



HAL
open science

Rimbaud: mémoire de l'idylle

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Rimbaud: mémoire de l'idylle. Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud, Presses Universitaires de Rennes, 2009. hal-03700084

HAL Id: hal-03700084

<https://hal.science/hal-03700084v1>

Submitted on 20 Jun 2022

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

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

Rimbaud : Mémoire de l'idylle

Réfléchissant sur la « fin de l'idylle » dans les poésies de Rimbaud, Emmanuelle Laurent¹ a su entendre, et faire entendre, dans une phrase du poème *Enfance des Illuminations*, une résonance particulière, qui rend vibrante, sur le timbre d'abord d'une nostalgie douloureuse, la crise du lyrisme romantique dans la modernité poétique :

Que les oiseaux et les sources sont loin !

Le poème continue ainsi, sans plus, cette fois, aucune marque d'énonciation subjective :

Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

L'enchaînement de ces deux phrases dit très exactement la ligne de crête où la poésie de Rimbaud semble trouver à la fois « [son] lieu et [sa] formule », – entre un « âge d'or » perdu du lyrisme, laissé en arrière et revêtu de l'aura spectrale que lui confère sa disparition, et un « en avant » catastrophique, – tandis que le poème lui-même, comme suspendu dans le vide entre un passé disparaissant et un avenir impossible, ne semble plus tenir que par la fulgurance avec laquelle il se produit dans le langage.

Sur cette crête du poème, se rejoue d'une manière singulière la crise du lyrisme romantique dans la modernité poétique. Pour donner la mesure de cette crise, plusieurs approches sont possibles et gagnent à être combinées entre elles.

La première met l'accent sur le moment Rimbaud dans l'histoire. La poésie est plus sensible qu'on ne le croit parfois aux bruits du temps et elle a en réalité une capacité particulière à témoigner, en les rendant poignantes, des aspirations et des violences des hommes dans l'histoire. Nul doute que, chez Rimbaud, les traumatismes liés à la guerre de 1870 puis à l'écrasement de la Commune rendent impossible la restauration (sous le signe du Parnasse) de l'ancien lyrisme, et que certaines utopies sociales anarchisantes, issues de la Commune ou venues d'échos plus lointains de doctrines humanitaires romantiques, accompagnent la recherche, de plus en plus radicale, de nouvelles voies poétiques.

La seconde approche touche au nœud le plus évident du lyrisme romantique qui accordait, jadis dans une belle harmonie, le sujet, le monde et la langue. Ce nœud se défait dans les poèmes de Rimbaud : le sujet, clivé en multiples voix ou se découvrant « autre » sur la scène du texte, se mure en lui-même sans autre altérité que celle de ses propres fantasmagories ; la Nature, si elle redevient en un sens le lieu privilégié de la poésie rimbalienne (à la différence notamment de la modernité baudelairienne), revient dans les poèmes sur un mode paradoxal, qui l'absente ou qui l'altère, en vouant le sujet, coupé de l'immédiateté sensible du monde, à une « soif » inextinguible ; la langue enfin, privée du substrat ontologique que lui conférait le romantisme, perd cette transparence idéale qui faisait d'elle à la fois le reflet et la vibration du monde et de l'âme : l'obscurité n'est plus alors l'indice d'un « mystère » transcendant que la poésie recueille, mais la marque d'un jeu institué par le texte seul, qui pluralise le sens, au risque de l'abîmer dans le non-sens.

Une troisième approche consiste à envisager *l'art de Rimbaud*² en rapportant son œuvre à la conscience qu'il a de son travail d'écrivain et à la connaissance qu'il a de la tradition des

¹ Emmanuelle Laurent, « “Que les oiseaux et les sources sont loin !” ou la “fin de l'Idylle” dans les *Derniers vers* », in Sergio Sacchi (sous la direction de), *Rimbaud : le poème en prose et la traduction poétique*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 75-86.

² Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Corti, 2002.

formes et des genres poétiques, – tradition dans laquelle il s'inscrit, qu'il subvertit par la parodie ou qu'il « dérègle » de l'intérieur, qu'il liquide ou « solde » enfin, en faisant de chaque poème le moment non renouvelable d'une création pure, « coup de dés » d'une autre sorte, sans passé ni avenir.

L'idylle, comme genre et comme indice d'un rapport particulier au monde et à soi, est un des points névralgiques de l'œuvre de Rimbaud où l'on peut faire converger ces trois façons de décliner la crise du lyrisme dans la modernité.

Le genre invite à chanter un monde irénique, à l'écart de l'histoire ; Rimbaud, nous le verrons, y introduit la note dissonante de la violence historique, non sans envisager aussi la possibilité d'une Idylle régénérée, qui serait apte, peut-être, à accueillir de nouvelles utopies politico-religieuses, – comme ce nouveau « Noël sur la terre » que célèbre *Matin* dans *Une saison en enfer*.

L'idylle invite à chanter une enfance du monde, et porte dans le rythme des vers ou dans le phrasé de la prose le bruissement de l'origine; or, l'enfance chez Rimbaud – « Ah ! cette vie de mon enfance... », évoquée dans *L'Impossible* sur le mode du dénigrement – apparaît bientôt comme un pays déserté, aride et solitaire, marqué d'une blessure enfouie que l'écriture ravive, en conduisant par exemple le fil du poème *Mémoire* de quelque « Ciel bleu » initial (et encore idyllique) à l'interrogation finale « à quelle boue ? », sur laquelle vient buter le travail de l'anamnèse et du texte.

Si, enfin, l'idylle représente une enfance de l'art, elle est en réalité un art des plus savants, né dans les époques de culture ou de décadence, voué à la recreation *fictive*, et nullement *naïve*, d'un « âge d'or » toujours déjà *imaginé*, toujours déjà *littéraire*. Rimbaud s'empare de ce paradoxe, et fait jouer très consciemment le code du genre, non seulement pour le déjouer, le subvertir dans la parodie ou le « dérégler », mais aussi finalement pour prendre la mesure de la scène littéraire comme telle, l'épuiser, l'excéder peut-être, – avant de laisser là le genre.

Jeux intertextuels

Rimbaud, en commençant, imite. Mais l'imitation, chez lui, est inséparable d'une création originale en ce qu'elle plie ses modèles affichés ou diffus à un jeu complexe de transformations ou de subversions subtiles ou radicales. Si l'intertextualité est, dans les œuvres, une mémoire de la littérature, comme toute mémoire, elle est un *travail*, – par lequel le genre idyllique, ravivé dans le tracé nouveau des poèmes, fait l'objet d'une série d'anamorphoses d'où il sort transfiguré.

Cette caractéristique de l'art de Rimbaud, soulignée notamment par Steve Murphy³, trouve, au regard de l'idylle, une première réalisation remarquable dans *Le Dormeur du val*. Le sonnet reprend la forme (un petit tableau) et les thèmes (un coin de verdure, une rivière, un dormeur...) du *topos* idyllique le plus évidemment reconnaissable ; même la mort, dévoilée à la fin du poème, pourrait encore relever de l'esprit du genre (*Et in Arcadia ego*) ; mais elle n'est rapportée ici à aucune leçon de vie (*cueille le jour*) ni à aucune méditation mélancolique sur la *vanité* des choses humaines, conformément aux deux interprétations que la tableau de Poussin – et avec lui une longue histoire de l'art – rend également possibles. Le poème de Rimbaud impose la mort dans son évidence crue, en permettant à la violence de l'histoire (la guerre de 1870) de faire irruption dans le monde tranquille de l'idylle, et en tirant sa portée la

³ Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Éditions du CNRS / Presses universitaires de Lyon, 1990 ; « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage, Colloque n°4*, 2002, p. 77-126.

plus juste du conflit de registres qu'il instaure entre l'idéalisation poétique et la représentation réaliste.

Ce jeu de subversion révèle plus finement sa mesure lorsqu'on le repère dans la façon dont le poème détourne quelques-uns des modèles culturels qu'il ravive et déforme à la fois. Rimbaud emprunte d'abord à lui-même et à ses vers latins (qui mettent en œuvre déjà un malicieux détournement du genre), dans la mesure où la position du soldat dans le sein de la nature fait penser à celle du poète dans *Ver erat...*, tandis que *Jamque novus...* lègue au *Dormeur du val* le motif de l'enfant bercé dans un sommeil qui est un sommeil de mort, à cette différence que *Le Dormeur du val* abandonne toute imagerie angélique. On a proposé également d'entendre dans le sonnet de Rimbaud des échos du célèbre Rondeau de Charles d'Orléans, « *Le temps a laissé son manteau...* » : mais ces échos sont subtilement déformés, puisque dans *Le Dormeur du val*, les haillons de la rivière, même « d'argent », ont remplacé « *la livree jolie* » qui, chez Charles d'Orléans, paraît « *Riviere, fontaine et ruisseau* » de « *Gouttes d'argent d'orfèvrerie* », – signe intertextuel que le renouveau printanier chez Rimbaud ne se fait pas sans blessure secrète, et qu'un certain lyrisme, trop « fleuri », n'est déjà plus de mise⁴. La qualité visuelle et plastique du poème a fait songer à des représentations picturales du Christ mort, à ces différences près, valant comme autant de subversions de la symbolique et du message religieux, que le « petit val » s'est substitué au Golgotha, la « tête nue » entourée de « frais cresson bleu » semble avoir remplacé la couronne d'épines, et la position horizontale du « soldat jeune » a inversé la position verticale du Christ en Croix⁵, – un peu comme, dans *Mystique* dans les *Illuminations*, le mouvement descendant de la scène met sens dessus dessous les lignes d'ascension qui organisent traditionnellement l'espace des « Mystiques » en peinture. On a également évoqué, parmi d'autres sources possibles toujours déjà prises dans un travail de déformation qui porte la signification du poème, tel poème de Léon Dierx, « *Dolorosa Mater* » dans *Les Lèvres closes*, où un jeune homme « se couche dans l'herbe ainsi qu'en un cercueil », – « Les bras en croix dans l'herbe, et prêt à s'endormir, / Comme un vaincu qui perd tout son sang s'accoutume / À l'oubli dont la mort commence à le couvrir⁶. » On a songé surtout à un poème de Leconte de Lisle, « *La Fontaine aux lianes* » dans les *Poèmes barbares*⁷, qui dévoile progressivement, dans le cadre verdoyant de la nature, un jeune homme mort. Mais à la différence du sonnet de Rimbaud, le poème parnassien tend surtout à accuser le contraste entre les tourments qui ont conduit le jeune homme à venir mourir en ce lieu, et l'impassibilité de la nature, qui est en outre qualifiée de « sainte », – signe que la mort ne trouble pas l'harmonie du monde et préserve la possibilité d'un au-delà. Rien de tel chez Rimbaud, qui fait jouer tout autrement le contraste entre la nature, faussement idyllique, et l'histoire tragique des hommes, sans plus situer la réalité de la mort dans la perspective d'une consolation philosophique ou religieuse. En revanche, d'autres affleurements intertextuels peuvent accentuer dans le poème des significations idéologiques d'une autre nature, plus spécifiquement politiques : une réminiscence possible de « *Souvenir de la nuit du 4* » des *Châtiments* de Victor Hugo (« *L'enfant avait reçu deux balles dans la tête...* ») inscrit dans le poème, moins des valeurs pacifistes, qu'un rappel de l'engagement anti-bonapartiste de Rimbaud, tandis que, selon

⁴ J.-C. Mühlethaler, « Arthur Rimbaud et Charles d'Orléans : réécriture et rupture dans le *Dormeur du val* », *L'hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves* (textes réunis par Michel Zink), 1995.

⁵ Jean-François Laurent, « *Le Dormeur du val* ou la chair meurtrie qui se fait verbe poétique », *Parade sauvage, Colloque n°2, Rimbaud « à la loupe »*, 1990, p. 21-26.

⁶ Léon Dierx, « *Dolorosa Mater* », in *Les Lèvres closes*, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 161 et p. 162.

⁷ Leconte de Lisle, « *La Fontaine aux lianes* », *Poèmes barbares*, Les Belles Lettres, 1976, p. 144-149.

Steve Murphy⁸, des représentations républicaines sous-jacentes font de ce « soldat jeune » un martyr de la Liberté, d'une manière qui invite en tout cas à resituer le travail poétique de Rimbaud dans la réalité parlante de son historicité.

Quant à la facture proprement poétique du poème, si l'on a souvent commenté l'art avec lequel Rimbaud utilise la structure du sonnet et du vers pour dévoiler la vision de la mort par petites touches, de plus en plus appuyées, jusqu'à la pointe finale ; si l'on a aussi relevé le jeu des couleurs, et l'effet de clôture du « trou de verdure » initial aux « deux trous rouges » du dernier vers ; – on n'a peut-être pas assez remarqué l'intensité (sous le couvert de son euphémisation) avec laquelle la mort finalement s'impose dans le texte, comme par effraction : cette intensité excède la manière, plus narrative, de l'idylle qui doit rester un genre « moyen » ; elle porte aussi l'avenir de la poésie rimbaldienne.

Un autre poème témoigne des effets de sens que Rimbaud sait tirer de la mise en résonance du texte et de l'intertexte idyllique : il s'agit de *Tête de faune*.

Il est vrai que le motif du faune suffit à lui seul à caractériser le genre : on songe à Chénier ; à Delille ; à Victor Hugo (plus particulièrement au poème « La Statue » dans *Les Rayons et les ombres*) ; dans le champ du Parnasse, des affleurements intertextuels plus précis laissent supposer entre les œuvres des échanges plus directs : on songe à Heredia, dont le poème « Pan » recueilli dans *Les Trophées* semble offrir à Rimbaud le modèle d'une érotique « panique », d'autant plus violente en vérité qu'elle se veut contenue dans une forme « impassible » ; on a mentionné Albert Mérat, qui compose un poème intitulé « À une tête de faune » dans *Avril, mai, juin* ; on a émis l'hypothèse que Rimbaud, du moins par l'intermédiaire de Verlaine, aurait pu avoir connaissance du poème dramatique alors intitulé *Monologue d'un faune* que Mallarmé, en 1869, destine encore à la scène, et qui, remanié sous le titre *L'Après-midi d'un faune* marquera en 1876 une rupture décisive avec le Parnasse ; on rappelle « Le Faune » de Victor de Laprade, publié dans la cinquième livraison du *Parnasse contemporain*, qui réactive l'imagerie traditionnelle (au creux d'un chêne mort, un faune adolescent, en jouant sur sa flûte, ranime la nature entière). Mais la constellation textuelle la plus suggestive a été mise en évidence par Steve Murphy, qui rapproche *Tête de faune* d'un poème de Glatigny, « Sous-bois », publié dans un recueil érotique, *Les Joyeusetés galantes et autres du Vidame Bonaventure de la Braguette*⁹. L'emprunt est cette fois très direct : selon Steve Murphy, Rimbaud a sans doute vu la brochure de Glatigny qui est ornée précisément d'une tête de faune, et un vers de Glatigny – « Et son rire lubrique éclate sous les branches » – inspire manifestement un vers de Rimbaud – « Sa lèvre éclate en rires sous les branches » ; « Sous-bois » donne ainsi le thème sur lequel Rimbaud compose une variation, tandis que le modèle d'un faune emprunté au *Parnasse satyrique* permet à Rimbaud de subvertir ce que les faunes du Parnasse officiel (celui de Victor de Laprade par exemple) pouvaient avoir de trop convenu ; en outre, entre Glatigny et Rimbaud, la médiation de Verlaine est importante, non seulement parce que c'est très probablement Verlaine qui fait connaître à Rimbaud les poèmes licencieux de Glatigny, mais encore parce que Verlaine compose lui-même un « Faune » dans les *Fêtes galantes* que Rimbaud n'a pas manqué de lire :

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

Qui m'ont conduit et t'ont conduite

⁸ Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Éditions du CNRS, Presses universitaires de Lyon, 1991 (ch. XIII. « Le soldat inconnu : *Le Dormeur du val* », p. 187-204).

⁹ Steve Murphy, « *Tête de faune* : vers un Parnasse plus joyeux », *Circeto*, 2, février 1984, p. 27-36 ; et « *Tête de faune* et le sous-bois des intertextes : Banville, Glatigny, Rops », *Parade sauvage*, 20, décembre 2004, p. 50-56.

– Mélancoliques pèlerins, –
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins¹⁰.

Tête de faune témoignerait ainsi d'une première « influence » de Verlaine sur Rimbaud ; mais Rimbaud est déjà en possession d'une manière qui n'appartient qu'à lui, et que la reconstitution des intertextes permet de caractériser avec plus d'évidence. Alors que « Le Faune » de Verlaine part de la représentation (une statue de terre cuite) pour tendre vers l'*impression* (« mauvaise ») que la figure du faune induit sur les amants, et vers la *suggestion* que la musique (le son des tambourins) ajoute *in fine* à la scène galante, le poème de Rimbaud, quant à lui, invente un mode de figuration beaucoup plus énergique, plus concentré, plus elliptique aussi : si l'on excepte quelques verlainismes (dans le lexique ou la manière du vers) qui semblent chercher la « nuance », les couleurs, comme dans *Le Dormeur du val*, sont nettes et tranchées (comme aussi chez Gauguin) : « écrin vert », « fleurs rouges », « dents blanches », lèvres « brunie et sanglante » (le poème de Glatigny, plus narratif, décrivait quant à lui un visage « barbouillé de mûres ») ; la figure en outre se caractérise par sa fragmentation : du corps du faune, on ne voit que « ses deux yeux », « ses dents », « sa lèvre », surgissant par éclats ou dans une sorte de décomposition kaléidoscopique du motif, selon un « dérèglement » de la représentation qui ira en s'amplifiant dans la dernière manière de Rimbaud ; chaque détail s'impose pour lui-même, investi d'une charge symbolique (sexuelle) très prégnante ; et la rapidité du rapt ou du viol (non dit) est tout entière contenue dans la déclinaison du syntagme « baiser dort » au début du poème en « Baiser d'or » à la fin, – signe que les signifiants, plus que le thème ou le sujet mythologique, ont déjà pris « l'initiative » et qu'à « l'hallucination simple » répond en effet maintenant « l'hallucination des mots ».

Des « espèces de romances »

La proximité avec Verlaine – qui devient dans la vie aussi une « idylle », bientôt « mauvaise » – donne naissance, dans l'œuvre, à une sorte d'étrange et délicat « chant amébé », selon l'expression heureuse de Pierre Brunel¹¹, où les poèmes qui auraient pu constituer l'ensemble (non réalisé) des *Études néantes* donnent le *répons*, volontairement dissonant, à plusieurs poèmes des *Romances sans paroles*.

Les poèmes du printemps 1872 travaillent en effet à « dérégler », d'une manière très « raisonnée », le mode idyllique. C'est le cas d'abord de *Larme*. Dès le premier vers, tout le matériel traditionnel de la pastorale réapparaît ; mais il se présente sur le mode de son absence, étrange et familier à la fois, mis à distance dans un geste qui le donne en l'éloignant :

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises [...]

Divers motifs du *locus amoenus* se profilent ainsi en négatif : un cours d'eau (« cette jeune Oise ») ; des bosquets (« de tendres bois de noisetiers ») ; mais ces éléments du décor pastoral sont eux-mêmes affectés d'un manque : les « ormeaux » sont « sans voix », le « gazon » est « sans fleurs », le « ciel » est « couvert », tandis que la transparence du ciel idyllique se laisse envahir par « un brouillard d'après-midi tiède et vert », et que l'eau claire des sources est remplacée par « quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer ». Cette altération de l'idylle, d'abord infime, puis s'accroissant, entraîne bientôt une métamorphose plus radicale du paysage : sous l'effet de « l'orage », le site champêtre se change en un décor urbain, à la fois industriel (« des pays noirs », « des gares ») et fabuleux (« des colonnades sous la nuit bleue »), – le texte épousant une logique onirique semblable à celle qui constitue la trame

¹⁰ Verlaine, « Le Faune », *Fêtes galantes*, in *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Y.-G. Le Dantec et J. Borel, 1962, p. 115.

¹¹ Pierre Brunel, *Rimbaud. Projets et réalisations*, Champion, 1983, p. 131.

d'*Aube* dans les *Illuminations*, où la « grand-ville » et ses « quais de marbre » se substituent également à la nature. La dernière strophe de *Larme* découvre finalement un paysage d'« après le déluge » : non plus les riantes prairies de l'églogue, mais quelque lande délavée par l'orage, où l'eau ne se fixe plus (« L'eau des bois se perdait sur des sables vierges »), heurtée seulement par une « éclatante giboulée » (« Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares... »).

Au fil des métamorphoses du paysage, le « je » change également ; et s'il s'apparaît tout au long comme le sujet du verbe « boire », celui-ci est conjugué tour à tour sur le mode de l'affirmation (« je buvais [...] »), de l'interrogation (« Que pouvais-je boire [...] ? »), puis de la négation ou du regret (« Dire que je n'ai pas eu souci de boire ! »). Rimbaud détourne ici une imagerie traditionnelle, qui identifie le poète au « buveur » ; et Anne Emmanuelle Berger a bien montré que si le geste de « boire » allégorise la poésie lyrique, c'est bien cette poésie lyrique, à travers l'altération du verbe boire, que le poème met ici en question, « dérègle », – rejette et regrette à la fois¹².

Plus précisément, si l'on prête une valeur métapoétique aux images du poème, deux poétiques semblent mises en regard l'une de l'autre. L'une se place sous le signe de l'eau, – qui emblématise une poésie de l'immédiateté sensible, un lyrisme qui puiserait aux sources de l'être (« cette jeune Oise »), une oralité heureuse, chantante et vivifiante ; l'autre se place sous le signe de l'or (« Liqueur d'or », « pêcheur d'or »), qui, en se substituant à l'eau à la faveur de « l'orage », figure une poésie vouée à l'imaginaire et au « dérèglement des sens », qui sépare le poète du monde au risque de tarir en lui l'inspiration lyrique. *Larme* se situe pour ainsi dire sur la ligne de faille de ces deux poétiques : si le poète « boit » encore, il ne boit déjà plus de l'eau, mais « quelque liqueur d'or » ; peut-être même ne boit-il plus du tout, pour simplement « voir » – « Pleurant, je voyais de l'or, – et ne pus boire » selon la version d'*Alchimie du verbe* –, riche alors de biens imaginaires, qui le vouent cependant à une soif inextinguible. Sur le chemin dangereux du « dérèglement de tous les sens », le poète regarde en arrière, et le dernier vers – « Dire que je n'ai pas eu souci de boire ! » – porte le regret d'un lyrisme premier, d'une idylle trop tôt profanée ou trop violemment rejetée.

La réussite particulière de *Larme* tient à ce que l'ambivalence de Rimbaud par rapport au lyrisme aussi bien que par rapport à son « dérèglement » dans le programme poétique du « voyant » s'inscrit dans la textualité même du poème. Jean-Luc Steinmetz a montré que cette ambivalence se cristallise plus particulièrement dans la modulation ambiguë du phonème /wa/¹³ : /wa/ de « oiseaux », de « villageoises », qui insiste et rebondit dans « bois de noisetiers », dans « boire », avant de se fixer un moment dans le signifiant privilégié : « Oise », pour se scinder aussitôt dans deux nouvelles séries phoniques dérivées, – l'une en /a/ enclenchée à partir de /oise/ par la rime approximative « colocase », – l'autre en /o/, qui va elle-même donner naissance au phonème /or/, également insistant, parce qu'il fait apparaître, au lieu de l'eau, l'objet même du désir dans l'hallucination, souligné par une exclamation et une redondance du phonème qui le module à nouveau (« Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillage »). De la même façon que le sujet ici boit et ne boit pas l'eau de l'Oise, le poème hésite, capte et ne capte pas une sonorité qui se dérobe à la prise des mots, se perd dans le texte comme « l'eau des bois » « sur des sables vierges », – signe qu'un premier « couac » s'est insinué dans le chant jadis mélodieux des sources et des vers.

Bonne Pensée du matin poursuit ces « études » par lesquelles Rimbaud travaille à désaccorder, par touches d'abord infimes puis de plus en plus insistantes, l'instrument lyrique, tout en faussant le mode tonal de l'idylle.

¹² Anne Emmanuelle Berger, *Le Banquet de Rimbaud. Recherches sur l'oralité*, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1992.

¹³ Jean-Luc Steinmetz, « Le Chant traverse l'identité », *La Poésie et ses raisons*, Corti, 1990, p. 15-28.

Divers motifs conservent manifestement la mémoire du genre : un « sommeil d'amour » ; des bosquets de fêtes galantes (« Sous les bosquets l'aube évapore / L'odeur du soir fêté ») ; une invocation à Vénus, invitée non plus à unir mais à délaissier « les Amants » encore parés des couronnes antiques de l'églogue :

Venus ! laisse un peu les Amants,
Dont l'âme est en couronne.

Par ailleurs, *Bonne Pensée du matin* est construit selon un schéma duel, caractéristique de l'idylle, qui consiste à opposer l'ici champêtre à l'ailleurs urbain, – à cette différence que, chez Rimbaud, contrairement à l'horizon d'attente du genre, c'est cet ailleurs urbain (« Mais là-bas dans l'immense chantier ») qui est valorisé, même si, comme dans *Larme*, la substitution de la ville (hyperbolisée dans l'image de « Babylone ») à la Nature a rendu le paysage idyllique presque stérile (« désert de mousse ») et a suscité l'apparition de richesses aussi fabuleuses qu'artificielles (« lambris précieux », « faux cieux »). Deux figures se superposent alors, et l'une chasse progressivement l'autre : d'un côté les « Bergers », de l'autre les « Ouvriers charmants » (tous deux avec une majuscule initiale), – tandis que Vénus, en portant aux « travailleurs » « l'eau-de-vie » (au lieu du vin de Bacchus), semble s'être changée en une « accorte déesse, écrit Emmanuelle Laurent, chargée du ravitaillement des hommes ». Et s'il est possible que l'image finale (« le bain de la mer, à midi ») suggère encore une nouvelle naissance d'Aphrodite, *Bonne Pensée du matin* réussit à remplacer l'idylle ancienne par une Idylle pour les temps nouveaux, dévolue non plus aux « Bergers », mais aux « Ouvriers ». Le genre ainsi transfiguré se charge subrepticement d'une valeur politique révolutionnaire, Rimbaud faisant servir l'utopie idyllique à une représentation symbolique des utopies sociales dont la Commune fut porteuse¹⁴.

Une semblable transfiguration de l'idylle est à l'œuvre dans *Bannières de mai*, dont le titre comporte d'emblée une dimension politique, dans la mesure où le mois de mai, jadis dévolu aux seules processions mariales, ne peut pas ne pas renvoyer aussi, après 1871, au mois de mai sanglant de la Commune et à ses « Bannières » d'une autre sorte. Mais ce retour de la charge politique dans l'idylle ne se fait pas sans un art consommé, d'une infinie délicatesse jusque dans sa violence subversive.

L'écho de l'idylle revient à la mémoire du poème par la médiation d'une voix de femme : celle de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore, dont un vers – « Prends-y garde, ô ma vie absente ! » – est écrit au dos du manuscrit de *Patience d'un été* (autre version de *Bannières de mai*)¹⁵. On sait par Verlaine combien Rimbaud savait apprécier le lyrisme sentimental de Marceline Desbordes-Valmore ; et le poème « C'est moi » qu'il cite en transcrivant son avant-dernier vers, (auquel répondra une phrase d'*Une saison en enfer* : « La vraie vie est absente »), permet à Rimbaud d'actualiser une structure duelle toujours latente dans l'idylle : celle qui oppose non seulement la campagne à la ville, mais aussi le passé au présent, le rêve à la réalité, la vie à « la vraie vie », « absente ». Cette structure actualisée dans l'histoire du genre ombre de mélancolie les riants paysages d'Arcadie, et relie subrepticement l'idylle à l'élégie, introduisant une note douloureuse, que Rimbaud accentue.

Le motif de « la vie absente », repris à la poésie champêtre de Marceline Desbordes-Valmore, appelle une autre réminiscence intertextuelle : celle des « chansons spirituelles », telles qu'elles ont été illustrées par Mme Guyon ou par Marguerite de Navarre¹⁶. L'inspiration mystique convient sans doute à l'idylle, capable de chanter « un ton plus haut », comme le fait

¹⁴ Voir Yves Reboul, « Rimbaud devant Paris : deux poèmes subversifs », *Littératures*, n° 54, 2006, p. 115-132.

¹⁵ Voir Olivier Bivort, « Les “Vies absentes” de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 2001, p. 1269-1273.

¹⁶ Voir Etiemble, « Sur les *Chansons spirituelles* », dans *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'université de Bruxelles, 1983, p. 71-75.

la quatrième églogue de Virgile qui donne aux pipeaux rustiques la portée d'une parole prophétique. Mais les chansons spirituelles présentent aussi une autre caractéristique qui a sans doute plus particulièrement retenu l'attention de Rimbaud : non seulement elles déclinent les différentes figures d'un « adieu au monde » selon la topique de la lyrique sacrée (« Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances », écrit Rimbaud dans *Alchimie du verbe*, juste avant de citer *Chanson de la plus haute tour*), mais encore elles prennent pour support mélodique et rythmique des chansons populaires profanes, dont les « refrains niais » ou les « rythmes naïfs » viennent étrangement servir de support au dire le plus « élevé ». Entre Rimbaud et ses probables modèles mystiques, le jeu intertextuel est cependant ambigu, et tout se passe comme si la chanson spirituelle selon Rimbaud, au lieu de contenir la chanson profane dans la lyrique sacrée, subvertissait celle-ci par celle-là, ou du moins faisait valoir entre elles la dissonance, soulignant le conflit de registres : d'où cette « expression bouffonne et égarée au possible », que Rimbaud remarque en citant *Éternité*, où le thème mystique est en effet étrangement repris dans la ritournelle ancienne de l'humble pentasyllabe.

Dans *Bannières de mai*, les « chansons spirituelles » qui « voltigent parmi les groseilles » ne chantent plus tout uniment la Vierge Marie (« Est-ce que l'on prie / La vierge Marie » demande également *Chanson de la plus haute tour*). Comme faussées par le souvenir du mois de mai de la Commune et de ses massacres (rappelés peut-être dans l'image du « maladif hallali » au deuxième vers), elles accompagnent maintenant un sujet qui, au lieu de tendre vers Dieu, en appelle à son propre anéantissement dans la Nature (« Je sors. Si un rayon me blesse / Je succomberai sur la mousse »), plus complet que celui des anciens Bergers de l'Idylle :

Que par toi beaucoup, ô Nature,
– Ah moins seul et moins nul ! – Je meure.
Au lieu que les Bergers, c'est drôle,
Meurent à peu près par le monde.

Même si le poème accueille encore les grâces, moitié mystiques moitié profanes, de l'idylle (« Le ciel est joli comme un ange », « l'azur et l'onde communient »), même s'il conserve encore quelques traces des mythologies antiques (le char du soleil et la roue de fortune, devenus instruments de supplice), il fait (comme *Comédie de la soif*) de la Nature, ancienne Arcadie, le lieu d'une dérélition du sujet, qui s'en remet désormais à son « infortune » voulue : « Et libre soit cette infortune ».

Michel et Christine parachève ce « dérèglement » de l'idylle en libérant une violence que ne parvient plus à contenir ou à refouler la loi du genre.

Au principe de ce dérèglement, Rimbaud place ce qu'il appelle, dans *Alchimie du verbe*, « l'hallucination simple ». Il faut peu de choses en effet pour nourrir le délire, qui s'empare ici d'un simple titre de vaudeville – « un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi » –, s'il est vrai que le titre du poème renvoie au titre d'un vaudeville de Scribe, – figure d'une « littérature démodée », toute de convention, – lettre morte, qui se prête cependant, comme les voyelles, à une recharge imaginaire, à la fois vivifiante et dévastatrice.

Le topos idyllique est bien présent encore, – avec des « bords » : « Zut alors si le soleil quitte ces bords » (« Ô bords siciliens d'un calme marécage » écrit Mallarmé pour fixer la topique de l'églogue) ; – des « agneaux », et l'inversion précieuse dans l'apposition comme un indice stylistique de la bergerie rococo : « Ô cent agneaux, de l'idylle soldats blonds » ; – un chien et un berger : « Chien noir, brun pasteur dont le manteau s'engouffre ». Mais comme *Larme, Michel et Christine* (en suivant la logique d'une sorte d'amplification fantastique de la chanson *Il pleut, il pleut, Bergère*) confie à l'orage le soin de saccager le paysage bucolique (« L'orage d'abord jette ses larges gouttes ») : le « clair déluge » et les « éclairs supérieurs » mettent en déroute les figurines de la Bergerie, alignées comme pour la bataille. On reconnaît la marque du paysage rimbaldien, qui le rapproche des paysages de Van Gogh :

une énergie, qui sourd ici de l'ombre ou de la route (comme dans le poème *Ornières* des *Illuminations*), devient principe de métamorphoses, défait toute fixité et brouille tous repères.

La violence subversive de cet imaginaire se perçoit mieux encore si, comme le propose Steve Murphy¹⁷, on remarque dans *Michel et Christine* une réécriture parodique d'un poème de Verlaine, « Malines », publié dans les *Romances sans paroles*, et lié aux souvenirs du voyage en Belgique de Verlaine et de Rimbaud (juillet-août 1872). D'un texte à l'autre, des affleurements intertextuels sont sensibles : par exemple dans l'image du « railway » (chez Rimbaud) ou du « wagon » (chez Verlaine) qui détonne dans le code traditionnel de l'idylle ; par exemple encore dans le choix des couleurs – bleu, blanc, rouge – qui se rassemblent, avec une valeur symbolique, dans la dernière strophe du poème de Rimbaud, alors qu'elles sont disséminées, avec une valeur simplement plastique, dans le poème de Verlaine ; il semble en réalité que Rimbaud, en réécrivant Verlaine, inverse la logique du texte de son ami, – suscitant un paysage déchaîné et panique (« Fuyez ! »), là où Verlaine en appelait à un apaisement (« Dormez ! ») des éléments préservés de la poésie champêtre :

MICHEL ET CHRISTINE

Ô cent agneaux, de l'idylle soldats blonds,
Des aqueducs, des bruyères amaigries,
Fuyez ! plaine, déserts, prairie, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage !

MALINES

Dormez, les vaches ! Reposez,
Doux taureaux de la plaine immense,
Sous vos cieux à peine irisés !

La subversion du modèle générique fait réapparaître ce que l'idylle interdisait de voir : la violence de l'histoire. Pour Pierre Brunel, les « hordes » qui ravagent l'ancien paysage de l'idylle (« Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront ! ») sont les « hordes » germaniques de la guerre de 1870, et cette valeur du texte est étayée par un jeu intertextuel qui pourrait renvoyer plus particulièrement aux *Idylles prussiennes* de Banville¹⁸ ; pour Yves Reboul, le poème réactive le mythe des Barbares (« gaulois », comme les ancêtres de *Mauvais Sang*), pour évoquer, moins la guerre franco-prussienne, que le peuple de la Commune de Paris¹⁹, – Rimbaud reprenant alors à son compte l'espérance révolutionnaire en une société nouvelle qui jaillirait des décombres de l'ancien ordre politique, social et religieux, comme une nouvelle « Idylle » (avec majuscule) régénérée. Tel serait le sens de la dernière strophe de *Michel et Christine*, qui rétablit le décor (« bois », « val »), le personnel (« L'Épouse », « l'homme ») et le rituel de l'idylle (la célébration, mais en bleu, blanc, rouge, d'une unité retrouvée) :

– Et verrai-je le bois jaune et le val clair,
L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, – ô Gaule,
Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,
– Michel et Christine, – et Christ ! – fin de l'Idylle.

Toutefois, entre le « Zut » initial (« Zut alors si le soleil quitte ces bords ! ») et le verdict final (« fin de l'Idylle »), une idylle chasse l'autre, mais l'une et l'autre sont finalement également rejetées : celle de l'ancien monde comme celle de l'utopie révolutionnaire, celle des Bergers comme celle des Ouvriers, celle d'un mois de mai marial comme celle du mois de mai des

¹⁷ Dans Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, Édition critique de Steve Murphy, avec la collaboration de Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Champion, 2003, p. 40-45.

¹⁸ Pierre Brunel, « La Fin de l'idylle », *RHLF*, mars-avril 1987, p. 200-212.

¹⁹ Yves Reboul, « Lecture de *Michel et Christine* », *Parade sauvage, Colloque n°2 : Rimbaud « à la loupe »*, 1990, p. 52-59.

Communards, – pour que, d’une idylle à l’autre, le poème excède l’idéologie en même temps que les genres, et ne tienne plus que par l’énergie de sa violente beauté.

Des Bergers de l’idylle au Satyre

Si loin que les poèmes de l’année 1872 aillent dans le « dérèglement » de l’idylle et le rejet du lyrisme ancien, ils ne sont cependant encore qu’une étape, repérée comme telle dans *Alchimie du verbe* et finalement condamnée parce que la forme y participe toujours, au dire de Rimbaud lui-même, de la « vieillerie poétique ».

Les poèmes des *Illuminations* tentent donc de reprendre le travail de sape des genres anciens, et tout se passe comme s’ils visaient, au-delà de la représentation, quelque chose qui serait une pure présence, – même si cette présence dans le texte ne peut se donner que comme un *effet de présence*, qui reste fatalement une construction fictive.

Après le Déluge met en scène cette fatalité de l’œuvre, qui lui interdit de ne pouvoir jamais atteindre à quelque au-delà d’elle-même, même dans la mise en scène de sa destruction. Toujours le topos idyllique (un lièvre, des sainfoins et des clochettes, un arc-en-ciel et une toile d’araignée...) revient, dans sa *naïveté*, charmante et lassante, comme si la décrue des eaux du déluge, en faisant réapparaître le monde dans son enfance première, le maintenait encore identique à lui-même ; si bien qu’à peine « rassise », « l’idée du Déluge » doit aussitôt recommencer, – selon le cercle d’un éternel retour qui est aussi un sempiternel ressassement.

L’idylle inchangée, quoique toujours détruite, demeure donc, comme l’amour (toujours lui aussi « à réinventer »), l’horizon indépassable, limitatif et donc forcément décevant, de tout rêve et de toute littérature. *Veillées* met en scène un de ces bonheurs idylliques (« C’est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré »), illusoirement enchanteur, qui comble, mais qui, une fois réduit à lui-même en sa « fadeur » verlainienne (on songe à la première des *Ariettes oubliées*, « C’est l’extase langoureuse »), apparaît sans au-delà ni consistance :

- Était-ce donc ceci ?
- Et le rêve fraîchit.

Chez Rimbaud, comme chez Mallarmé, il n’y a pas d’au-delà de la fiction. *Scènes*, en démontant la vieille mécanique idyllique (« L’ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles »), découvre finalement qu’il n’y a « rien à voir » derrière le décor, pas plus que dans le château d’*Enfance* (« Il n’y a rien à voir là-dedans »), – la vacuité de l’enfance dans le travail de Rimbaud tenant lieu de la vacuité du ciel dans celui de Mallarmé.

Comme chez Mallarmé cependant, cette autre façon de découvrir le néant magnifie les prestiges de la littérature comme telle. Rimbaud, comme Mallarmé, sait les miracles dont la poésie, reconduite à son principe, est capable. Et c’est à un miracle de cette sorte (tout d’immanence) que fait assister le poème *Antique*, en poussant cette fois la déformation de l’idylle jusqu’à dégager progressivement le « gracieux fils de Pan » de la petite forme (*eidullion*) dans laquelle le genre l’a si longtemps contenu :

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.

André Guyaux²⁰ a décrit l’opération textuelle qui préside à cet enchantement. Si le titre, *Antique*, laisse attendre une *ekphrasis* à la manière parnassienne, le genre de l’*illumination* tel que l’actualise ici le poème, au lieu de décrire son objet, l’invoque, le provoque au lieu de le

²⁰ André Guyaux, « “Antique” et l’hermaphrodite au XIX^e siècle », in *Duplicités de Rimbaud*, Champion-Slatkine, 1991, p. 85-106.

tenir à distance, le ravit dans une *captatio* qui ne serait plus seulement rhétorique. De l'apostrophe initiale (« Gracieux fils de Pan ! ») à l'impératif final (« Promène-toi... »), le texte se déploie tout d'une ligne, à la fois sculpturale et musicale, qui dessine un corps fabuleux par l'énumération, en blason, de ses différentes parties, et qui passe d'une partie à l'autre par glissement allitératif, propagation sonore ou « tintement » des « t », à l'initiale notamment des pronoms possessifs (« ton front », « tes yeux », « tes joues », « tes crocs », « ta poitrine », « tes bras », « ton cœur »...). Dans le jeu du texte, tout se passe comme si la séduction rhétorique de l'apostrophe recouvrait une réelle *efficace* : la statue s'anime, le *Satyre* (non nommé dans le texte mais anagrammatisé dans « cithare » qui le fait être musicalement) se met en marche, accepte la danse à laquelle l'invite le locuteur. Cette incarnation est sensible dans la transformation finale des pronoms possessifs en déictiques (« ce ventre », « cette cuisse », « cette seconde cuisse et cette jambe de gauche »), – comme si le texte, au moment de toucher à son but, parvenait à projeter au-devant de lui ce qui était censé le précéder, à *présentifier* ce qui n'aura jamais existé que par lui au lieu de simplement *représenter* un modèle préalable. Michel Collot a analysé cette dimension paradoxale des déictiques rimbaldiens qui, dans les *Illuminations*, ne renvoient à rien d'antérieur à l'opération du texte, imposant une présence dans le geste même où ils désignent une vacance fondamentale²¹. Le rythme impair de la phrase finale, en soulignant l'étrangeté de « cette seconde cuisse » qui se dédouble en « cuisse » et « jambe », parachève l'effet d'hallucination que produit le texte : dans un ultime déhanchement, qui change le « gracieux » en « gauche » aux deux extrémités du poème, le Chèvre-pied semble enjambrer le bord de l'image, sortir du tableau, et vivre. Une phrase semble marquer cette bifurcation de l'image vers la présence : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe », dans laquelle l'article défini « le double sexe » fait la transition entre la litanie incantatoire des pronoms possessifs (aboutissant à « Ton cœur »), et celle des déictiques (commençant avec « ce ventre ») : signe, s'il est possible, que quelque chose comme une puissance sexuelle hors genre (« le double sexe »), jadis dévolue à la figure de Pan ou du *Satyre*, est maintenant active dans le corps même du texte, transmuée en puissance poétique, elle aussi hors genre.

Le livre de Pierre Brunel, *L'Arcadie blessée*²², permet de donner à la recherche poétique de Rimbaud sa portée la plus grande en l'inscrivant dans le champ d'autres recherches contemporaines et convergentes qui ont pris également l'idylle pour point de mire.

Il est significatif que la déformation que l'œuvre de Rimbaud fait subir à l'idylle conduise à retrouver, sous les conventions du genre, un avatar monstrueux du *Satyre* en la figure du « gracieux fils de Pan ». Le mouvement est celui que Nietzsche appelle de ses vœux dans *La Naissance de la tragédie* (1872), quand il déplore que la « civilisation de l'opéra » ait abandonné le *Satyre*, dans lequel les grecs avaient su incarner la puissance de la Nature, pour les « bergers pomponnés et factices » de l'idylle décadente. Rimbaud retrouverait ainsi à sa façon, sous les formes de la culture, les forces *satyriques* qui entrent en jeu dans la dimension « dionysiaque » de l'art.

Mais le travail de Rimbaud s'éclaire aussi de celui de Mallarmé, car Rimbaud et Mallarmé font également de la Beauté l'autre face immédiatement réversible du Néant dans le jeu de la fiction : Mallarmé, par l'autoréflexion du poème ; Rimbaud, par la béance que la fulgurance poétique ouvre, comme au travers de « brèches opéradiques », dans l'ancien jeu – trop idyllique – de la représentation.

²¹ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989 (« La dimension du déictique », p. 194-208).

²² Pierre Brunel, *L'Arcadie blessée : le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Eurédit, 2005.