derniers vers* » problématisent aujourd'hui la question de la présence de chacun des deux poètes dans l'œuvre de l'autre essentiellement en relativisant, à juste titre, l'idée d'une influence unilatérale et en mettant l'accent sur la « réciprocité », les « échanges » et le « dialogue » (Hackett : 1967) entre Verlaine et Rimbaud :

Lequel influait sur l'autre ? Car Verlaine, en ce temps, commençait à rédiger ses *Romances sans paroles*, dont l'apparent mutisme avoisine celui des « Vers nouveaux », et plus d'une fois l'on a remarqué l'espèce de dialogue, le « chant amébé », dira Pierre Brunel, qui semble s'être établi entre les poèmes de l'un et de l'autre, en façon de contrepoint – échos et parfois vœux d'unisson. » (Steinmetz 1989 : 13)

Il est clair qu'il ne sera pas question ici de l'« influence » que purent exercer l'un sur l'autre ces deux personnalités fortes -question piège souvent marquée au coin de la passion et qui déforme l'approche de ces aventures poétiques. Plutôt parler de convergence, de complicité excitant Verlaine et Rimbaud à approfondir le secret qui les fait poètes, la fidélité au vœu intime qui signe leur pacte avec la plume. (Giusto 1994 : 49)

On a parlé d'influence. Le mot implique deux directions, de Verlaine à Rimbaud, de Rimbaud à Verlaine. Il serait plus juste de parler d'échanges et de réciprocité : les deux poètes ont travaillé parallèlement, ont collaboré à l'occasion ; ils se sont ouverts mutuellement de nouveaux horizons. » (Bivort 2002 : 23)

Lequel des deux artistes influença l'autre semble une question dénuée d'intérêt. Au-delà de la légende, le fait est que leurs œuvres établissent un dialogue aussi serré que fertile. (Bernadet 2007b : 19)

S'il est assez approprié de considérer que l'imbrication des projets (Murphy et Kliebenstein 2007 : 94) et certains choix communs sont pour une part non négligeable le fruit d'une « influence réciproque » ou d'une inspiration mutuelle²³⁸, une partie du travail critique consiste alors à déterminer les modalités du « dialogue » et à « montrer comment les œuvres se répondent sans nécessairement exercer leur ascendant l'une sur l'autre » (Bivort 2002 : 24) sachant que les « présences » peuvent se manifester sous des formes diverses. Or, et les citations ci-dessus le montrent, le dialogue des hommes se confond avec celui des œuvres et crée une situation paradoxale où l'évidence du biographique, qui explique sans doute l'importance des interprétations « référentialistes », (sur)plombe et détermine une intertextualité à la fois généralisée et difficile à circonscrire dans le détail. L'obligatoire côtoie l'aléatoire et il n'est pas toujours facile en particulier de distinguer, entre les convergences, celles qui révèlent les stratégies et les recherches poétiques communes des deux hommes, et celles qui relèvent plus volontiers de l'intertextualité au sens strict. Et sur ce plan, sauf à

²³⁸ J'utilise ici le terme « influence » en le délestant de ses connotations négatives. L'expression me semble encore utile pour désigner les effets et l'impact de la rencontre, de la collaboration et de la complicité des deux poètes sur leurs œuvres respectives, sans pour autant signifier que les effets en questions aient été subis et non maîtrisés et que cette « influence » se soit produite à leur insu. La question de « l'ascendant poétique de Rimbaud » (Scepi 2007a) mérite toutefois d'être posée, si l'on en juge, et c'est un minimum, par la dette que Verlaine dit avoir à son égard dans sa correspondance relative à la dédicace du recueil (1873), par l'épigraphe de la troisième ariette, et par les commentaires ultérieurs de Verlaine dans la revue *Lutèce* (1883), repris dans *Les poètes maudits* (1884).

confondre réciprocity et symétrie, il semblerait que les affinités poétiques n'aient pas eu les mêmes incidences sur chacune des œuvres et que le « colloque intertextuel » soit quelque peu déséquilibré.

9.1. Les *Romances sans paroles* et Rimbaud. Verlaine et les vers de 72-73

Brutalement résumée, la situation serait à première vue la suivante : avec ou sans la dédicace initialement programmée, le statut de Rimbaud dans les *Romances* serait essentiellement paratextuel ou plus généralement extra-textuel. Précisément, là où les ressemblances entre les deux œuvres sont les plus perceptibles, comme dans les poèmes cités précédemment, les allusions ou les emprunts intertextuels sont unidirectionnels, présents presque uniquement chez Rimbaud, et dans leur ensemble les *Romances sans paroles* font moins référence à l'œuvre contemporaine de Rimbaud qu'à sa personne, explicitement désignée dans l'épigraphe de l'« Ariette oubliée III » ou plus implicitement évoquée à travers certaines descriptions définies ou certaines occurrences pronominales²³⁹, et dont la présence fantomatique, pour les lecteurs informés que nous sommes aujourd'hui des circonstances biographiques, accompagne la traversée des « Paysages belges ».

Tout au plus, et ces rares occurrences ne sont pas innocentes, les « Juifs errants de Norwège » de *Comédie de la soif* daté de mai 72 sont-ils évoqués par les « bons juifs errants » de *Walcourt*, daté de Juillet de la même année et dans lequel le couple rimique « charmants/amants » et les « francs buveurs » font par ailleurs écho respectivement à la paire rimique équivalente et à l'« eau de vie » de *Bonne pensée du matin* (mai 72). On peut ajouter toutefois la relation entre le dernier vers de la première ariette oubliée « Par ce tiède soir, tout bas. » et « Par un brouillard d'après-midi tiède et vert » de *Larme*²⁴⁰, que *Beams* rappelle discrètement « la mer mêlée au soleil » de *L'éternité* et « l'azur et l'onde communient. » de *Bannières de Mai*, et qu'un rapprochement ne semble pas incongru entre d'une part le « Sahara de prairies » et « vos cieux à peine irisés » des « féeries » de *Malines* et d'autre part le « désert de mousse » et les « faux cieux » de *Bonne pensée du matin*. Les *Romances sans paroles* font parfois écho également à des poèmes antérieurs de Rimbaud, comme par exemple *Le bateau ivre* (le dernier poème de la section *Birds in the night* et *Beams*²⁴¹), *Les*

²³⁹ On a parfois abusé de cette présence de la personne de Rimbaud dans les *Romances*. Sans être absentes, les allusions biographiques aux « circonstances » qui ont pu motiver un poème n'en épuisent pas l'interprétation. Certaines lectures de *Beams* en particulier me paraissent sur ce point emblématiques de la confusion manifeste des plans où l'équation « Elle = Rimbaud », résultant par ailleurs d'un choix entre les deux pôles d'une alternative exclusive « Mathilde » ou « Rimbaud », oublie la dimension allégorique du poème tout en manquant Rimbaud. De ce point de vue la lecture allégorisante de Reboul (2007) réintroduit malgré tout la figure de Rimbaud dans *Beams*.

²⁴⁰ Qui renvoie par ailleurs au premier vers de *Sensation* : « Par les soirs bleus d'été.... »

²⁴¹ Voir Reboul (2007 : 108 et 112).

effarés avec la rime *brume* :: *allume* de « *Streets II* »²⁴², ou *Oraison du soir* dont le huitième vers « **Qu'ensanglante l'or** jeune et sombre des coulures. » semble évoqué dans ces vers du poème liminaire de « BRUXELLES. Simples fresques I » : « **L'or** sous les humbles abîmes, //Tout doucement s'**ensanglante**²⁴³. »

Il est vrai que ce dernier poème figure dans le « dossier Verlaine » au même titre que *Tête de faune*, auquel les *Romances sans paroles* ne doivent rien a priori, mais dont on a de bonnes raisons de considérer que Verlaine n'est pas totalement étranger à la création de l'une des versions (Dominicy : 1998) comme au choix de la forme strophique globale en trois quatrains, déjà utilisée dans les *Poèmes saturniens*²⁴⁴ et les *Fêtes galantes*²⁴⁵ et largement réemployée dans les *Romances*²⁴⁶ qui contrastent sur ce plan avec la seule occurrence de « La bonne chanson XIX ». Quoiqu'il en soit, *Tête de faune* constitue un exemple parmi d'autres, que l'on songe à l'*Album zutique*, d'une collaboration qui a commencé avant les *Romances* et pour laquelle la période 72-73 est un moment particulièrement fécond déjà inscrit dans une « histoire²⁴⁷ ».

Et il convient d'ajouter que si l'échange entre les deux poètes a pris « une tout autre tournure que la complicité zutique » Brunel (2004 : 139-140) dans la période 72-73, il reste encore de cette complicité première le goût de la parodie, de l'expérimentation et de l'imitation ludiques (et sérieuses), voire du dialogue idiosyncrasique crypté, pendants inséparables de leur questionnement plus douloureux sur l'écriture poétique et sur l'œuvre à venir. La dimension parodique est ainsi fortement présente dans *Michel et Christine*²⁴⁸, ou encore dans « Entends comme brame... », où Rimbaud prolonge la veine sarcastique de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* destiné à Banville un an plus tôt en prenant cette fois-ci

²⁴² *Les effarés* commençant de surcroît avec l'adjectif « noirs », le rapprochement entre les deux poèmes semble indirectement corroborer la dimension sociale de *Streets II* soulignée par Steve Murphy (2008a). On sait par ailleurs que Verlaine appréciait beaucoup ce poème qui emprunte peut-être la rime « tremblote :: culotte » à *En bateau* des *Fêtes galantes*.

²⁴³ Ajoutons que *A poor young shepherd* avec « J'ai peur d'un baiser // comme d'une abeille » n'est pas sans rappeler *Roman* et son « baiser // Qui palpite là, comme une petite bête » ou *Rêvé pour l'hiver* avec « Un petit baiser, comme une folle araignée », bien que le motif de l'insecte soit un poncif dans un tel contexte.

²⁴⁴ *Croquis parisien, L'heure du berger, Çavitrî*.

²⁴⁵ *Clair de lune*, qui, avec le mètre 4-6, fait figure de « modèle », *Sur l'herbe, Dans la grotte, Les ingénus*.

²⁴⁶ « Ariettes oubliées » II et IV, « BRUXELLES, simples fresques I », les sept poèmes de *Birds in the night*, dont tous les vers sont de mesure 5-5, *Green* et *Spleen* dont les six distiques graphiques non rimant entre eux sont en réalité des modules rimiques de quatrains. À côté des trois sizains de la première des « Ariettes oubliées » et de « BRUXELLES, simples fresques II », ces « trois quatrains » rappellent que l'impair chez Verlaine est aussi un impair strophique.

²⁴⁷ Et articulé à l'Histoire avec une grande H. La question de la « dépolitiquation » éventuelle des deux poètes à la même période, d'une écriture plus « subjective » et de leurs choix parallèles de projets poétiques de « vaincus » inspirés par des « muses » moins politiquement combatives, est une autre question récurrente et essentielle sur les relations entre les deux œuvres. Voir, entre autres, Murphy (2003 éd. : 26-31 et 40, et 2006b) et Bernadet 2007.

²⁴⁸ Steve Murphy (2003 : 40-45), repris également dans Murphy (2004c).

Verlaine pour cible²⁴⁹. En regard, la sixième des « Ariettes oubliées » a tout d'une parodie de ce Rimbaud parodique. Elle rappelle en effet *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* avec ses octosyllabes, la tonalité ironique²⁵⁰, l'usage de l'exclamation et des noms propres (« Tout le papier de monsieur Los » /« –Illustrés !– chez Monsieur Hachette ! » ou « Le lys de monsieur de Kerdrel »), ou la place centrale de la rime et son utilisation non strictement « banvillienne », (voir aussi « François les bas bleus s'en égaie » /« Ô blanc Chasseur qui court sans bas »). Et dans la mesure où *Ma Bohème (Fantaisie)* n'y est pas seulement évoqué avec le « frou-frou » mais que la « fantaisie » verlainienne, en mettant en scène le « petit poète jamais las//de la rime non attrapée », « inattentif et naïf », évoque un personnage assez proche du « Petit Poucet rêveur » qui « égrenai[t] dans [sa] course//Des rimes », on peut envisager sérieusement que la parenté phonique entre « robin » et Rimbaud n'a pas échappé à Verlaine.

Ces usages parodiques sont étroitement dépendants de la dimension métapoétique de l'écriture des *Romances* qui, toutefois, rejoignent sur ce plan *Fêtes galantes* et *La bonne chanson* pour constituer une parenthèse plus discrète entre d'un côté le prologue et l'épilogue des *Poèmes saturniens* et, de l'autre, *Cellulairement*, avec son poème liminaire *Au lecteur* et son *Art poétique*²⁵¹. C'est en effet sur le mode mineur, principalement à travers le souci permanent des formes et leurs effets suiréférentiels²⁵², que s'inscrit la relation métatextuelle des *Romances sans paroles* où les poèmes en tant que tels suffisent à illustrer une poétique et une manière, tout juste accompagnés qu'ils sont de la désignation d'un « architexte » générique emprunté à la musique où à l'art pictural à travers les titres de certaines sections et celui du recueil.

Le déséquilibre apparent initialement observé est donc à nuancer, et l'épigraphe de la troisième ariette, loin d'être le reliquat compensatoire d'une présence non attestée ailleurs

²⁴⁹ Philippe Bonnefis (1973), Bernard Meyer (1999), et Louis Forestier éd. (1999 : 307), ce dernier écrivant qu'« il n'est pas impossible que Rimbaud s'amuse à pasticher ici la sentimentalité de Verlaine et son goût pour les paysages voilés ».

²⁵⁰ Sur l'ironie et l'autodérision dans les *Romances*, voir aussi Murphy et Kiebenstein (2007 : 101-123).

²⁵¹ Une parenthèse qui n'est pas pour autant a-critique, si l'on veut bien admettre la dimension critique inhérente au poétique chez Verlaine, dont les choix stratégiques n'ont pas nécessairement besoin d'être explicités et justifiés par le recours à l'éloquence métapoétique (« sans paroles » donc) pour garantir au recueil la portée inévitablement polémique et la force réflexive caractéristiques de toute œuvre d'art singulière et novatrice. Sur Verlaine « poète profondément conscient de sa création » voir Yann Frémy (2007a), Gérard Dessons (2007), Henri Scepi (2007).

²⁵² La « rime non attrapée » de la sixième ariette et les vers 8 et 12 de *Beams* dont les enjambements baudelairiens ont un effet mimétique nettement perceptible ne constituent pas à cet égard des exceptions. Pour l'ariette VI, voir le site de Christian Hervé, et Bertrand Degott (2007 : 60). Dans l'ensemble du recueil en effet, le jeu des mètres, comme celui des rimes –alternances, uniformisation ou mélanges des genres, contenus lexicaux, couple *délires* : *lyres*... –, dessinent le « contour subtil » et les « lueurs musiciennes » du poème, en même temps qu'ils contribuent à figurer « le chant », le « murmure » et le balancement de l'âme et du cœur du sujet dédoublé.

sous d'autres formes, est plutôt l'indice signalant cette présence diffuse dans l'ensemble du recueil, l'arbre paratextuel qui cache la forêt intertextuelle rimbaldienne²⁵³.

Toutefois, si comme on l'a vu, chacun des deux poètes inscrit l'autre, occasionnellement, comme le destinataire identifiable d'un dialogue intertextuel, l'effet d'intertextualité globale, commun aux deux œuvres et résultant de la coopération étroite des deux hommes, semble opérer au détriment de la reconnaissance de l'intertexte rimbaldien contemporain des *Romances*, plutôt indéterminé et dilué, alors que les allusions au recueil verlainien sont plus nettement discernables dans « les poèmes de 72-73 ».

Mais cet intertexte rimbaldien brumeux et éclaté retrouve une certaine forme d'unité avec le troisième terme intertextuel commun qui traverse en continu l'œuvre de chacun des poètes, l'autre texte (l'hétérotex) latent et refoulé qui, paradoxalement assure pour une large part leur ressemblance patente. En l'occurrence, et sans être mis en scène de manière explicite, le motif d'Ophélie, déjà commenté pour les vers de 72-73²⁵⁴, est également perceptible dans les *Romances*, dont il semblerait par ailleurs que le premier et le dernier poème entretiennent une relation particulièrement étroite avec l'*Ophélie* de Rimbaud.

9.2. Rimbaud et le motif d'Ophélie

Bien que le rapport intertextuel examiné ne puisse être invalidé, en principe, sauf à confondre l'intertextualité et la critique des sources, par des lacunes biographiques, ce n'est pas céder à une prudence exégétique excessive que de tenir compte à ce stade de l'objection possible relative à la rareté des références explicites de Verlaine à des poèmes de Rimbaud antérieurs à leur rencontre, et en particulier dans le cas d'*Ophélie*, au fait que nous ne disposons d'aucun témoignage attestant que Verlaine ait eu connaissance de ce poème au moment de la composition des *Romances*. Une telle absence relativiserait sérieusement, pour certains, tout rapprochement entre les poèmes, et nous autoriserait tout au plus, et du bout des lèvres, à déduire des liens observés un usage totalement indépendant et séparé de l'intertexte shakespearien chez les deux auteurs. Il convient donc d'aborder brièvement, avant les arguments de principe tirés de la lecture des *Romances* et du statut d'Ophélie chez le Rimbaud de 72-73, quelques considérations de l'ordre du « détail²⁵⁵ », même si celles-ci demeurent encore largement spéculatives en l'état présent de nos connaissances.

²⁵³ Sur le statut de cette épigraphe, voir Yann Frémy (2007).

²⁵⁴ Henriette Chataigné (1995).

²⁵⁵ Sur l'opposition entre le « principe » et le « détail » dans l'analyse textuelle, voir Dominicy (1998 : 121).

Tout d'abord l'article de *La Plume* (le n° des 15 au 30 novembre 1895) repris plus tard dans *Les Poètes maudits*, intitulé *Arthur Rimbaud* et dans lequel Verlaine écrit :

De ses vers passés il m'en causa peu. Il les dédaignait et me parlait de ce qu'il voulait faire dans l'avenir, et ce qu'il me disait fut prophétique.

ne doit pas être interprété comme un aveu de méconnaissance mais bien comme une confirmation des échanges avec Rimbaud sur son passé poétique en même temps qu'un silence de Verlaine sur les « vers passés » en question à propos desquels Rimbaud, malgré son dédain, avait quand même « causé ». D'une part « peu » n'est pas équivalent à « pas du tout » (et c'est toujours plus que le mutisme de Verlaine !) et « il m'en causa peu » peut signifier aussi l'absence de commentaires de Rimbaud à propos de poèmes que Verlaine pouvait quand même connaître, ce qui laisse ouverte la question de la connaissance de (et de l'accès à) certains textes par Verlaine. Le silence de Verlaine mérite donc d'être interrogé et il résulte d'autant moins d'une ignorance totale qu'une lettre à Rimbaud probablement datée de mars 72, donc extrêmement contemporaine de celle du 2 avril accusant réception de l'*Ariette oubliée* envoyée par Rimbaud, contient le post-scriptum suivant : « Et m'écrire bientôt ! Et m'envoyer tes vers anciens et tes prières nouvelles. – N'est-ce pas, Rimbaud ? » (Pakenham éd. 1997 : 232-235).

Par ailleurs nous savons qu'*Ophélie* a été envoyé à Banville et il est fort probable que ce dernier, qui a fait partie du groupe de poètes qui ont accueilli et aidé Rimbaud à son arrivée à Paris, ait fait connaître à son entourage poétique parisien les poèmes intégrés aux lettres que l'étonnant nouveau venu de Charleville lui a écrites.

Enfin, les échanges et la réciprocité précédemment évoqués et le fait trop souvent oublié que « la rencontre entre Verlaine et Rimbaud fut d'abord une rencontre entre deux poètes » (Bivort éd. 2002 : 22), militent fortement en faveur de la communication effective par Rimbaud d'une partie, aussi faible soit-elle, de sa production poétique antérieure à leur rencontre. Et concernant *Ophélie* il serait surprenant que dans la période relativement longue où les deux poètes sont dans la capitale de la patrie de Shakespeare Rimbaud n'ait pas eu plusieurs fois l'occasion de faire connaître son poème à Verlaine. D'autant plus que l'association d'*Ophélie* à l'Angleterre devait être automatique chez les deux poètes qui connaissaient leur Banville et se souvenaient certainement des quatrains de *Mascarades* (*Odes funambulesques*) auxquels, dans les *Romances*, *Spleen* renvoie sans doute autant qu'aux poèmes de Baudelaire, et dont on retrouve plus sûrement encore un écho dans les tétrasyllabes

de *Walcourt* (« Houblons et vignes », « Des francs buveurs », « Bière, clameurs », « Gais chemins grands »)²⁵⁶ :

Laissons à l'Angleterre
Ses brouillards et sa bière !
Laissons-là dans le gin
Boire le spleen !

Que la pâle Ophélie,
En sa mélancolie,
Cueille dans les roseaux
Les fleurs des eaux !

.../...

Mais nous dans la patrie
De la galanterie
Gardons les folles mœurs
Des gais rimeurs !

.../...

La complicité poétique des deux hommes au moment de la composition des *Romances*, ce que Pierre Brunel a appelé le « jeu poétique à deux²⁵⁷ », a par ailleurs encouragé une écriture, sinon « à quatre mains » comme pour le *Sonnet du trou du cul*, du moins « à deux voix », au cours de laquelle Rimbaud a pu « souffler » à Verlaine quelques belles folies poétiques de son cru, et inversement.

Quoi qu'il en soit, Rimbaud était de toute façon encore concerné par le motif shakespearien et par son poème de jeunesse à cette période, suffisamment pour que ces derniers garantissent paradoxalement la présence du Rimbaud de 72 -73 dans les poèmes contemporains de Verlaine. Et ce Rimbaud-là, Verlaine l'a forcément connu, et peu importe en fin de compte la manière, directe ou indirecte, fragmentaire ou totale, implicite ou explicite, dont *Ophélie* lui est parvenu.

On sait en effet que le motif d'Ophélie, depuis le poème éponyme adressé à Banville en 1870, a continué à hanter Rimbaud à toutes les étapes de sa création poétique et qu'au moment de la collaboration avec Verlaine, Ophélie fait certainement partie de ces « images d'autrefois [qui] ont fait dépôt, de telle sorte qu'elles défient la mémoire » dans cette « zone interne », cet enfer où résonnent « les paroles intérieures qui se partagent son âme en peine » et d'où remontera bientôt, « plus ou moins voulue, l'expérience de ses damnations » (Steinmetz 1989 : 29). Cette première figure du poète est aussi pour Rimbaud une « figure prophétique de lui-même » (Brunel éd. 1999 : 786). Le projet poétique de Rimbaud évolue et

²⁵⁶ Ce rapprochement indique au passage que la présence d'Ophélie ne conduit pas à une interprétation édulcorante et naïve des *Romances* et que la relation au mythe littéraire est aussi une relation critique et distanciée pour les deux poètes.

²⁵⁷ Pierre Brunel (1983a : 137).

se précise en relation constante avec Ophélie, et des premiers poèmes à *Une saison en enfer*, en passant par *Le bateau ivre* et les « lettres du voyant » l'écriture rimbaldienne est à bien des égards une réappropriation du mythe, un « jeu du poète avec la folie » (Brunel 1983b : 99-148) d'autant plus terrifiant qu'il ne s'agit plus seulement d'être le témoin et le chroniqueur d'une vision mais de travailler à lui ressembler, en simulant la folie ou en la « pratiquant » sous la forme du célèbre « long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* » ; et de courir le risque de l'effarement, de la confrontation avec « l'Infini terrible » et les « grandes visions » d'Ophélie (« l'inconnu » des lettres de 71), jusqu'à revendiquer pour soi-même son destin tragique (cf. « je disais adieu au monde dans d'espèces de romances » dans *Alchimie du verbe*).

Dans de telles conditions où le mythe littéraire accompagne comme son autre nom mieux rimant avec « poésie » le projet des lettres de 71, *Ophélie*, le poème, a le statut inaugural d'une poétique évolutive où Ophélie, le motif, constitue en arrière plan un enjeu permanent²⁵⁸, et dans cette perspective, plusieurs poèmes clés de Rimbaud et les deux « Délires » d'*Une saison en enfer* se présentent comme les résurgences d'une source toujours vivante.

C'est dans la catégorie des « espèces de romances » que le locuteur d'*Alchimie du verbe* range une partie de son anthologie de poèmes de 72. Ce faisant, il fait sans doute allusion aux *Romances sans paroles* de Verlaine avec lequel, en passant, il règle ses comptes, mais il évoque aussi la « romance » murmurée par Ophélie dans le poème de 70 et suggère par là même que les chansons de l'Ophélie de Shakespeare constituent une référence exemplaire²⁵⁹. Et l'alternance de prose et de poèmes en vers d'*Alchimie du verbe* trouve peut-être aussi son origine dans l'antécédent exemplaire de la scène 5 de l'acte IV d'*Hamlet*, pièce en vers, où la folie d'Ophélie et son discours « déréglé » sont doublement marqués par le passage à la prose et par les « romances » en vers courts caractéristiques de la chanson²⁶⁰, et dont Henriette Chataigné a montré que les cinq actes et le thème de la soif sont sans doute aussi à l'origine de la composition en cinq parties et du contenu de *Comédie de la soif*²⁶¹.

²⁵⁸ Sur la relativisation du statut inaugural des lettres dites « du voyant », voir aussi David Ducoffre (2006 : 160), Jean-Marie Gleize (1993) et la place importante qu'il consacre aux trois poèmes envoyés à Banville (*Sensation, Ophélie et Credo in unam*), et Valérie Minogue (1989 : 423-436).

²⁵⁹ Voir Brunel (1983b :114), qui précise utilement que les « brouillons » de la *Saison* mentionnent le singulier « une espèce de romance », renforçant ainsi la pertinence du lien entrevu avec *Ophélie*.

²⁶⁰ Sur ce plan *Alchimie du verbe* devrait alors plus à la pièce de Shakespeare qu'à Nerval. Voir J.-L. Steinmetz (1989 :35, et le commentaire de Dominique Combes (2004 : 62). Pierre Brunel (1983b :119) évoque quant à lui Nerval et « l'ancienne romance » de *Delfica* à propos d'*Âge d'or* composé comme une « chanson d'amour qui toujours recommence ».

²⁶¹ Chataigné (1995).

Il est clair par ailleurs que les poèmes de 72 portent encore la trace du poème inspiré de Shakespeare, sous la forme par exemple du couple rimique «neige / Norwège» de *Comédie de la soif*²⁶², et des «hallalis» de *Patience*, à la suite du *Bateau ivre* et la «flottaison blême et ravie» de son «noyé pensif», de *Voyelles* dont les «grands fronts studieux» et l'«O bleu» ne sont pas sans rappeler le «grand front rêveur» et l'«œil bleu» d'Ophélie, et de *Tête de faune*, dont nous avons déjà observé dans un précédent chapitre les parallélismes entre les deux derniers vers et les deux derniers d'*Ophélie*.

Les liens avec la pièce de Shakespeare semblent plus manifestes dans les *Premières communions* dont la «petite fille inconnue, aux yeux tristes», prise par une «vision», comparée à un «spectre blanc» et en proie à des «nœuds d'hystéries», a tout d'une Ophélie victime d'un Christ-Hamlet. Elle désire la même fin («ah ! je veux qu'on me couche//Parmi les morts des eaux nocturnes abreuvés») à partir du constat identique que «la plus amoureuse // est sous sa conscience aux ignobles terreurs // La plus prostituée et la plus douloureuse // Et que tous nos élans sont vers vous des erreurs²⁶³.

Et au-delà du poème évoqué, il y a aussi les «romances» en tant que telles comme la *Chanson de la plus haute tour* ou encore *Âge d'or* et la «voix» qui «chante, Ô//Si gai, si facile // Ce n'est qu'onde, flore,», et dont les «questions» «N'amènent, au fond//Qu'ivresse et folie». Et il y a le motif, facilement convoqué à partir d'un univers où la nature, l'eau et les fleuves sont encore le lieu de la mort passée (*La rivière de Cassis*), de la mort problématisée (*Comédie de la soif*) ou revendiquée (*Fêtes de la patience. Bannières de mai*). Et si le destin d'Ophélie que «le poète fou choisi ici pour lui-même»²⁶⁴ s'accompagne dans *Comédie de la soif* d'un refus du recours aux personnages de légendes, c'est que la répudiation des figures premières – et l'on suppose qu'Ophélie est bien l'une de «ces fleurs d'eau pour verre²⁶⁵» – et la revendication d'une mort sans image transfiguratrice marquent l'évolution du rapport de Rimbaud à son «mirage ancien» et à son univers imaginaire.

Dans ce poème écrit «sous le signe de Hamlet»²⁶⁶, l'imitation d'un destin a pour corollaire une démarcation avec l'illusoire du mythe, réponse critique qui annonce la distanciation du locuteur d'*Alchimie du verbe* vis-à-vis des «espèces de romances» et qui

²⁶² Steinmetz (1989 : 179), Chataigné (1995) et Murphy (2008b).

²⁶³ Voir, dans la scène 5 de l'acte IV d'*Hamlet*, la chanson d'Ophélie souvent supprimée parce que jugée indécente, où, dans sa folie et invoquant Jésus, la locutrice exprime la honte de la vierge amoureuse abusée avant le mariage.

²⁶⁴ Pierre Brunel (1983b : 114). L'auteur évoque ce destin choisi à partir de *Fêtes de la patience. Bannières de mai*. Il écrit par ailleurs p.115, que le «fleuve noir» d'*Ophélie* se retrouve dans le titre *La rivière de Cassis*.

²⁶⁵ Voir Chataigné (1995) mais aussi, infra, l'extrait de *Mascarades* de Banville, autre poème de la boisson ou la distanciation avec les «fleurs des eaux» d'Ophélie est en revanche essentiellement ironique.

²⁶⁶ Titre d'un chapitre de Brunel (1983b : 103).

explique peut-être l'absence de *Comédie de la soif* de « Délires II » où sont privilégiés les exemples tirés des *Fêtes de la patience* et des *Fêtes de la faim* où l'« adieu au monde » est consommé²⁶⁷. Il n'en demeure pas moins que l'aspiration à la mort est encore une « une de [ses] folies » dénoncées dans la *Saison* (cf. « esclaves, ne maudissons pas la vie » dans *Matin*) qui font de *Comédie de la soif* une « romance » rimbaldienne à part entière²⁶⁸.

Ce contexte de distanciation critique permet de comprendre qu'Ophélie n'est pas l'enjeu poétique exclusif de Rimbaud mais qu'elle est au croisement des stratégies des deux poètes jusque dans le tournant nettement polémique opéré dans la *Saison*. L'expression « vierge folle » et les ancêtres « scandinaves » de « l'époux infernal » de « Délires I » indiquent assez en effet, avant le regard porté sur les « espèces de romances » d'*Alchimie du verbe*, qu'Ophélie et Hamlet occupent, à côté des Évangiles, une place centrale dans le dialogue intertextuel qui s'achève, tout en signalant que Verlaine, puisque c'est bien de lui qu'il s'agit, est particulièrement concerné par la figure féminine shakespearienne au moment des *Romances*

9.3. Les *Romances sans paroles* et le motif d'Ophélie

Comme l'étaient certains des *Paysages tristes* des *Poèmes saturniens*²⁶⁹, certains paysages des *Romances* sont encore des « paysages d'âme » où la vision et la conscience sont appréhendés « à travers un écran d'apparences, de brumes ou de souvenirs », celui des « paysages à demi fantomatiques, noyés d'irréalité par la montée des brumes et des crépuscules, les sons déjà tout pénétrés de silence », et empreints de l'« activité émanatoire des choses -brises, souffles, vents venus d'ailleurs » (Jean-Pierre Richard 1955). Les « formes-spectres » (Georges Kliebenstein, 2007 : 147-167) en tant que telles n'y apparaissent plus, mais le « spectral » des premiers recueils²⁷⁰ y est encore actif « parmi les buées », les « apparences d'automne » ou le « demi jour de lampe// Qui vient brouiller toute chose », sinon poussé d'un cran et plus épuré encore par les mentions fréquentes de la pâleur des êtres et du monde, par les imprécisions visuelles (« On croirait voir») et sonores des ariettes, « contours subtils des voix anciennes » devinées « à travers un murmure »²⁷¹, « air bien vieux » qui « rôde » ou « refrain incertain » qui « va mourir »,

²⁶⁷ Les *Fêtes de la faim* renvoient aussi à Ophélie avec la « cueillette » et les « violettes ».

²⁶⁸ Ajoutons aussi l'évocation possible d'Ophélie dans « la Folle par affection » de « Plates bandes d'amarantes... », où par ailleurs « Juliette » est sans doute l'héroïne de Shakespeare. Voir Pierre Brunel éd. (1998 : 248).

²⁶⁹ *Promenade sentimentale, L'heure du berger, Nuit du Walpurgis classique, Le rossignol*

²⁷⁰ Voir par exemple, Richard (1955) Marc Gontard (1996 : 65-74), et Henri Scepi (2007b).

²⁷¹ À rapprocher peut-être de ce vers du *Voyage* de Baudelaire : « À l'accent familier nous **devinons** le spectre »

C'est dans ce contexte global de « spectralisation comme figuration du sujet »²⁷² que s'inscrivent les résonances d'*Ophélie* et la présence d'Ophélie. Or ces échos ne s'ajoutent pas automatiquement aux propriétés d'un contexte particulièrement approprié aux connotations du motif mais semblent délibérément résulter d'un principe de spectralité maximum où le statut fantomatique des instances de l'énonciation et les stratégies discursives au service de l'indétermination généralisée (les synesthésies et les interrogations afférentes aux évocations, la confusion temporelle²⁷³, l'assimilation de l'intérieur et de l'extérieur ou du temps et de l'espace...) font système avec l'absence des formes-spectres dont le statut lui-même fantomatique apparente les *Romances* à la poursuite de *Colloque sentimental*. Prolongation cohérente où les « paroles » ne sont précisément plus des paroles en ce que, sans destinataires définis et non attribuables, elles émanent d'instances fantomatiques innommées et relèvent de la romance et du chant de « quelque oiseau faible » dans la nuit. Et Ophélie, figure fantôme et non pas fantôme désigné, contribue en sourdine à l'unité du recueil en étant le nom prototypique suggéré de ces êtres « présents bien qu'exilés », ces incohérents « co-errants » du sujet lyrique. Elle n'en est pas moins identifiable et semble de ce fait avoir été volontairement intégrée à la logique spectrale du système où la « spectralité » ne fonctionne plus comme un processus analogique explicitement mis en œuvre mais conditionne plus profondément le mode d'être du sujet indéterminé dans sa relation à lui-même et au monde.

Que le sujet lyrique des *Romances* est à bien des égards un sujet « ophélien » est indiqué dès la première des « Ariettes oubliées », dont le paradigme des expressions de sonorités ou de termes associés (« frissons, brises, murmure, chœur, voix, gazouille, susurre, cris, expire, roulis, lamente, plainte, antienne, tout bas ») évoque celui de l'*Ophélie* de Rimbaud²⁷⁴ (« on entend, hallalis, murmure, romance, brise, frissonnants, pleurent, soupirent, frisson, chant, vents, parlé, tout bas, souffle, bruits, écoutait, plaintes, soupirs, voix, râle, muet, parole »). Outre le nombre important des termes, les occurrences communes et le motif élégiaque de la « plainte dormante », ce rapprochement montre que le locuteur du poème liminaire des *Romances* synthétise le rapport à la nature de l'Ophélie spectrale nocturne dont la « romance à la brise du soir » se mêle aux bruits des végétaux et au « chant mystérieux » tombant des astres, et de l'Ophélie dont le cœur « écoutait » déjà, vivante, le « chant de la

²⁷² Arnaud Bernadet éd. (2007b : 89) et en particulier le chapitre « Dilution et spectralité, pp.87-90.

²⁷³ Sur les modalités de l'éclatement, de la dilution ou de l'exorcisation du temps, voir Christian Hervé (2007b : 267-282).

²⁷⁴ Sur la « prépondérance des notations auditives » dans *Ophélie*, voir Rolande Berteau (1982). Faut-il aussi reconnaître « hante » dans la série « lamente-dormante-humble antienne », et « Shakespeare » dans « agitée expire », ce dernier effet étant proche de celui produit avec « j'ai peur/shepherd », relevé par Christian Hervé à propos de *A poor young shepherd* (site internet cité) ?

Nature// Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits » et dont l'« esprit rêveur » était sensible à l'érotisme d'un « souffle » porteur d'« étranges bruits ». Il indique surtout, par la présence concomitante dans le poème de Rimbaud des expressions « murmure sa romance », « t'avaient parlé tout bas²⁷⁵ », « s'assit muet » et « étranglaient ta parole », que le lien n'engage pas seulement la première des « Ariettes oubliées » mais bien l'ensemble du recueil verlainien dont le titre même résonne comme un écho au poème du premier Rimbaud.

Cette perspective « ophélienne » intègre de manière cohérente la présence exilée et les bégaiements de la parole étranglée du locuteur de la septième ariette, comme la plainte des tourterelles, « L'ombre des arbres dans la rivière embrumée » qui « Se meurt comme de la fumée » et les tristes « espérances noyées » du locuteur de l'« Ariette oubliée V ». Et si elle rend par ailleurs moins aléatoires certains échos, comme celui entre

Le ciel était trop bleu trop tendre,
La mer trop verte et l'air **trop doux**. (*Spleen*)

et

Brisait ton sein d'enfant trop humain et **trop doux**²⁷⁶ (*Ophélie*)

ou entre la paire de mots- rimes *aille* :: *elle* de la cinquième ariette et la paire équivalente d'*Ophélie*, elle éclaire encore l'origine shakespearienne de l'exil des « deux jeunes filles » de la quatrième ariette où les « deux enfants » et les « âmes sœurs » évoquent « ces deux enfants, ces deux âmes jumelles » de *La voie lactée* de Banville (*Les cariatides*, 1843), qui ne sont autres qu'Ophélie et Juliette, personnages que Banville réunira encore (« Comme l'autre Ophélie, ... Et comme Juliette, ») dans *À Henri Murger (Odelettes)*, 1846).

Mais au delà de ces résonances, Ophélie apporte surtout un nouvel éclairage pour la lecture de la section « Aquarelles », section « anglaise »²⁷⁷ dont plusieurs poèmes attestent la posture « ophélienne » du locuteur.

Ainsi dans *Green*, où Ophélie se reconnaît moins dans le repos de l'interlocutrice (ou de l'interlocuteur) aux « deux mains blanches » et au « jeune sein » que dans l'offrande du locuteur ou dans l'étrange requête « Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches // Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux » qui rappelle le vers « Brisait ton sein

²⁷⁵ Il importe de rappeler que cette expression est déjà présente dans ce vers de la *La voie lactée* de Banville : « Qui répétant **tout bas** les chansons d'Ophélie, » (*Les cariatides*, 1843).

²⁷⁶ Plus généralement, les nombreuses occurrences du mot « doux » (« Ariettes oubliées » I, III et V, *Malines*, *Green*, et les variantes « douceur » de *Birds in the night* et *Child wife*, « douce » et « doucement » de *Beams*) pour lesquelles l'épigraphe de l'Ariette oubliée III nous rappelle aussi qu'il est un mot rimbaldien, semblent faire écho aux poèmes de Rimbaud, et à Rimbaud lui-même. Ce mot est également employé par l'Ophélie d'*Hamlet* dans la scène 5 de l'acte IV avec le chant « Car le charmant et **doux** Robin est toute ma joie », où nous retrouvons « Robin »....

²⁷⁷ Voir infra l'association Angleterre/Ophélie/spleen des *Mascarades* de Banville.

d'enfant trop humain et trop doux » d'*Ophélie*²⁷⁸. Le geste du locuteur et le contenu végétal du don sont précisément ceux d'Ophélie dans la scène 5 de l'acte IV d'*Hamlet*²⁷⁹, et l'aspect « tout couvert encore de rosée que le vent du matin a glacé sur [son] front » n'est pas sans évoquer l'aspect que pourrait avoir celle dont « le vent baise [les] seins » et sur le front de laquelle « s'inclinent les roseaux » au cours de son voyage nocturne, ou celle qui a croisé « les vents tombants des grands monts de Norwège »²⁸⁰.

La transformation du paysage urbain de « Streets II » est très proche du processus d'« ophélisation » décrit par Gaston Bachelard à propos de *Bruges la morte* de Rodenbach²⁸¹. L'assimilation au personnage d'Ophélie de la rivière « Fantastiquement apparue » et à « l'eau jaune comme une morte²⁸² » est d'ailleurs sous jacente à la lecture d'Isabelle Emile-Moëglen (2001) qui note que « le féminin sature le texte : la rivière, la rue, l'onde, la chaussée, l'eau, une morte, la brume, l'aurore... » et pour laquelle la rivière est la « figure [...] métamorphosée », de l'amante « morte à mon cœur » de « Streets I ». Steve Murphy (2008a), qui la cite, concède d'ailleurs que « cette rivière pourrait obscurément symboliser soit la femme « morte » au cœur du sujet, soit l'amour qui a vécu », et il confirme par ailleurs la dimension spectrale du poème en montrant la relation avec *Les sept vieillards* de Baudelaire.

Dans *Child Wife* le motif shakespearien a une double fonction. Ophélie est en arrière plan la référence exemplaire à partir de laquelle le locuteur construit son éthos (« simplicité », courage d'écouter son cœur, « honneur d'un amour brave et fort ») et cautionne indirectement le blâme et les reproches explicites qui constituent la visée principale de ce poème épideictique²⁸³. Le portrait physique et psychologique est alors celui d'une contre-Ophélie où la « pauvre enfant » qui au départ ressemblait à plusieurs égards à l'héroïne shakespearienne (« Vos yeux qui ne devaient refléter que douceur/ Pauvre cher bleu miroir », « Vous qui n'étiez que chant ») a désormais un « front éventé, dépité » et des gesticulations de « héros

²⁷⁸ L'alternance rimique entre les [e] ouverts et fermés du dernier quatrain se trouve également dans le cinquième quatrain d'*Ophélie*, ce qui ajoute au rapport entre « les vents tombants des grands monts de Norwège » et la « bonne tempête ».

²⁷⁹ Pierre Brunel (2007 :162-163), indique par ailleurs que le nom du titre lui-même, *Green*, est prononcé par Ophélie dans cette scène d'*Hamlet*.

²⁸⁰ *Ma Bohème (Fantaisie)*, semble encore étrangement convoqué (« des gouttes//De rosée à mon front... »).

²⁸¹ Gaston Bachelard (1993 [1942] : 155).

²⁸² Assimilation peut-être également suggérée par la succession/superposition des sonorités des attaques de vers « Ô », « Fantastiquement », « Elle », ou par le parallèle contrasté entre « son onde opaque et pourtant pure » et « Sur l'onde calme et noire... » d'*Ophélie* (voir aussi la proximité du mot « onde » et des deux premiers graphèmes du mot « opaque »). Un écho analogue se trouvait déjà dans *Nuit du Walpurgis classique* avec la superposition en attaque de vers des adjectifs « Diaphanes » et « Opalines » qui qualifient les « formes blanches » qui apparaissent « à l'appel des cors » et dont le locuteur se demande s'ils sont « des morts qui sont des fous ».

²⁸³ Dont la structure hétérométrique est par ailleurs équivalente à celle de la prosopopée d'Elvire, autre morte bien vivante au cœur du sujet du *Lac* de Lamartine, poème auquel les *Romances*, comme *Ophélie* d'ailleurs, semblent répondre en plusieurs endroits.

méchant » qui la rapprochent d'Hamlet et la démarquent précisément du « grand front rêveur » et du calme de l'Ophélie de Rimbaud. Et l'on conçoit sans peine qu'Ophélie est bien l'image dessinée en creux à laquelle le locuteur s'assimile et compare implicitement son interlocutrice (à son désavantage) dans les deux derniers quatrains.

La Saint-Valentin de *A poor young shepherd*, l'ambivalence morale du locuteur qui « meur[t] la mort du pêcheur // Qui se sait damné s'il n'est confessé²⁸⁴ » du dernier poème de *Birds in the night* et, surtout, les ressemblances entre *Beams* et *Ophélie*²⁸⁵ participent aussi de ce mouvement global par lequel Ophélie traverse l'ensemble du recueil.

Concernant *Beams*, ces dernières résonances, bien que manifestes, ne vont a priori pas de soi, surtout si, sous la pression des occurrences du pronom féminin, de la « belle folie », et du fait que chacun des deux poèmes est l'évocation d'une vision féminine, on tente d'assimiler les deux visions. Car on se heurte alors à tous les éléments qui montrent que tout les oppose et tendent à invalider les rapprochements initiaux : dans un des poèmes la vision est nommée, dans l'autre non ; l'une est solaire et diurne, l'autre lunaire et nocturne ; l'une apparaît sur la mer, l'autre sur un fleuve ; l'une est une morte allongée dont le déplacement est causé indirectement par l'eau du fleuve, alors que la hauteur, le mouvement et la volonté de l'autre sont particulièrement explicites ; l'univers d'Ophélie est sonore et la nature répond en chantant à sa romance tandis que la mystérieuse apparition verlainienne est singulièrement silencieuse dans un contexte où aucun bruit n'est indiqué, si ce n'est peut-être par la mention du vent et des vagues.

Mais c'est oublier d'une part que l'attitude « ophélienne » consistant à se prêter à la folie d'un autre en répondant à « la voix des mers », au « souffle », aux « vents » qui parlent « tout bas » de liberté..., est précisément l'attitude du locuteur collectif de *Beams* qu'un « vent bénin » suffit à convaincre de suivre l'appel du large et de partir à l'aventure et qui se « fond » dans un univers qui se présente à lui aussi comme un infini. Et qu'en regard la vision solaire féminine de Verlaine est plus proche du « beau cavalier pâle », ce « pauvre fou » par ailleurs « muet » qu'Ophélie a suivi et auquel elle se fondait « comme une neige au feu », que d'Ophélie elle-même. D'autre part on retrouve la flottaison d'Ophélie dans le déplacement horizontal assimilé à un glissement, parallèle à celui des varechs filant « en longues branches », lesquels évoquent d'ailleurs aussi bien Ophélie allongée que sa « grande

²⁸⁴ Noter aussi le lien entre « Se **tord** dans l'enfer qu'il a devancé » et « C'est qu'un souffle, **tordant** ta grande chevelure, » d'*Ophélie*.

²⁸⁵ Voir ci-dessus et également Pascal Maillard (2007).

chevelure²⁸⁶ », et enfin l'Ophélie de Rimbaud et le locuteur de *Beams* répondent tous deux à un appel de nature cosmique, réponse sonore et immobile d'un côté avec la romance murmurée en écho au « chant mystérieux [qui] tombe des astres d'or » ; réponse silencieuse et active à l'invitation d'une entité solaire aux « cheveux d'or » de l'autre.

La cohérence de la présence locale d'Ophélie avec celle des poèmes précédents est ainsi restituée à plus d'un titre. Le locuteur de *Beams* assimile, comme celui de la première ariette, « les deux Ophélie », celle d'avant la mort attirée par le souffle de la liberté et celle, plus généralement présente dans le recueil, qui erre dans la brume à la recherche d'une « aurore future » « Dans l'interminable // Ennui de la plaine ». Et *Beams* est bien l'aboutissement logique du voyage poétique des *Romances* en ce qu'Ophélie/Eurydice, suivant Orphée²⁸⁷, sort enfin de son errance nocturne et ressuscite pour une aventure solaire.

Verlaine renoue ainsi avec l'épilogue des *Poèmes saturniens* où « Le soleil, moins ardent, luit clair au ciel moins dense ...//... L'atmosphère ambiante a des baisers de sœur », et où « Tout, jusqu'au vol joyeux des oiseaux et des nues, // Tout, aujourd'hui, console et délivre... ». Et si à nouveau, en fin de recueil, « se lève// Lentement, lentement, l' Œuvre, ainsi qu'un soleil », ou la « Poésie ardente » envoyée par « l'ange Liberté » et « le géant Lumière » de *Stella* de Victor Hugo où déjà « Le ciel s'illuminait d'un sourire divin » et « Un ineffable amour emplissait l'étendue », c'est avec la nuance toutefois d'une concession à la « figure tutélaire » (Brunel 2004 : 152) de « L'Égérie aux regards lumineux et profonds », de la part de ceux (« nous », locuteur collectif déjà, pour les poètes) « dont nul rayon n'auréola les têtes//Dont nulle Béatrix n'a dirigé les pas ». Car il y a bien, comme l'a relevé Pierre Brunel, « quelque chose de béatricien²⁸⁸, dans un poème qui commence par les trois lettres BEA » Brunel 2004 : 251) et il est vrai que « la Volonté » revendiquée alors et le monolithisme marmoréen ont cédé la place dans les *Romances* à la volonté problématique d'un « je-autre » (de « Qu'as-tu voulu fin refrain incertain... » à « Elle voulut aller... »), articulée à une diversité formelle démultipliée et une dilution globale où les « Aquarelles » ne sont précisément pas des « Eaux fortes ».

²⁸⁶ VARECH est par ailleurs, selon Littré, un nom d'origine anglo-saxonne et « filaient » évoque, pour les sonorités, Ophélie.

²⁸⁷ Le retournement du dernier quatrain est le geste orphique par excellence. Mais il est sans danger ici, le locuteur étant déjà largement sorti de l'« enfer ». On aurait alors plus affaire à l'Orphée argonaute.

²⁸⁸ Il y a aussi quelque chose de béotien dans un voyage dont l'Hélicon, figure de la poésie en général et séjour d'Apollon et des Muses, semble une destination possible. En témoigne peut-être la figure de l'hélice, sous jacente dans l'embellie et dans la dimension largement ascensionnelle du mouvement impulsé/propulsé par le vent et « le soleil [qui] luisait haut dans le ciel calme et lisse ». Cette figure en spirale traversée de rayons (comme la chevelure du personnage) contribue par ailleurs à l'unification formelle d'un poème où les liens entre vers éloignés sont particulièrement nombreux.

Comme dans le *Voyage* de Baudelaire, autre épilogue, et autre voyage, les voyageurs ont embarqué « Avec le cœur joyeux d'un jeune passager » :

La gloire du soleil sur la mer violette,
 La gloire des cités dans le soleil couchant,
 Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète
 De plonger dans un ciel au reflet alléchant.
 .../...
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Mais contrairement à ceux des *Fleurs du mal*, les voyageurs des *Romances sans paroles* n'aspirent pas à « plonger au fond du gouffre, et ne sont pas indifférents à l'alternative de l'enfer ou du ciel. « Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse », et « et portait haut la tête » répondent aussi bien au « ciel bas et lourd », au « pays pluvieux » et au « crâne incliné » des *Spleen* baudelairiens qu'aux « espérances noyées » antérieures²⁸⁹.

Et l'un des enjeux de *Beams*, qui ouvre plus le recueil qu'il ne le ferme, est précisément de savoir si seront au rendez-vous la beauté, la liberté et le « nouveau » dont la figure solaire semble être l'espoir. Nous savons malheureusement qu'il n'en sera rien. Trois mois plus tard, en prison, reviendront dans *Sur les eaux* la tristesse et les interrogations de la troisième ariette, la seule, précisément, qui contient une épigraphe de Rimbaud. Ce sera désormais la « mouette à l'essor mélancolique » guidée par son seul instinct qui figurera la pensée du sujet, et la première strophe, reprise en refrain à la fin du poème comme dans certaines des *Romances*, présente sur bien des points, y compris avec son hétérométrie et son hétérostrophie remarquables, l'image inversée de l'unité, du calme, de l'élévation et de l'équilibre pour le coup bien éphémères, de *Beams*. Et, ironie du sort, c'est au moment contemporain de la composition d'*Une saison en enfer* que la figure implicite d'Ophélie réapparaît dans sa forme initiale chez Verlaine (« au grès du vent se livre et flotte »), et que Rimbaud sera lui-même le « compagnon d'enfer » qui viendra hanter autrement et pour longtemps l'auteur des *Romances sans paroles*.

²⁸⁹ Que dans ces conditions l'*Ophélie* de Rimbaud soit de surcroît à l'intersection des intertextes majeurs de *Beams*, et plus généralement de ceux des *Romances*, ne saurait surprendre : dans *Stella*, qui contient également une rime *étoile* :: *voile*, la figure du poète, « celle qu'on croit dans la tombe et qui sort » est aussi un astre nocturne, et dans *Les Fleurs du mal*, le premier *Spleen* qui associait déjà les « romances » aux « mille ans » de souvenirs est précédé dans la même section de la seconde *Chanson d'automne* dont les trois quatrains (qui ne sont par ailleurs pas les seuls points communs avec *Green*) contiennent une rime *amer* :: *mer*, évoquent « le soleil rayonnant sur la mer » et « un rayon jaune et doux » tout en partageant avec *Ophélie* les occurrences « douce/doux » et la série rimique *genoux* :: *doux*.

SUR LES EAUX

Je ne sais pourquoi
 Mon esprit amer
 D'une aile inquiète et folle vole sur la mer
 Tout ce qui m'est cher
 D'une aile d'effroi
 Mon amour le couve au ras des flots : *Pourquoi ? Pourquoi ?*

Mouette à l'essor mélancolique
Elle suit la vague ma pensée
À tous les vents du ciel balancée
 Et baisant quand la marée oblique,
 Mouette à l'essor mélancolique

Ivre de soleil
 Et de liberté
 Un instinct la guide à travers cette immensité
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.

Parfois si tristement elle crie
 Qu'elle alarme au lointain le pilote
 Puis au grès du vent se livre et flotte
 Et plonge, et l'aile toute meurtrie
 Revole et puis tristement crie !
 .../...

CONCLUSION :

En dépit de la cohérence de sa démarche et de son corpus, et de sa cohésion d'ensemble, ce travail encore très incomplet n'est qu'une étape dans une recherche toujours en cours. Il souffre des qualités et des défauts du parti pris monographique qui a été choisi.

Les « microscopies » ont effectivement conduit à la mise à jour de configurations inaperçues, à établir la pertinence de certains détails textuels, et à mettre à l'épreuve de l'interprétation la structuration ou la déstructuration poétique. Dans tous les cas les interprétations, non limitées à celles des formes poétiques et de divers détails formels, ont pris en compte, autant que faire se peut, la plupart des dimensions linguistiques et de nombreuses relations textuelles et intertextuelles, et ont fait l'objet d'hypothèses nouvelles et parfois audacieuses (parce que pour certaines non vérifiables en l'état, bien que textuellement ou intertextuellement fondées) pour la plupart des poèmes. L'intertextualité a permis en particulier de confirmer la place centrale de Baudelaire, et de Hugo, à côté de celle plus évidente de Verlaine.

Mais si ce travail a pu constituer un apport intéressant pour la lecture des poèmes étudiés, et si chacun d'eux a pu faire l'objet de mises en perspectives sur des aspects divers (métriques, co-textuels, intertextuels ou contextuels), des dimensions plus transversales et des généralisations, introduction mise à part, n'apparaissent que ponctuellement et sont peut-être trop succinctement esquissées. De ce point de vue, la seconde partie en particulier aurait mérité en introduction une synthèse sur la poétique de la caricature dont les poèmes concernés sont une illustration, ainsi qu'un chapitre sur le statut de la scatologie dans l'arsenal anticlérical de Rimbaud. Par ailleurs, une refonte de mon travail antérieur sur les constructions détachées aurait pu avoir une place, compte-tenu de la pertinence de ce phénomène massif chez Rimbaud, et du fait que *Tête de faune* fait un usage visiblement réglé des détachements syntaxiques qui s'accumulent de surcroît aux premiers vers des *Effarés* et des *Assis*. Et étant donnée la place centrale de la dimension critique dans les deux premières parties, il me semble aussi qu'aurait été bienvenu un chapitre sur le rapport de Rimbaud au sacré et à la désacralisation.

La poursuite de ma recherche concernera donc les quatre aspects qui viennent d'être évoqués, et se concentrera également sur un examen approfondi de l'usage des prépositions « locatives » dans l'œuvre de Rimbaud et Verlaine, afin de cerner d'un peu plus près le statut de « l'espace » dans leur rapport poétique au monde, et de tester la validité des quelques propositions formulées sur le sujet en introduction.

Le Bateau **ivre**

Comme **je descendais** des Fleuves impassibles,

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :

Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

4

J'étais insoucieux de tous les équipages,

Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,

8

Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,

Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,

Je courus ! Et les Péninsules démarrées

12

N'ont pas subi tohu-bohu plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.

Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots

Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots !

16

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,

L'eau verte pénétra ma coque de sapin

Et des taches de vins bleus et des vomissures

20

Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, **je me suis baigné dans le Poème**

De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

24

Où, teignant tout à coup les bleuités, délirés
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

28

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes

Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,

32

Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,

Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

36

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,

Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,
La circulation des sèves inouïes,
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

40

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries

Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries

44

Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides

Mélangant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

48

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses

Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces,
Et des lointains vers les gouffres cataractant !

52

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreuse, cieux de braises !
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

56

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont allé par instants.

60

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes

64

Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds.

Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles

Des noyés descendaient dormir, à reculons !

68

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,

Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,

Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses

N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

72

Libre, fumant, monté de brumes violettes,

Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur

Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

76

Qui courais, taché de lunules électriques,

Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juilletes faisaient crouler à coups de triques
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs ;

80

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues

Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,

84

Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles

Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur :
– Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?

88

Mais, vrai, **j'ai trop pleuré !** Les Aubes sont navrantes.

Toute lune est atroce et tout soleil amer :

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

O que ma quille éclate ! O que j'aïlle à la mer !

92

Si je désire une eau d'Europe, c'est là flache

Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

96

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,

Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

100

BIBLIOGRAPHIE :

- ACHARD-BAYLE, Guy, 2001 : *Grammaire des métamorphoses. Référence, Identité, Changement, Fiction*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques ».
- ADAM, Jean-Michel, 1992 : *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- ADAM, Jean-Michel, 2005 : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus ».
- ADAM, Jean-Michel, et HEIDMANN, Ute, 2007 : « Entre recueil et intertextes : le poème. Autour de l'insertion de *Sonnet d'automne* dans *Les Fleurs du Mal* de 1861 », dans Monte Michèle et Gardes Tamine Joëlle, (éds), *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux* (= *Semen*, 24), 123-144.
- AMPRIMOZ, Alexandre, 1985 : « Mémoire : la fête de l'oubli d'Arthur Rimbaud », *Orbis litterarum*, 40, 111-124.
- ANGENOT, Marc, 1968 : « La "Complainte de Fantômas" et la "Complainte de Fualdès" », *Études françaises*, vol.4, n°4, 424-431. En ligne sur <http://id.erudit.org/iderudit/036351ar>.
- AQUIEN, Michèle, 1997 : *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti.
- AQUIEN, Michèle, et HONORÉ, Jean-Paul, 1997 : *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».
- ARASSE, Daniel, 1996 : *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- ARASSE, Daniel, 2004 : *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ARASSE, Daniel, 2005 : « La chair, la grâce, le sublime », dans Vigarello Georges, (éd.), *Histoire du corps*, vol. 1, « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 431-500.
- AROUI, Jean-Louis, 1996a ; « Rimbaud : les rimes d'une *Larme* », *Parade Sauvage*, 13, 24-44.
- AROUI, Jean-Louis, 1996b : *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse, Paris 8, dir. Nicolas Ruwet.
- AROUI, Jean-Louis, 2001 : « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, 7-8, 149-268.
- ARTIÈRES, Philippe, 2013 : *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945*, Paris, Éditions La Découverte.
- ASCIONE, Marc, et CHAMBON, Jean-Pierre, 1973 : « Les "zolismes" de Rimbaud », *Europe*, (mai-juin), 114-132.
- BACHELARD, Gaston, 1942 : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti [Le Livre de Poche, 1993].
- BACHELARD, Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges ».
- BACHELIER, Jean-Louis, 1973 : « Rimebaldiane miousic. Les maîtres-mots chanteurs de Rimbaud », *SubStance*, vol.3, n°7, 127-137.
- BANDELIER, Danièle : « La prosodie des *Romances sans paroles* et des derniers vers », *Versants*, 9.
- BARDEL, Alain, 2013 : « Pour *Mémoire* », *Parade Sauvage*, 24, 15-76.
- BARNAY, Sylvie, 2007 : « Notre-Dame », dans Corbin Alain, (éd.), *Histoire du christianisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 241-244.
- BATAILLÉ, Christophe, 2001 : « Pour un animisme poétique : *Tête de faune* », *Parade Sauvage*, 17-18, 106-119.
- BATAILLÉ, Christophe, 2012 : « *Le Châtiment de Tartuffe* à mots couverts », *Parade Sauvage*, 23, Paris, Classiques Garnier, 15-24.

- BELVAUX, Nathalie, 1988 : *Rimbaud : Mémoire et « Qu'est que pour nous, mon cœur...? » Une étude poétique*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- BERGER, Anne-Emmanuelle, 2004 : *Scènes d'aumône. Misère et poésie au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- BERNADET, Arnaud, 2007 : *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- BERNADET, Arnaud, (éd.), 2007a : *Verlaine, première manière*, Presses Universitaires de France, coll. « CNED ».
- BERNADET, Arnaud, (éd.), 2007b : *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Paris, 2007, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- BERNADET, Arnaud, (éd.), 2009 : *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED ».
- BERNADET, Arnaud, 2009 : « L'anus du génie ou le goût de la manière », introduction de Bernadet Arnaud (éd.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », 13-29.
- BERNADET, Arnaud, (éd.), 2012 : *Verlaine, Romances sans paroles*, Flammarion, coll. « GF Flammarion ».
- BERNARD, Suzanne et GUYAUX, André, (éds), 1991 : *Rimbaud, Œuvres*, Paris, Garnier.
- BERTEAU, Rolande, 1982 : « À propos d'Ophélie », dans Guyaux André, (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, n°1-2, 19-25.
- BERTRAND, Jean-Pierre, et DURAND, Pascal, 2006 : *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais ».
- BEUGNOT, Bernard, 1991 : « Figurations du plaisir : Tête de faune (1871) de Arthur Rimbaud », dans L. Van Delft, (éd.), *L'esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 211-222.
- BIENVENU, Jacques, 2005 : « Ce qu'on dit au poète à propos de rimes », dans *Vies et poétiques de Rimbaud (= Parade Sauvage, colloque n°5)*, 247-272.
- BILLY, Dominique, 2000 : « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », dans Murat Michel (éd.), *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 297-347.
- BILLY, Dominique, 2009 : « Innovation et déconstruction dans l'alexandrin de Rimbaud », dans Guyaux André, (éd.), *Rimbaud. Des Poésies à la Saison*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 119-182.
- BIVORT, Olivier, (éd.), 2002 : *Paul Verlaine, Romances sans paroles, suivi de Cellulairement*, Paris, Le Livre de Poche.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1991 : *Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française, 1873-1913*, thèse d'état, Paris III.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 1994 : « Entre mètre et non-mètre : le "décasyllabe" chez Rimbaud, *Parade Sauvage*, 10, 29-44.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2003 : *Trois essais sur la poésie littéraire*, Romainville, Al Dante.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2004 : *Rimbaud, le meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2007 : « Rimbaud/Verlaine/Baudelaire (et retour) », dans Frémy Yann, (éd.) : *Forces de Verlaine (= Revue des Sciences Humaines, 287)*, 121-147.
- BOLOGNE, Jean-Claude, 2010 : *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Éditions du Seuil.
- BONNEFIS, Philippe, 1973 : « Onze notes pour fragmenter un poème de Rimbaud », *Littérature*, 11, 21-37.
- BONNEFOY, Yves, 1994 [1961] : *Rimbaud*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

- BONNEFOY, Yves, 2009 : *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- BONNEFOY, Yves, 2011 : *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- BONNEFOY, Yves, 2013 : *L'autre langue à portée de voix*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- BONNEFOY, Yves, 2014 : *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- BOURDIEU, Pierre, 2013 : *Manet. Une révolution symbolique*, cours au collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu, Paris, Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil.
- BRUNEL, Pierre, 1983a : *Rimbaud, projets et réalisations*, Paris, Éditions Honoré Champion.
- BRUNEL, Pierre, 1983b : *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Paris, Champ Vallon.
- BRUNEL, Pierre, 1998 : « *Fêtes de la faim* », *Parade Sauvage*, 15, 13-18.
- BRUNEL, Pierre, (éd.), 1998 : *Rimbaud. Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche.
- BRUNEL, Pierre, (éd.), 1999 : *Rimbaud. Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, « La pocheothèque ».
- BRUNEL, Pierre, 2004 : « À propos de *Beams* », *Revue Verlaine*, 9, 134-160.
- BRUNEL, Pierre, 2007 : *Le premier Verlaine, des Poèmes saturniens aux Romances sans paroles*, Paris, Klincksieck.
- CABANÈS, Jean-Louis, 2007 : « Note sur *Beams* », *Littératures*, 57, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 247-249.
- CHABANNE, Thierry, 1991 : *Les Salons caricaturaux*, catalogue d'exposition (Paris, musée d'Orsay, 23 octobre 1990 - 20 janvier 1991), Paris, Réunion des musées nationaux.
- CHAMBERS, Ross, 1968 : « *Mémoire de Rimbaud : essai de lecture* », *Essays in French Literature*, 5, 22-37.
- CHAMBON, Jean-Pierre, 1994 : « Pour un inventaire des particularismes lexicaux dans l'œuvre et la correspondance de Rimbaud », dans Guyaux André, (éd.), *Rimbaud 1891-1991*, Actes du colloque de Marseille (6-10 novembre 1991), Paris, Honoré Champion Éditeur, 125-153.
- CHATAIGNÉ, Henriette, 1995 : « Que faut-il à l'homme ? "Report me and my cause aright", *Comédie de la soif – The Tragedy of Hamlet* », *Parade Sauvage*, 12, 20-28.
- CHEVRIER, Alain, 1996 : *Le sexe des rimes*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Architecture du verbe ».
- CHEVRIER, Alain, 2011 : *Le décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier.
- CHOI-DIEL, In-Ryeong, 2001 : *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- CLAISSE, Bruno, 2000 : « De "la source de soie" (*Nocturne vulgaire*) à "la soie des mers" (*Barbare*) : le fin mot de l'Histoire », *Parade Sauvage*, 16, 101-125.
- CLAISSE, Bruno, 2004 : « *Soir historique et l'illusoire* », dans *Vies et poétiques de Rimbaud* (= *Parade Sauvage* colloque n° 5), 546-563.
- COLLIER, Peter, 1990 : « Lectures de *Mémoire* », dans *Rimbaud « à la loupe »* (= *Parade Sauvage*, colloque n° 2), 60-73.
- COLLOT, Michel, 1984 : « Quelques versions de la scène primitive », *Circeto*, 2, 15-26.
- COLLOT, Michel, 1997 : *La matière émotion*, Paris, Presses Universitaires de France.
- COMBE, Dominique, 2004 : *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- CORBIN, Alain, (éd.), 2007 : *Histoire du christianisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire ».

- CORBLIN, Francis, 2010 : « La préférence existentielle du déterminant “quelque” » dans *Déterminants en diachronie et synchronie*, Projet ELICO Publications (Ed.), disponible sur le site de l'Institut Jean Nicod.
- CORNULIER (de), Benoît, 1979 : *Problèmes de métrique française*, thèse d'état, Marseille, Faculté des sciences de Luminy.
- CORNULIER (de), Benoît, 1982 : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
- CORNULIER (de), Benoît, 1989 : « Mètre “impair”, métrique “insaisissable” ? Sur les derniers vers de Rimbaud », dans Dominicy Marc (éd.), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 75-91.
- CORNULIER (de), Benoît, 1990 : « Sur la métrique des premiers vers de Rimbaud », dans *Rimbaud « à la loupe » (= Parade Sauvage, colloque n° 2)*, 4-15.
- CORNULIER (de), Benoît, 1992 : « L'alexandrin zutique métricométrifié », dans *Rimbaud cent ans après (= Parade Sauvage, colloque n° 3)*, 83-86.
- CORNULIER (de), Benoît, 1995, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- CORNULIER (de), Benoît, 1998 : « Le violon enragé d'Arthur pour ses “Petites amoureuses” », *Parade Sauvage*, 15, 19-32.
- CORNULIER (de), Benoît, 2008 : « Pour une approche de la poésie métrique au XIX^e siècle », dans Vaillant Alain, (éd.), *Modernité du vers (= Romantisme, 140)*, Paris, Armand Colin, 37-52.
- CORNULIER (de), Benoît, 2009 : *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- CORNULIER (de), Benoît, 2011 : Rimbaud, metteur en scènes de Juliette en *Juillet* », *Parade Sauvage*, 22, Paris, Éditions Classiques Garnier, 101-176.
- CORNULIER (de) Benoît, 2012 : « De l'analyse métrique à l'interprétation de *Mémoire* comme élément d'un diptyque de Rimbaud », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 6. Consultable sur le site du Centre d'Études Métriques : http://www.crisco.unicaen.fr/verlaine/ressources/CEM/Cahier_CEM_6.pdf).
- CORNULIER (de), Benoît, 2013 : « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans *Mémoire* », *Parade Sauvage*, 24, Paris, Classiques Garnier, 77-146.
- DANBLON, Emmanuelle, *et al.*, (éds), 2008 : *Linguista sum, mélanges offerts à Marc Dominicy*, Paris, L'Harmattan.
- DECAUNES, Luc, (éd.), 1977 : *La poésie parnassienne. De Gautier à Rimbaud. Anthologie*, Paris, Seghers.
- DEGOTT, Bertrand, 2007 : « Le goût de la forme : « rythmes » et rimes », dans Bernadet, Arnaud, (éd.), *Verlaine, première manière*, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », 52-66.
- DELATTRE, Simone, 2003 : *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité ».
- DELVAU, Alfred, 1997 [1880] : *Dictionnaire érotique moderne*, Paris, UGE coll. « 10-18 ».
- DESSONS, Gérard, 2007 : « Verlaine poète banal », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Presses Universitaires de Rennes, 247-266.
- DESSONS, Gérard, 2009 : « Rimbaud le démodeur », *Europe*, 966 (octobre), 51-62.
- DESSONS, Gérard, 2010 : *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Manucius.
- DESSONS, Gérard, et MESCHONNIC, Henri, 1998 : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- DETIENNE, Marcel, 1998 [1986] : *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette.

- DOMINICY, Marc, (éd.), 1989 : *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- DOMINICY, Marc, 1998 : « *Tête de faune* ou les règles d'une exception », *Parade Sauvage*, 15, 109-188.
- DOMINICY, Marc, 2002 : « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie ? », dans Frédéric Madeleine, (éd.), *Poésie et narrativité* (= *Degrés*, 111), 1-25.
- DOMINICY, Marc, 2007 : « L'évocation discursive. Fondements et procédés d'une stratégie "opportuniste" », dans Monte Michèle et Gardes Tamine Joëlle, (éds), *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux* (= *Semen*, 24), 145-165.
- DOMINICY, Marc, 2008 : « *Mémoire, Le capitaine Fracasse et Le château du souvenir* », dans Whidden Seth et Frémy Yann, (éds), *Hommage à Steve Murphy* (= *Parade Sauvage*, n°spécial), 514-524.
- DOMINICY, Marc, 2009a : « De *Famille maudite* à *Mémoire* », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une Saison en enfer de Rimbaud*, Presses Universitaires de Rennes, 161-172.
- DOMINICY, Marc, 2009b : « *Mémoire* et le latin », *Europe*, 966 (octobre), 201-214.
- DOMINICY, Marc, 2011 : *Poétique de l'évocation*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- DOMINICY, Marc, 2013 : « Que peut-on dire de *Mémoire* ? », *Parade Sauvage*, 24, Paris, Classiques Garnier, 145-200.
- DOMINICY, Marc, 2014 : « Émile Benveniste et le paradigme stylistique », *Poétique*, 175, 135-156.
- DRAGUET, Michel, (éd.), 1996 : *Rops-De Coster, une jeunesse à l'Université Libre de Bruxelles*, (= *Cahiers du Gram*, 3), Université Libre de Bruxelles, (la date de publication, qui ne figure pas sur le volume, a été trouvée dans le sommaire des *Cahiers du Gram* sur <http://www.ulb.ac.be/rech/inventaire/unites/pdf/ulb028.pdf>).
- DRAGUET, Michel, 1996 : « Rops, amer libertaire ou les premiers pas d'un "jeune membre" », dans Draguet Michel, (éd.), *Rops-De Coster, une jeunesse à l'Université Libre de Bruxelles*, (= *Cahiers du Gram*, 3), Université Libre de Bruxelles, 229-308.
- DU BOUCHET, André, 2011 : *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959*, Paris, Le bruit du temps.
- DUCOFFRE, David, 2006 : « Rimbaud conteur : autour d'*Aube* », dans Reboul Yves, (éd.), *Rimbaud dans le texte* (= *Littératures*, 54), Toulouse, PUM, 153-177.
- DUCOFFRE, David, 2007 : « Écartés métriques d'un *Bateau ivre* », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 5. Consultable sur le site du *Centre d'Études Métriques* à la page : http://www.crisco.unicaen.fr/verlaine/ressources/CEM/5_Ducoffre_rimbaud.htm.
- DUCOFFRE, David, 2008 : « Assiégeons *Les Assis* ! », dans Whidden Seth et Frémy Yann, (éds), *Hommage à Steve Murphy* (= *Parade Sauvage*, n°spécial), 345-364.
- DUCOFFRE, David, 2009 : « À propos de l'*Album zutique* », *Europe*, 966 (octobre), 121-129.
- DUCOFFRE, David, 2010 : « Rimbaud Vilain Bonhomme et poète zutique (15 septembre 1871-7 juillet 1872) », *Rimbaud vivant*, 49, 31-54.
- DUPONT, Jacques, (éd.), 1991 : Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion coll. « GF Flammarion ».
- DURAND, Pascal, 2005 : *L'art d'être Hugo. Lecture d'une poésie siècle*, Arles, Actes Sud.
- DURAND, Pascal, 2008 : « Avatars de la forme sonnet au XIXe siècle », dans Chevrier Alain et Moncond'huy Dominique, (éds), *Le sonnet contemporain, retours au sonnet* (= *Formules, Revue des créations formelles*, 12), Actes du colloque « Retours au sonnet », Poitiers, 1-2 septembre 2007, 257-280.
- ECO, Umberto, (éd.), 2010 : *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion.
- ECO, Umberto, (éd.), 2011 : *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion.

- EMILE-MOËGLEN, Isabelle, 2001 : *Paul Verlaine. Romances sans paroles*, Paris, Gallimard, coll. Texte & dossier.
- FAUCONNIER, Gilles, 1984 : *Espaces mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- FAUCONNIER, Gilles, 1997 : *Mappings in thought and language*, Cambridge University Press.
- FONGARO, Antoine, 2009 : *Le soleil et la chair. Lecture de quelques poésies de Rimbaud*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- FORESTIER, Louis, (éd.), 1999 : *Arthur Rimbaud, Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- FRÉMY, Yann, (éd.), 2007 : *Forces de Verlaine (= Revue des Sciences Humaines, 287)*.
- FRÉMY, Yann, 2007a : « L'urgence de la pensée : au sujet de *La Bonne Chanson VII* », dans Frémy Yann, (éd.), *Forces de Verlaine (= Revue des Sciences Humaines, 287)*, 151-166.
- FRÉMY, Yann, 2007b « Verlaine, entre Rimbaud et Longfellow : au sujet de la troisième ariette oubliée », dans *Fabula / Les colloques, Verlaine, reprises, parodies, stratégies*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/documents831.php>.
- GILLIBERT, Jean, 1978 : « Sur un poème de Rimbaud : *Mémoire* », *Le nouveau Commerce*, 39-40, 77-96.
- GIUSTO, Jean-Pierre, 1994 : « Arthur Rimbaud et Paul Verlaine : une rencontre poétique », *Parade Sauvage*, 11, 40-58.
- GLEIZE, Jean-Marie, 1983 : *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil.
- GLEIZE, Jean-Marie, 1993 : *Arthur Rimbaud*, Paris, Hachette, coll. « Portraits littéraires ».
- GLEIZE, Jean-Marie, 2009 : « À quelle boue ? », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une Saison en enfer de Rimbaud*, Presses Universitaires de Rennes, 155-159.
- GONTARD, Marc, 1996 : « Paul Verlaine : le dépli de l'image », dans Murphy Steve, (éd.), *Paul Verlaine (= L'école des lettres, 14)* Paris, L'École/l'École des loisirs, 65-74.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1999 : *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOUVARD, Jean-Michel, 2000 : *Critique du vers*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- GRIMAUD, Michel, 1991 : *Poétique et érudition. Microlecture du Booz endormi de Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes » (n°247).
- GRIMAUD, Michel, 1992 : *Pour une métrique hugolienne*, Paris, Minard, coll. « reprint érudition poche ».
- GROJNOWSKI, Daniel, 1984 : « *Les Illuminations* et la Représentation », dans « *Minute d'éveil* » – *Rimbaud maintenant*, CDU et SEDES réunis.
- GROJNOWSKI, Daniel, 2009 : *La muse parodique*, Paris, José Corti.
- GULLENTOPS, David, 2001 : *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée.
- GUYAUX, André, (éd.), 1982 : *Lectures de Rimbaud (= Revue de l'Université de Bruxelles, 1-2)*, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- GUYAUX, André, 1987 : « Jean Cocteau et le premier des enfants terribles », dans *Rimbaud « à la loupe » (= Parade Sauvage, colloque n°2)*, 216-235.
- GUYAUX, André, 1988 : « *Antique* à la rencontre des symbolistes et des décadents », dans Sacchi Sergio, (éd.), *Rimbaud, le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- GUYAUX, André, 1991 : « *Antique* et l'hermaphrodite au XIX^e siècle », dans Guyaux André, (éd.), *Duplicités de Rimbaud*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 85-105.
- GUYAUX, André, (éd.), 1994 : *Rimbaud 1891-1991*, Actes du colloque de Marseille (6-10 novembre 1991), Paris, Honoré Champion Éditeur.
- GUYAUX, André, (éd.), 2009 : *Rimbaud. Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade ».
- HACKETT, C. A, 1948 : *Rimbaud l'enfant*, Paris, José Corti.

- HACKETT, C. A., 1967 : « Verlaine et Rimbaud », dans Hackett, C. A., *Autour de Rimbaud*, Paris, Klincksieck.
- HENNEAU, Marie-Elisabeth, 2007 : « Mystique du cœur, du feu et de la montagne », dans Corbin Alain, (éd.), *Histoire du christianisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 317-321.
- HENRY, Albert, 1998 : « Si l'on revenait à *Mémoire* », dans Henry Albert, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie Royale de Belgique, « Classe de lettres », 217-225.
- HERVÉ, Christian : site personnel consacré aux *Romances sans paroles* : <http://perso.wanadoo.fr/romances-sans-paroles>.
- HERVÉ, Christian, 2007a : « Un livre de contradictions, *Romances sans paroles* », *Europe*, 936 (avril), 74-86.
- HERVÉ, Christian, 2007b : « Le temps dans les *Romances sans paroles* », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures de Verlaine*, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, *Romances sans paroles*, Presses Universitaires de Rennes, 267-282.
- HERVÉ, Christian, 2014 : « *Beams*, ou la sortie des *Romances sans paroles* », *Revue Verlaine*, 12, Paris, Classiques Garnier, 63-79.
- HORFSTADER, Douglas, et SANDER, Emmanuel, 2013 : *L'analogie. Cœur de la pensée*, Paris, Odile Jacob.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, 2009 : « Rimbaud, Mémoire de l'idylle », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une Saison en enfer de Rimbaud*, Presses Universitaires de Rennes, 57-72.
- JAKOBSON, Roman, 1963 : *Essais de linguistique générale [I. les fondations du langage]*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.
- JAKOBSON, Roman, 1973 : *Questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil.
- JENNY, Laurent, 1990 : *La parole singulière*, Paris, Éditions Belin.
- JENNY, Laurent, 2008 : *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Éditions Belin.
- KLIEBENSTEIN, Georges, 2007 : « La hantise du sens ; sur les formes spectres de *Colloque sentimental* », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures de Verlaine*, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, *Romances sans paroles*, Presses Universitaires de Rennes, 147-167.
- KLIEBENSTEIN, Georges, 2008 : « Alcide B/bava et la galaxie Rimbaud », dans Whidden Seth et Frémy Yann, (éds), *Hommage à Steve Murphy (= Parade Sauvage, n°spécial)*, 155-168.
- KRISTEVA, Julia, 1974 : *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- KRISTEVA, Julia, 1994 : « Stabat Mater », dans Kristeva Julia 1983, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [Éditions Denoël, 1983], 294-327.
- LACAN, Jacques, 1966 : *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- LAHIRE, Bernard, 2015 : *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éditions La Découverte.
- LALANDE, Françoise, 1985 : « L'examen corporel d'un homme de lettres », *Parade Sauvage* 2, 97-98.
- LAURENT, Jean-François, 1987 : « *Le Dormeur du Val* ou la chair meurtrie qui se fait verbe poétique », dans Rimbaud « à la loupe » (= *Parade Sauvage*, colloque n°2), 21-26.
- LE FLOC'H, Joseph, 2001 : « Les plaintes judiciaires », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière* », hors série, 93-103. En ligne sur <http://rhei.revues.org/421>.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, 2001 : *Arthur Rimbaud*, Fayard.
- LE MEN, Ségolène, (éd.), 2011 : *L'art de la caricature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest.

- LE MEN, Ségolène, 2011 : « Les débuts de Félicien Rops : entre art et caricature », dans Le Men Ségolène (éd.), *L'art de la caricature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 53-71.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2004 : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAILLARD, Pascal, 2007 : « Beams : romance de l'intertexte et poétique du silence », dans *Fabula / Les colloques*, Verlaine, reprises, parodies, stratégies, URL : <http://www.fabula.org/colloques/documents855.php>.
- MANNONI, Octave, 1969 ; « Le besoin d'interpréter », dans Mannoni Octave, 1969, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 202-217.
- MARTINON, Philippe, 1912 : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion Éditeur.
- MAULPOIX, Jean-Michel, 2002 : « Tête de faune », dans Maulpoix Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 143-151.
- MESCHONNIC, Henri, 1973 : « Le travail du langage dans *Mémoire* de Rimbaud », *Langages*, 31, 103-111.
- MESCHONNIC, Henri, 2002 : *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- MESCHONNIC, Henri, 1982 : *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MEYER, Bernard, 1999 : *Sur les derniers vers. Douze lectures de Rimbaud*, Paris, L'Harmattan.
- MINOGUE, Valérie, 1989 : « Rimbaud's Ophelia », *French Studies*, Volume XLIII, n°4, 423-436.
- MOUQUET, Jules, (éd.), 1932 : Charles Baudelaire, *Œuvres en collaboration*, Idéolus, Le Salon caricatural, Causeries et tintamarre, Paris, Mercure de France.
- MOUQUET, Jules, 1946 : « Rimbaud et le Parnasse contemporain », *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* (mars), 119-122.
- MURAT, Michel, 1985 : « De Jakobson à Rimbaud : l'interprétation des équivalences formelles dans la poétique structuraliste », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIII, 1, 349-363.
- MURAT, Michel, 2002 : *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti.
- MURAT, Michel, 2013 : *L'art de Rimbaud. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais ».
- MURPHY, Steve, 1991a : *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Éditions du CNRS/Presses Universitaires de Lyon.
- MURPHY, Steve, 1991b : *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Éditions du CNRS/Presses Universitaires de Lyon.
- MURPHY, Steve, (éd.), 1996 : *Paul Verlaine (= L'école des lettres, 14)*, Paris, L'École/l'École des loisirs.
- MURPHY, Steve, (éd.), 1999 : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, tome I, Poésies*, Paris Honoré Champion Éditeur.
- MURPHY, Steve, (éd.), 2002 : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, tome IV, Fac-similés*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- MURPHY, Steve, 2003 : *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- MURPHY, Steve, (éd.), 2003 [avec la collaboration de Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère] : Paul Verlaine. *Romances sans paroles*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- MURPHY, Steve, 2004a : « Tête de faune et le sous-bois des références : Banville, Glatigny, Rops », *Parade Sauvage*, 20, 50-56.
- MURPHY, Steve, 2004b : *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

- MURPHY, Steve, 2004c : « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », dans *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique* (= *Parade Sauvage*, colloque n°4), 77-126.
- MURPHY, Steve, (éd.), 2005 : Verlaine, *Hombres*, Béziers, H&O.
- MURPHY, Steve, 2006a : « Sur quelques sonnets renversants de Verlaine », dans Bertozzi, Gabriele-Aldo (éd.), *Hommage à Louis Forestier* (= *Plaisance*, 8), 121-131.
- MURPHY, Steve, 2006b : « Mauvaise pensée du matin », *Rimbaud vivant*, 45, 39-81.
- MURPHY, Steve, 2007a : « À propos de quelques rimes et vents paradoxaux de Baudelaire », dans *Baudelaire toujours* (= *L'Année Baudelaire*, 9-10), 231-251.
- MURPHY, Steve, 2007b : « Baudelaire ? Coupable ! », *Histoires littéraires*, 31, 7-24.
- MURPHY, Steve, 2007c : *Lectures de Verlaine*. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Presses Universitaires de Rennes.
- MURPHY, Steve, (éd.), 2008 : Paul Verlaine. *Poèmes saturniens*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- MURPHY, Steve, 2008a : « Au-delà de la rivière réelle : notes en marge de *Streets II* de Verlaine », dans Danblon Emmanuelle, et al., (éds), *Linguista sum, mélanges offerts à Marc Dominicy*, Paris, L'Harmattan, 27-39.
- MURPHY, Steve, 2008b : « Fragments d'une géopolitique de Rimbaud : le recueil Demeny ». *Rimbaud vivant*, 47, 19-31.
- MURPHY, Steve, 2010 : *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- MURPHY, Steve, et KLIEBENSTEIN, Georges, (éds), 2007 : Verlaine, *Poèmes saturniens, Fêtes Galantes, Romances sans paroles*, Neuilly-sur-Seine, Atlante.
- NAKAJI, Yoshikazu, 1987 : *Combat spirituel ou immense déraison ? Essai d'analyse textuelle d'Une saison en enfer*, Paris, José Corti.
- NICOLAS, Candice, 2006 : « *Accroupissements* : Rimbaud s'insurge, le clergé s'affaisse », *Parade Sauvage*, 21, 12-21.
- PAKENHAM, Michael, (éd.), 1997 : *Paul Verlaine. Nos murailles littéraires*, Paris, L'échoppe.
- PAKENHAM, Michael, (éd.), 2004 : *Paul Verlaine, Correspondance générale, tome I, 1857-1885*, Paris, Fayard.
- PEUREUX, Guillaume, 2009 : *La fabrique du vers*, Paris, Éditions du Seuil.
- PICHOIS, Claude, (éd.), 1975 : Baudelaire. *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade ».
- PICHOIS, Claude, 1976 : « Baudelaire et Veillot », dans Pichois Claude, (éd.), *Baudelaire, études et témoignages*, Neuchâtel, Éditions la Baconnière, 163-186.
- PICHOIS, Claude, (éd.), 1992 : Baudelaire. *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PICHOIS, Claude, et THÉLOT, Jérôme, (éds), 2000 : Baudelaire. *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- POUZET-DUZER, Virginie, 2013 : *L'impressionnisme littéraire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- PURNELLE, Gérald, 2009 : « Critique, invention ? Rimbaud du vers à la prose », dans Bernadet Arnaud, (éd.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », 78-90.
- QUIGNARD, Pascal, 1994 : *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- RAY, Lionel, 2001 : *Rimbaud*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».
- REBOUL, Yves, (éd.), 2006 : *Rimbaud dans le texte* (= *Littératures*, 54), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

- REBOUL, Yves, 2007 : « L'enjeu de *Beams* », dans Guyaux André, (éd.), *Les premiers recueils de Verlaine*, PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 99-121.
- REBOUL, Yves, 2007 : « *Beams* et le nous verlainien », *Littératures*, 57, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 251-256.
- REY, Alain, (éd.), 1998 [1992] : *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1955 : *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- RIFFATERRE, Michael, 1979 : *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- RIFFATERRE, Michael, 1983 : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- RIFFATERRE, Michael, 1990a : « Sylleptic symbols : Rimbaud's *Mémoire* », *Nineteenth-Century French Poetry, Introductions to Close Readings*, Cambridge University Press, 178-198.
- RIFFATERRE, Michael, 1990b : « Rimbaud intertextuel », dans *Rimbaud « à la loupe » (= Parade Sauvage, colloque n°2)*, 93-106.
- RIOUT, Denys, 1992 : « Les salons comiques », *Romantisme*, 75, 51-62.
- ROBB, Graham, 1993 : *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier.
- ROCHER, Philippe, 1996 : *Analyse poétique et linguistique d'un poème d'Arthur Rimbaud : Tête de faune*, mémoire de maîtrise, Paris 8, dir. Nicolas Ruwet.
- ROCHER, Philippe, 1998 : *Le sens de la mesure et la mesure du sens : le travail du mètre dans Tête de faune*, mémoire de DEA, Paris 8, dir. Nicolas Ruwet.
- ROCHER, Philippe, 2002 : « Les vaches folles de Rimbaud : éléments pour une lecture de *Chant de guerre parisien* », *Parade Sauvage*, 17-18, 31-42.
- ROCHER, Philippe, 2005 : « Les possibilités harmoniques et architecturales du détachement syntaxique et de la frontalité chez le premier Rimbaud », dans *Vies et poétiques de Rimbaud (= Parade Sauvage, colloque n° 5)*, 283-320.
- ROCHER, Philippe, 2008a : « Rimbaud en sourdine : Les *Romances sans paroles* et la présence d'Ophélie », dans Whidden Seth et Frémy Yann, (éds), *Hommage à Steve Murphy (= Parade Sauvage, n° spécial)*, 23-52.
- ROCHER, Philippe, 2008b : « *Beams* : figuration et configuration du mouvement », dans Danblon Emmanuelle, *et al.*, (éds), *Linguista sum, mélanges offerts à Marc Dominicy*, Paris, L'Harmattan, 41-60.
- ROCHER, Philippe, 2009a : « *Tête de faune* et "le" décasyllabe explosé », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures des Poésies et d'Une Saison en enfer de Rimbaud*, Presses Universitaires de Rennes, 123-137.
- ROCHER, Philippe, 2009b : « Un poi rimé, un poème ramé », *Europe*, 966 (octobre), 215-226.
- ROCHER, Philippe, 2010 : « Composition et contrastes dans *Les Effarés* », *L'Information Grammaticale*, n° 124, (janvier), 29-33.
- ROCHER, Philippe, 2011 : « Le *Sonnet du Trou du Cul* et la poétique de l'obscène », dans Whidden Seth, (éd.), *La poésie jubilatoire. Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 173-210.
- ROCHER, Philippe, 2012a : « *Accroupissements* et la poétique de la caricature », dans *Rimbaud littéralement et dans tous les sens. Hommage à Gérard Martin et Alain Tourneux*, Paris, Classiques Garnier, 261-280.
- ROCHER, Philippe, 2012b : « Les virtuosités et les jubilations intertextuelles du *Sonnet du Trou du cul* », *Parade Sauvage*, 23, Paris, Classiques Garnier, 117-134.
- ROCHER, Philippe, 2013 : « Formes et mouvements de la lumière et su silence. *Mémoire* », *Parade Sauvage*, 24, Paris, Classiques Garnier, 201-242.

- ROSS, Kristin, 2013 : Rimbaud, *la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Christine Vivier, Paris, Les prairies ordinaires.
- ROSSI, Daniela, 2010 : « Sur l'évolution de la poétique rimbaldienne. De *Larme* à *Alchimie du verbe* », *Poétique*, 162 (avril), 233-255.
- ROUBAUD, Jacques, 1988 : *La vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*, Paris, Éditions Ramsay.
- RUFF, Marcel, éd., 1978 : Rimbaud. *Poésies*, Paris, Nizet.
- RUWET, Nicolas, 1972 : *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
- RUWET, Nicolas, 1975 : « Parallélismes et déviations en poésie », dans Kristeva Julia, Milner Jean-Claude et Ruwet Nicolas, (éds), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, 307-351.
- RUWET, Nicolas, 1981 : « Linguistique et poétique. Une brève introduction, *Le Français Moderne*, 49, 1-19.
- RUWET, Nicolas, 1989 : « Roman Jakobson. *Linguistique et poétique* vingt-cinq ans après », dans Dominicy Marc (éd.), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 11-30.
- RUWET, Nicolas, 1996 : « Lamartine : la musique du lac », dans RUWET, Nicolas, GOUVARD, Jean-Michel et DOMINICY, Marc (éds), *Linguistique et poétique : après Jakobson (= Langue française, 110)* Paris, Larousse, 86-102.
- RUWET, Nicolas, GOUVARD, Jean-Michel et DOMINICY, Marc (éds), 1996 : *Linguistique et poétique : après Jakobson (= Langue française, 110)* Paris, Larousse.
- SAINT-AMAND, Denis, 2009 : « Poésie et subversion », dans Bernadet Arnaud, (éd.), *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « CNED », 65-77.
- SAINT-AMAND, Denis, 2010 : « Une réception chahutée : *Le Sonnet du Trou du cul* de Rimbaud et Verlaine », dans Beauthier Régine, Méon Jean-Mathieu et Truffin Barbara, (éds), *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIX^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 105-116.
- SAINT-AMAND, Denis, 2012 : *La Littérature à l'ombre. Sociologie du zutisme*, Paris, Classiques Garnier.
- SAINT-CLAIR, Robert, 2014 : « Écrire la main dans la main. De la fleur parodique au communisme littéraire : *Le Sonnet du Trou du cul* », *Parade Sauvage*, 25, 69-102.
- SANCHEZ, Joseph, 1996a : « *Colloque sentimental* de Paul Verlaine ; stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Revue Verlaine*, 3-4, 120-134.
- SANCHEZ, Joseph, 1996b : « Référence et représentations dans les *Romances sans paroles*, dans Murphy Steve, (éd.), *Paul Verlaine (= L'école des lettres, 14)* Paris, L'École/l'École des loisirs, 121-135.
- SANCHEZ, Joseph, 1997 : « Analogies et désignation dans les *Ariettes oubliées* », dans Dufetel Jacques (éd.), *Spiritualités verlainiennes*, Actes du colloque tenu par le centre de Recherches « Michel Baude » Littérature et spiritualité de l'Université de Metz, Paris, Klincksieck, 151-169.
- SANGSUE, Daniel, 2007 : *La Relation parodique*, Paris, José Corti.
- SANGSUE, Daniel, 2009 : « Pour un Rimbaud parodiste », *Europe*, 966 (octobre), 20-41.
- SANGSUE, Daniel, 2011 : *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti.
- SCEPI, Henri, 2005 : « Gravité de Rimbaud », dans *Vies et poétiques de Rimbaud (= Parade Sauvage, colloque n° 5)*, 65-81.
- SCEPI, Henri, 2007a : « *Romances sans paroles* : crise du discours et valeur du poème », dans Bernadet Arnaud, (éd.), *Verlaine première manière*, Paris, CNED/Presses Universitaires de France.

- SCEPI, Henri, 2007b : « Diction et figuration : remarques sur les relations de l'image et du texte dans quelques poèmes de Verlaine », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures de Verlaine*. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Presses Universitaires de Rennes.
- SLOTTERDIJK, Peter, 2010a : *Bulles. Sphères I*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.
- SLOTTERDIJK, Peter, 2010b : *Colère et Temps*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.
- SLOTTERDIJK, Peter, 2011 : *Globes. Macrosphérologie. Sphères II*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel.
- STAROBINSKI, Jean, 2012 : *L'encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil.
- STEINMETZ, Jean-Luc, 1982 : « Exercices de *Mémoire* », dans Guyaux André, (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, 47-60.
- STEINMETZ, Jean-Luc, (éd.), 1989 : Rimbaud. *Vers nouveaux. Une saison en enfer*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion ».
- STEINMETZ, Jean-Luc, 2007 : « Verlaine regarde (dans les *Romances sans paroles*) », dans Murphy Steve, (éd.), *Lectures de Verlaine*. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Presses Universitaires de Rennes, 195-210.
- TEYSSÈDRE, Bernard, 2011 : *Rimbaud et le foutoir zutique*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- THÉLOT, Jérôme, 2008 : *La poésie excédée. Rimbaud*, Les Cabanes, Fissile.
- TILLIER, Bertrand, 2006 : André Gill. *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste*, Paris, Champ Vallon.
- TODOROV, Tzvetan, 2011 : *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion.
- VAILLANT, Alain, 2007 : *Baudelaire, poète comique*, Presses Universitaires de Rennes.
- VAILLANT, Alain, 2008a, (éd.) : *Modernité du vers* (= Romantisme, 140), Paris, Armand Colin.
- VAILLANT, Alain, 2008b : *La poésie. Introduction à l'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 » [Nathan, 1992].
- VAILLANT, Alain, 2009 : « Rimbaud ou le génie poétique de l'anticléricisme », *Europe*, 966 (octobre), 94-101.
- VAILLANT, Alain, 2013 : « Le propre de l'homme moderne », dans Vaillant Alain et De Villeneuve Roselyne (éds.), *Le rire moderne*, Presses Universitaires de Paris Ouest.
- VAILLANT, Alain, et DE VILLENEUVE, Roselyne (éds.), 2013 : *Le rire moderne*, Presses Universitaires de Paris Ouest.
- VALAZZA, Nicolas, 2014 : « *L'Idole zutique* entre souffle lyrique et excrétion corporelle », *Parade Sauvage*, 25, 103-115.
- WHIDDEN, Seth, 2006 : « Sur quelques aspects temporels dans *Mémoire* », *Parade Sauvage*, 21.
- WHIDDEN, Seth, 2008 ; « Les transgressions de Rimbaud dans l'*Album zutique* », dans Whidden Seth et Frémy Yann, (éds), *Hommage à Steve Murphy* (= *Parade Sauvage*, n°spécial), 404-413.
- WHIDDEN, Seth, (éd.), 2011 : *La poésie jubilatoire. Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Éditions Classiques Garnier.
- YANG, Yin-Hsuan, 2011 : « Les premiers salons caricaturaux au XIXe siècle » dans Le Men Ségolène (éd.), *L'art de la caricature*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest
- YANG, Yin-Hsuan, 2012 : *Les salons caricaturaux au XIXe siècle : des origines à l'apogée*, Université Paris-Ouest Nanterre, thèse de doctorat, dir. Ségolène Le Men.
- ZISSMANN, Claude, 1991 : *Des Fleurs du mal aux Illuminations. L'envers de l'œuvre*, Paris, Le bossu Bitor éditeur.