Les Insipides, ou comment Rimbaud n'a jamais appris (qu') à réécrire

Jean-Pierre Bobillot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/214>

DOI : 10.4000/ml.214

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2009

Pagination : 93-114

Référence électronique

Jean-Pierre Bobillot, « Les Insipides, ou comment Rimbaud n'a jamais appris (qu') à réécrire », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60 | 2009, mis en ligne le 06 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/214> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.214>

Les Insipides ou comment Rimbaud n'a jamais appris (qu') à réécrire

Jean-Pierre Bobillot

0. Fausse entrée

Dans son numéro d'« été 1991 », la revue aixoise *Impressions du Sud* publiait un article de Liliane Giraudon censément fracassant comme son titre : « Rimbaud est mort, lisez Nouveau »¹, qui — pour fustiger une fois de plus, non seulement les Célébrations nationales, naturellement toujours mortifères, mais la Recherche universitaire, toujours uniment obscurantiste — croyait bon de porter aux nues un autre article, censément plus fracassant encore², que venait de publier la revue stéphanoise *Aires* et dû à un certain François Dominique. Le titre en était « Rimbaud copiste »³ et il annonçait de renversantes révélations sur

un poème étrange, repris et modifié dans *Une Saison en enfer* (« Ô saisons, ô châteaux... »), qui supporta depuis quelques décennies des interprétations extravagantes : allusions évangéliques, libertinage⁴, extase tantrique, folklore wallon, invocation de Thérèse d'Avila, châteaux en Espagne, souvenir de la rue des Bordels, autres calembredaines.

Poème, dont il se flattait bientôt de dévoiler la source, jusque-là inconnue de tous les exégètes et prétendus spécialistes :

Il y a quelques années, je trouvai un livre de 1834 — couverture bleue gravée de sombres tourments romantiques. C'est un récit pathétique et macabre, entrecoupé de poèmes et de pensées intimes que l'auteur anonyme attribue au poète, jusque-là inconnu, dont le nom fournit à l'œuvre son titre : *Élie Mariaker*. Un amour brisé conduit le narrateur à la folie, puis à la mort.

Ce livre fut composé par Évariste Cyprien Félix Boulay-Paty (1804-1864) qui se dépensa d'abord dans la rédaction de couplets

1. *Impressions du Sud* n° 29, p.31.

2. Elle précise en effet : « l'un des rares textes intéressants sur Rimbaud publié depuis janvier »...

3. *Aires* n° 12, p. 59-61.

4. Ces deux-là, pour le moins, ne sont pas si « extravagantes »...

patriotiques avant d'écrire *Élie Mariaker*. « Œuvre touchante », dit un critique ; « méchante œuvre », dit un autre. Par la suite, Boulay-Paty commit des sonnets et des sonnets, de plus en plus nuls. Son *Mariaker* tomba dans l'oubli avec lui.

Le livre que je possède est l'une des deux éditions à compte d'auteur parues en 1834 ; la mienne comporte un poème abandonné dans la seconde. Le voici :

« Ô saisons, ô châteaux !
Quelle âme est sans défaut ?

Nos cœurs vont en enfer,
Pleins de péchés trop beaux,
La neige est en lambeaux,
C'est le minuit d'hiver.

La Mort intéressante
Danse des mazurkas,
Entraîne le Trépas
Sous mes phrases néantes.

Ô saisons, ô châteaux !
Quelle âme est sans défaut ? »

Et Liliane Giraudon d'ajouter superbement :

Et François Dominique d'ajouter superbement : « Ainsi, le poème justement admiré de Rimbaud doit payer son obole aux Mânes d'un raté. » Voilà une révélation qui, en 1991, a le mérite de préciser que le travail poétique, cet obscur labeur qui repose sur un *non-savoir*, s'emploie à l'effacement des origines sans pour autant négliger la tradition des copistes. Emprunts et rejets, le poème participe à l'élaboration d'un permanent palimpseste.

Si d'aucuns ont pu, quelque peu hâtivement, donner dans le panneau, la plupart s'empressa (ou s'empressèrent) de dénoncer le canular, de l'ignorer ou de l'apprécier à sa juste valeur. Il est vrai qu'il se recommandait, sans doute un peu trop hautement, par les « phrases néantes » de son dixième vers, du projet qu'avait eu Rimbaud, suivant Verlaine, d'*Études néantes* : titre — et épithète — dont Pierre Brunel avait brillamment tiré, quelques années plus tôt, le fructueux parti que l'on sait⁵ ; semblablement, par le mot *palimpseste*, son enthousiaste propagatrice le rehaussait-elle encore de l'implicite aura émanant de la fortune théorique d'un récent ouvrage de Gérard Genette⁶. Il avait pourtant contre lui le témoignage accablant du brouillon de ce même poème — détail, qui

5. Rimbaud. *Projets et réalisations*, Champion, Paris, 1983.

6. *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

avait dû échapper au mystificateur... mais point à Sergio Sacchi, qui argumenta⁷:

le brouillon [...] montre que le poème rimbaldien a connu des versions successives : d'abord, « Les saisons, les châteaux⁸ / Où court où vole où coule » ; ensuite, le deuxième vers devient : « L'âme n'est pas sans défauts », pour donner enfin : « Ô saisons, ô châteaux / Quelle âme n'est pas sans défauts » —, avant de parvenir à la version définitive. Or, comment Rimbaud aurait-il copié une formule, à laquelle il semble être arrivé à travers une série de tâtonnements ?...

« Le canular, conclut adroitement Steve Murphy, a eu le mérite de mettre en évidence la déconcertante facilité avec laquelle on peut se tromper, faute de procéder à des vérifications. » Il a une autre vertu : — non pas, celle d'attirer l'attention des spécialistes et des amateurs sur le rôle, chez Rimbaud, de la *réécriture*, parodie, pastiche ou plagiat, voire « plagiat » (au sens ducassien) : car, il y a belle lurette qu'ils s'en sont avisés ; — mais, plus inopinément, de susciter peut-être un nouveau type de « faux » : — non plus, comme il s'en est souvent fait, des « faux-Rimbaud », — mais de *faux hypotextes*⁹... et aussi, voire surtout, d'encourager les *hypothèses hypotextuelles* les plus hardies, ou les plus fantaisistes¹⁰ : destinées (suivant les cas) à établir l'étendue nonpareille des lectures et des connaissances du petit génie de Charleville — ou qu'il n'était, en fait, qu'un incorrigible copieur...

1. Le plagiat inaugural : Sully (Lucrèce) Prudhomme

On se souvient en effet que, dans son « Invocation à Vénus » — traduction en 26 alexandrins des 26 hexamètres initiaux du Chant I^{er} du *De Natura Rerum* de Lucrèce, que le jeune et brillant « externe au collège de

7. « Le chant d'un coq rimbaldien », *Il Confronto letterario* n°20, 1993, p. 223 n. 11. Cité par Steve Murphy dans Rimbaud, *Œuvres complètes I Poésies*, Champion, 1999, p. 851 ; le brouillon y est présenté et commenté p. 842-843, 847-850.

8. En fait : « Ô les saisons et châteaux »...

9. De difficulté, censément, moindre — surtout, s'agissant d'un auteur dont les vers auraient été « de plus en plus nuls ». C'est, en effet, d'abord par leur médiocrité que les faux-Rimbaud furent généralement démasqués : un hypotexte médiocre est en revanche beaucoup plus plausible...

10. Et cela d'autant que, comme on va le voir, « Rimbaud, [même] quand il s'en prend à un texte précis, ne le réécrit jamais d'un bout à l'autre et se contente souvent d'allusions (bribes de citations, mots, rimes, etc.) qui rendent l'identification de ses hypotextes problématique. De plus », comme on va le voir aussi, « il peut multiplier les cibles parodiques, ou, pire, en cacher une (ou plus !) sous une autre. » (Daniel Sangsue, « Pour un Rimbaud parodiste », *Europe* n° 966, Paris, 2009, p. 33-34.

Charleville » s'était offert le malin plaisir de voir publier, signée de son nom (et à l'insu de son premier auteur), dans le *Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique : Bulletin officiel de l'Académie de Douai* du 15 avril 1870 —, il avait largement plagié, et sensiblement modifié, les 24 alexandrins initiaux (correspondant aux mêmes 26 hexamètres) de la traduction, par Sully Prudhomme, de *Lucrèce : De la Nature des Choses, Livre premier*, parue chez Alphonse Lemerre, en mai 1869.

En vertu d'un écrasant différentiel de considération poétique, qui n'a cessé de s'accroître, *a posteriori*, entre le futur Nobel et son rival bientôt « maudit », il est généralement tenu pour acquis (et comme allant de soi) que les modifications, introduites par Rimbaud dans le texte de Prudhomme, en constituent autant d'améliorations — et signent, d'une pierre deux coups, le génie naissant de l'un, le laborieux talent qui en tient lieu, chez l'autre. Le plagiat, dans l'exacte mesure où il *donne lieu* à ces modifications du texte plagié — qui sont autant d'entorses à son statut même de plagiat¹¹ —, aurait donc ici pour enjeu de substituer, à tels passages de l'hypotexte jugés particulièrement faibles (et pour cela, typiques de Prudhomme), des formulations, censément, de meilleur aloi (et en cela, caractéristiques de Rimbaud)¹² : bref, il s'agirait, par quelques *rimbaldismes* bien placés, de purger le texte de certains de ses *prudhommismes*, afin de le corriger — et surtout, de stigmatiser le style prudhommien dans son ensemble¹³...

Ainsi (pour s'y borner¹⁴), Louis Aragon est-il assurément en droit d'écrire¹⁵ : « si le collégien s'est attaché à corriger simplement Sully Prudhomme, il y a dans ses corrections une leçon qui vaut peut-être mieux qu'on ne l'imagine » ; mais la leçon n'est peut-être pas celle qu'il pense...

11. Mais qui constituent, précisément, les marques du « plagiat » (au sens ducassien)...

12. Les commentateurs ne se souciant généralement guère ou pas du tout de la question de la plus ou moins grande conformité au texte de Lucrèce (on en oublierait presque qu'il s'agit d'une traduction), je la négligerai à mon tour, pour mieux cibler le propos qui est le mien, ici.

13. Ainsi faisait le même insolent substituant, au « genre humain » et au « chagrin dernier » de Mme Blanchecotte, un « *phoque* humain » et un « *chignon* dernier » particulièrement incongrus : cf, sur ce point, Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage* « Colloque n°4 », Charleville, 2004, p.84-85.

14. Pour une analyse plus complète de ce cas de *plagiat corrigé*, et des commentaires qu'il a suscités, cf. Bobillot, « Fins de vers, etc. (2°) : de quelques signifiants en flagrant devenir », *Parade sauvage* n°21, 2006, p.4-11.

15. *Chronique du Bel Canto*, Skira, 1947, p.187.

et l'exemple qu'il avance, pour preuve de ce propos, ne paraît guère convaincant : « Voyez-le, au vers Sully Prudhommesque :

Rien sans toi, rien n'éclôt aux régions du jour...

substituer le vers racinien → :

Rien ne pourrait sans toi *se lever*¹⁶ vers le jour... »

Difficile, en effet, de ne pas entendre en cette épithète, curieusement, laudative : *racinien*, un (banal) euphémisme pour : banal ! Ou, à tout le moins, pour : néoclassique... Est-ce bien là, suivant Aragon, ce qui en fait une « leçon » manifestement *rimbaldienne* ? À l'inverse, on pourrait regretter l'indiscrète et peu euphonique allitération : « se lever vers » [veveR]...

Quant à ce vers (revu par Rimbaud) : « Versant au cœur de tous l'amour cher et puissant », n'affaiblit-il pas, d'un « Versant » inopportunément imité de Baudelaire, un vers originel plus dru — pour ne pas dire, plus rimbaldien (quoique dû à Prudhomme) : ← « *Plantant* au cœur de tous l'amour cher et puissant » ? À l'inverse encore, on pourrait regretter que le jeune et effronté prodige n'eût pas jugé bon de faire un sort à cette double épithète, d'une insistante banalité : « cher et puissant »...

Et si l'on peut, avec quelques bonnes raisons, préférer, comme le fait Jean-Jacques Lefrère¹⁷, le très-rimbaldien :

Le jour immense *éclate*¹⁸ aux cieux pacifiés !

au plus conventionnel (racinien ?) → :

Le jour brille plus pur sous les cieux azurés !

encore faut-il, passant outre aux sirènes du préjugé admiratif — et au consécutif lapsus du zélé biographe —, l'attribuer à son véritable auteur, qui n'est autre que... Sully Prudhomme, et non Rimbaud ! Rimbaud le « poète correct » censurerait-il en Prudhomme le « brutaliste » qu'il deviendra bientôt : autocensure par procuration ?...

16. Je souligne : « se lever » est tout de même à marquer d'une pierre blanche sur le sentier de Petit Poucet rêveur qui mène à la première lettre à Banville : « Je ne sais ce que j'ai là... qui veut monter... » puis : « Levez-moi un peu » ; et surtout : « Et tout vit, et tout monte !... » etc., dans *Credo in unam*... Et un peu plus tard, bien sûr : « Mais l'amour infini me montera dans l'âme, » dans *Sensation*.

17. *Arthur Rimbaud*, Fayard, Paris, 2001, p.88.

18. Je souligne ce verbe qu'on ne s'étonnera pas de voir resurgir, en contexte explicitement érotique, sous la plume, cette fois, de Rimbaud ; mais, sauf erreur, le verbe *planter* n'y réapparaîtra pas...

Car, tout bien pesé, s'il fait montre dès ce *coup d'essai* d'une « étonnante sûreté de goût »¹⁹, c'est plutôt, semble-t-il, dans le sens d'une conformité pour ne pas dire d'un conformisme académique et de bon ton — substituant même, à l'épithète « fécondant » par laquelle son malheureux prédécesseur conservait quelque chose de l'original et évocateur *genitabilis*, « tout un alexandrin digne d'une première communiant »²⁰ — que d'une saine réaction face à ce que cela pouvait comporter d'aliénant, et d'affadissant : bref, la « vieilleries poétique » sans l'« alchimie du verbe ». Et l'on s'interrogera sans doute encore longtemps — et peut-être en vain — sur la part respective, chez le brillant élève et apprenti poète faisant, en quelque sorte, ses gammes (avant de sortir ses griffes), de volonté sincère d'user au mieux du langage poétique hérité, au point d'en battre les présents ténors sur leur propre terrain, de recherche d'une reconnaissance personnelle immédiate, propre à compenser d'autres déficits, de défi sournois adressé, d'égal à égaux, aux gardiens du temple, et de conscience, plus ou moins obscure, de préparer sa plume en vue d'autres combats (à la faveur desquels il en ébranlerait enfin les colonnes)...

Si pourtant, plus qu'à un plagiat du plat Prudhomme — voué (selon les cas) à passer inaperçu, ou à laisser indifférent —, c'était surtout à un pastiche, plus généralement, *du style académique* exigé de tout élève des Collèges — et spécialement de cet élève, animé de la ferme et précoce ambition de remporter les Concours qui lui donneraient accès à la publication imprimée —, que le futur auteur de *Credo in unam...* se livra, sciemment autant que sournoisement, à la faveur de cette « (re)traduction » ? Il devait, pour cela, se faire *plus insipide encore* que l'insipide Prudhomme... dont la copie, telle quelle, n'eût peut-être pas retenu aussi favorablement l'attention de l'Académie ! Mais le bénéfice en était triple : il s'était prouvé à lui-même à quel point il maîtrisait maintenant la langue de ses Maîtres — qu'il méprisait d'autant plus qu'il les prenait, par ailleurs, en flagrant délit d'ignorance... et ils le récompensaient, à leur insu, pour cela !

C'est à la fin d'*À la Musique* que l'on voit apparaître, puis disparaître aussitôt, un vers dont la teneur anticipe, trop nettement aux yeux et aux dires d'un professeur à l'inquiète perspicacité, sur une certaine *brutalité*, toute rimbalienne, qui *éclatera* un peu plus tard, échappant enfin à toute censure ou autocensure. Et c'est Georges Izambard cette fois, tenant le rôle

19. Antoine Adam, « Notes » à Rimbaud, *Œuvres complètes*, « Pléiade » Gallimard, Paris, 1972, p.1028.

20 Ainsi que le remarque, *cum grano salis*, Benoît de Cornulier, « Bizarreries métriques du jeune Rimbaud », *Parade Sauvage* « Colloque n°5 », 2006, pp. 333-334. Le vers initial de Sully-Prudhomme : « Le fécondant Zéphir a forcé sa prison » devient en effet, sous la plume de Rimbaud : « Prêt à porter à tous une douce tendresse, / Le souffle du Zéphir a forcé sa prison »...

précédemment emprunté par Rimbaud (lequel accepte, bon gré mal gré, d'endosser celui de Prudhomme), qui censure le trop rimbaldien :

Et mes désirs *brutaux* s'accrochent à leurs lèvres !

en cet alexandrin beaucoup plus présentable (racinien ?) → :

Et je sens des baisers qui me viennent aux lèvres !

Est-ce un hasard, si le nom même du poète naguère corrigé apparaît (désignant, certes, de façon manifeste, un autre personnage²¹ : mais, de façon latente ?...) quelques strophes plus haut, et précisément dans un vers (v.16) qui suggère qu'on peut faire « mieux que monsieur Prudhomme »... sur son propre terrain ? Sully, poète bon pour Joseph... et pour Georges ? Une fois de plus, en tout état de cause, Rimbaud « poète correct » censure, mais dans son propre texte, le « brutaliste » qu'il *sent* — mais n'ose pas encore laisser — *venir* et *monter* en lui : autocensure, non plus par procuration, mais par compromis ; non plus en corrigeant un maître, mais en se laissant corriger par le sien. Dans les deux cas : soumission provisoire à la tutelle scolaire, sous couleur parnassienne (racinienne).

Mais, l'adjectif *brutal* ainsi refoulé ne manquera pas de faire retour, un peu plus tard, signifiant — car il s'agit bien, dès lors, d'un *signifiant-clé*, chez Rimbaud — l'articulation, à leur obscur et commun commencement (comme un ensemencement), du *désir érotique* et du *désir de poésie*, avec « La petite brutale » des *Poètes de sept ans*. À vrai dire, il apparaissait déjà, investi de la même fonction de signifiant — mais, en quelque sorte, « en mineur » —, dans une strophe assez drue de *Ce qui retient Nina* : « Riant à moi, *brutal* d'ivresse »...

Un peu plus tard également, c'est le verbe *éclater*, signifiant originellement censuré dans son impudente autant que prudente déprudhomisation de Lucrèce (et relevant de toute évidence du même paradigme que le précédent), que Rimbaud peut inscrire, en contexte non moins érotique, dans *Tête de Faune*, pièce d'obédience apparemment aussi pagano-parnassienne que son ancien *Credo* :

Son rire *éclate* en rires sous les branches.

Quant à l'adjectif *bleu* — auquel il faudrait ajouter le verbe *bleuir*, et les deux étranges dérivés nominaux que sont les néologismes *bleuités* et *bleuisions*²² — s'il est devenu, très tôt, l'un des signifiants rimbaldiens les plus notoires, c'est à la suite d'une correction apportée, par le jeune et

21. Rimbaud y fait allusion, précisément, dans sa lettre du 25 août 1870 au même Izambard : « cette benoîte population gesticule, prud-hommesquement spadassine »...

22. Respectivement : *Les premières communions* ; *Les premières communions*, *Le Bateau ivre* ; *Les Mains de Jeanne-Marie*.

ambitieux correspondant de Banville, à l'incipit d'un poème sans titre qu'il entreprenait de recopier à l'intention de Paul Demeny :

Par les beaux soirs d'été, j'irai dans les sentiers,

Or²³, si l'insipide hémistiche : « Par les beaux soirs d'été » n'était autre, selon toute vraisemblance, qu'un hémistiche de François Coppée ainsi repris mot pour mot, il y aurait quelque naïveté à voir dans la substitution, aux « beaux soirs », des à peine moins banals « soirs bleus », un de ces imparables coups de génie signant l'infaillibilité poétique de Rimbaud, désormais gravée dans le marbre du nouvel incipit → :

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,

C'est en effet, cette fois, un vers — et significativement : un incipit — d'Albert Méral qui aurait été, selon toute probabilité, mis à contribution : ←

Par un soir bleu d'avril, elle s'en revenait

D'un quasi-cliché résultant du croisement de deux clichés préalablement empruntés (plagiats ponctuels), le poète copieur n'obtint ce qui allait devenir un de ses signifiants-clés, que par sa réitération, de poème en poème, dans différents cotextes où il finirait par former, de combinaisons en combinaisons avec quelques autres termes eux-mêmes récurrents — et singulièrement : *frais* ou *fraîcheur*, *baigner* ou n'importe quel mot contenant le sème /liquidité/²⁴ —, de véritables *collocations spécifiques*...

2. *Contaminatio* : Dierx, Baudelaire, Lamartine²⁵

On connaît l'anecdote, rapportée par Ernest Delahaye alléguant le témoignage de Verlaine²⁶, selon laquelle, « quand Rimbaud lut son poème à Banville » — il s'agit du *Bateau ivre* —,

23. Cf., sur tous ces points, la synthèse qu'en donne Murphy dans Rimbaud, *Œuvres complètes I Poésies*, op. cit. p.180-181.

24. Cf., sur ce point, Bobillot, *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, Champion, 2004, p. 170-172.

25. Un poème à l'écriture aussi complexe que *Le Bateau ivre* comporte, bien évidemment, mainte autre référence hypotextuelle plausible, ou avérée : *Vingt mille lieues sous les mers* ou *Les Travailleurs de la mer*, par exemple ; mais une chose — non négligeable, certes — est de débusquer de significatives reprises lexicales, plus ou moins convergentes, allusions diverses, etc., — une autre est de pointer de signifiantes homologues ou divergences structurelles, plus ou moins explicites et explicitement polémiques, d'un hypertexte donné à quelques hypotextes, par là-même, majeurs : ce qui est le cas, à des degrés divers, des trois sur lesquels je reviens ici.

26. Lettre au colonel Godchot du 11 novembre 1930.

celui-ci objecta qu'il aurait été bon de dire, en commençant : « Je suis un bateau qui... etc... » Le jeune sauvage ne répondit rien, mais en sortant, il haussa les épaules et grommela : « Vieux con ! »...

Témoignage, certes, qui pourrait être apocryphe, mais « qui... sonne juste. »²⁷ Or, si ce n'est pas exactement ce que faisait Léon Dierx dans *Le vieux solitaire*, on est manifestement plus près, avec cet hypotexte de longtemps débusqué, de l'insipide procédé allégorique, censément proposé par le Maître du Parnasse, que de la prosopopée infernale livrée, sans trop de précautions oratoires, par le petit prodige de Charleville.

On l'a souvent constaté en effet, la transformation stylistique majeure que Rimbaud avait fait subir au poème de Dierx est bien celle qui lui vaut, en cette circonstance, la fin de non-recevoir de Banville — probablement présentée de façon amène et protectrice, tel le bon conseil d'un aîné, mais reçue comme cinglante par le « jeune sauvage » : c'était, à ses yeux, la flagrante manifestation de l'incompréhension frileuse et inébranlablement académique de celui qui avait été, avant Verlaine — et non sans ambiguïtés —, son interlocuteur de choix...

Majeure, mais point la seule ; à n'en considérer, même, que le premier vers :

Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts,

— par opposition, certes, à l'incipit fameux → :

Comme je descendais des Fleuves impassibles,

qui substituait une abrupte métaphore verbale (*je + fleuves* : « je » = [bateau]) à une très-sage comparaison : « Je suis *tel qu'un ponton* » (v.1), avec son très-classique et résumant corrélat, introduisant le noyau thématique du poème : « *Tel je suis* » (v. 21). Or une autre modification, de poids, concerne le mot *ponton* lui-même qui, s'il disparaît en tant que trop explicite comparant, réapparaît — de manière aussi cruciale qu'inopinée —, comme second terme d'une métaphore par expansion, en position finale du *Bateau ivre* → :

Ni nager sous les yeux horribles des pontons.

Ainsi, réécrivant — dans un but (ou)vertement polémique — le *Vallon* de Lamartine, dans son propre *Dormeur du Val*²⁸, avait-il exclu, de son sentimental et religieux hypotexte, les tout premiers mots : « Mon cœur, lassé de tout... », pour en faire, avec un tout autre sens, les tout derniers, non du *Dormeur* lui-même, mais d'un autre sonnet du même « recueil Demy » , *Ma Bohême* → : « ...un pied près de mon cœur ! » Le cœur y

27. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Champion [2004], 2009, p.138.

28. Cf., sur ce point, Bobillot, *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, op. cit. p.195-200.

troquait sa double acception sentimentale et religieuse (typiquement romantique, donc) au profit de considérations plus physiques, voire physiologiques (oserons-nous dire : modernes ?)...

Les *pontons* à leur tour, y perdant le statut d'allégorique indéfinition que leur prêtait, chez Dierx, au singulier, la construction comparative : « *tel qu'un ponton* », se chargeaient au passage, — non seulement du caractère concret et menaçant que leur conféraient, chez Rimbaud, le défini pluriel et leur fonction de complément de nom dans la construction métaphorique → : « *les yeux horribles des pontons* » (*pontons* + *yeux horribles* : « pontons » = [monstres marins]...), — mais d'un caractère plus concret encore et menaçant, qui leur venait du contexte politique immédiat (auquel se réfèrent également la « chaîne aux clairs anneaux » et les doigts saignants de l'héroïne, dans les deux strophes finales des *Mains de Jeanne-Marie*), à savoir, par métonymie cette fois : la déportation d'anciens Communards, détenus provisoirement dans ces anciens bateaux au rebut²⁹.

Ainsi Rimbaud faisait-il, d'une pierre hypertextuelle, deux coups de force poétiques : — affirmant, d'un côté, une esthétique émancipée et aventureuse : signifiée, dès l'incipit, par l'abandon des « anciens parapets » de la rhétorique, auxquels s'agrippaient Dierx, Banville et tant de « bons Parnassiens », par là-même définitivement disqualifiés ; — donnant, de l'autre, l'exemple d'une poésie résolument *engagée*, dans les conflits de l'époque, aux côtés de tou(te)s les opprimé(e)s : — face, non seulement, aux tenants d'un « Art pour l'Art » façon Gautier (dont *l'Étude de mains* était, précisément et manifestement, la cible de celles de *Jeanne-Marie*), — mais, aussi bien, face au « poète utilitaire », soumis aux exigences de la société comptable, que fustigeait, entre autres, Glatigny (dans une strophe d'*À Ronsard* que Rimbaud a pu « utiliser » pour les derniers vers de *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*³⁰).

29. Non, bien sûr, que Rimbaud pût reprocher (rétroactivement !) à Dierx l'acception apolitique de son rhétorique ponton ; mais, plus globalement, à Dierx comme à Coppée et à beaucoup de leurs confrères, leur coupable frilosité, voire leur hostilité déclarée, à la cause de ceux — et de celles — qui croupissaient dans les siens...

30. Cf., pour ce rapprochement, Jacques Gengoux, *La symbolique de Rimbaud*, éditions du Vieux Colombier, Paris, 1947, p.152. Mais si Glatigny répudie « le poète utilitaire » — que « Joseph Prudhomme / Approuve avec sa canne à pomme » —, c'est (en bon disciple de Baudelaire, Gautier et Banville) au nom de quelque chose qui ressemble fort à l'« Art pour l'Art » ; tout au contraire, Rimbaud, dans *Ce qu'on dit au poète...*, s'il s'en prend au poète floral en exigeant qu'il « Conna[iss]e un peu [s]a botanique », ce n'est pas pour lui substituer le poète botaniste : car il s'agit, pour lui, de dépasser les deux termes de l'antagonisme, au profit d'une poésie qui se saisisse, résolument, du réel — de *tout* le réel — et qui, pour cela même, refuse de s'en laisser dicter par la posture réaliste aussi bien que par l'idéaliste...

L'on pourrait, certes, afin de mieux établir une hypothèse hypotextuelle largement reçue (mais peu examinée), en appeler à des formules telles que : « Il roule, vain jouet du flux et du reflux... » (v. 7) « ... au gré des flots houleux... » (v. 17) « ...sans vergues et sans mâts... » (v. 1) « ...qui ne gouverne plus » (v. 6), « Et chaque lame arrache une poutre à ses flancs » (v. 14), que l'on reconnaîtra aisément, mais point terme à terme, sous → : « Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots » (str. 4), « L'eau verte pénétra ma coque de sapin [...] dispersant gouvernail et grappins » (str. 5) ; ou que : « Vaisseau désarmé... » (v. 6), « Aventueux débris... » (v. 2) ou encore « épave inerte... » (v. 17) « ...Dédaigné des croiseurs » (v. 18), sous → : « bateau perdu... » (str. 18), ou « Planche folle... » (str. 20) « ...dont les Monitors et les voiliers des Hanses N'auraient pas repêché la carcasse » (str. 19).

Surtout, avec ses 25 quatrains contre 6, *Le Bateau ivre* offrait, de son hypotexte présumé, un exemple accompli — et caractéristique — d'*expansion/transformation critique*, à la faveur de laquelle l'antithèse assez simpliste, source de nostalgie, entre un passé fastueux et un présent pitoyable disparaît au profit d'une stratification temporelle bien plus complexe, opposant cette fois → : — un « Jadis, si je me souviens bien », qui serait le temps des « haleurs » (celui des tutelles acceptées) ; — une plongée exaltée « dans le Poème De la Mer » (expérience heureuse de la « liberté libre ») ; — les mésaventures du « bateau perdu » (conséquences malheureuses de ladite « liberté libre ») ; — un présent dégrisé, qui est celui de « la flache Noire et froide » (retour à une stabilité subjective minimale). Et si, dans les deux cas, le présent en appelle à un nouveau départ, celui-ci n'est, certes pas, de l'un à l'autre, de la même eau : univoque et convenu, sous son emphase mythologique, chez Dierx ; bien plus ambigu, et menaçant, avec ses implications politiques, chez Rimbaud.

Il serait, sans doute, excessif d'affirmer « que *Le Bateau ivre* était pour ainsi dire *Le Voyage* de Rimbaud »³¹ ; mais il y a, sans plus de doute, de cela. Comme il y avait, n'en doutons pas non plus, de *L'Albatros* dans *Le vieux solitaire* — ne fût-ce que cette apostrophe finale aux accents incurablement baudelairiens (v.23-24) :

Caron, vieux remorqueur,
Écumeur taciturne aux avirons sublimes !

— Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à ses initiaux « haleurs » qui, par un déplacement inverse à celui des « pontons », n'aient pu être suggérés à Rimbaud par le ← « vieux remorqueur » terminal de Dierx, lui-même manifestement dérivé du ← « vieux capitaine » de Baudelaire : tutelles bien concrètes, immanentes, auxquelles échapper ou se soumettre dans la

31. Murphy, « Détours et détournements », *op. cit.* p.116.

la vie d'ici-bas et non plus Tutelle transcendante, et absolue en laquelle espérer quelque soulagement aux maux endurés ici-bas, dans un hypothétique au-delà de la « Mort mystérieuse » invoquée, à titre d'ultime objet de désir, au vers final des *Sœurs de charité*... —

Et en effet — outre que l'épithète *ivre* du titre est manifestement l'un des signifiants baudelairiens majeurs, d'ailleurs rappelé dans ← « ils s'enivrent » (v. 13) —, à lire l'ample mouvement rhétorique que marque dans le poème de la « voyance » l'insistante anaphore : « Je sais [...] je sais [...] Et j'ai vu [...] J'ai vu [...] J'ai rêvé [...] J'ai suivi [...] J'ai vu [...] J'ai heurté [...] J'ai vu [...] J'aurais voulu montrer [.....] J'ai vu » (str. 8-13, 15, 22), ← qui ne songerait immédiatement à l'un peu moins ample anaphore qu'on lit sous la plume, certes retenue par la forme « mesquine », de celui qui « est le premier voyant » (v. 57-108) : ←

Dites, qu'*avez-vous vu* ?

IV

« *Nous avons vu* des astres

Et des flots ; *nous avons vu* des sables aussi ;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

« 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.

[...]

« *Nous avons salué* des idoles à trompe ;
Des trônes constellés de bijoux lumineux ;
Des palais ouvragés dont la féérique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

« Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,
Et des jongleurs savants que le serpent caresse. »

V

Et puis, et puis encore ?

VI

« Ô cerveaux enfantins !

« 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 :

Or, de même que Rimbaud, abruptement, se passait de la double médiation rhétorique qui en eût fait (du moins, de ce point de vue), un poème acceptable — celle de Dierx, marquée par la corrélation comparative *tel que... tel*, celle de Banville, marquée par le protocole du discours direct —, au profit d'une présentation immédiate du discours de son *je-Bateau* : de même — empruntant à Baudelaire un patron rhétorique assez lâche —, se passait-il, tout aussi abruptement, du discours direct enchâssé et du jeu de questions/réponses, au profit d'un monologue décontextualisé, et déguillemetté, occupant l'intégralité du poème.

Il passait, de surcroît, du *nous* au *je*, soit : d'un locuteur collectif — préalablement identifié aux seuls « vrais voyageurs » (v. 17) — à un locuteur singulier — se déclarant d'emblée « insoucieux de tous les équipages » (str. 2). Mais l'assimilation allégorique du locuteur lui-même au bateau était déjà plus que suggérée, dans *Le Voyage*, par cette métaphore attributive — impliquant, par le déterminant déictique *notre*, un locuteur collectif, potentiellement universel (v. 33) :

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;

— dont on perçoit l'écho, chez Dierx, dans cette métaphore verbale (v. 21-23) ← :

Vers quels ports, quels récifs, quels abîmes,
Dois-tu les charrier, les secrets de mon cœur ?
Qu'importe ? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur,

Métaphores, certes, ponctuelles : Rimbaud n'avait plus qu'à étendre le procédé à l'ensemble de son poème, et à supprimer toute marque rhétorique explicite de la figure³², pour obtenir le coup de force énonciatif qui en déconcerta plus d'un — à commencer par le « funambulesque » Maître du Parnasse...

Et l'on pourrait, ici comme là, en appeler à des formules telles que : « Et nous allons, suivant le rythme de la lame » (v. 7), « Ne trouve qu'un

32. Il brûle, donc, les étapes logiques : celles qui, historiquement », menèrent à l'écriture « décadente » puis « symboliste », et que représenterait, successivement, — le passage de la comparaison (« Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts ») à la métaphore attributive dotée d'un thème nominal (locuteur collectif : « Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie », locuteur singulier : « Mon âme est une infante en robe de parade »), — puis à la métaphore attributive à thème pronominal (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence »), — et enfin à la métaphore *in absentia* (« je descendais des Fleuves impassibles ». Cependant, la proximité du titre, consistant lui-même en une métaphore adjectivale (*Le Bateau ivre*), et du pronom thématique (« je ») suffisait à établir assez clairement, d'emblée, la structure allégorique présidant à l'ensemble du poème.

récif aux clartés du matin » (v. 40), que l'on reconnaîtra tout aussi aisément, et point terme à terme non plus, sous → : « J'ai suivi [...] la houle à l'assaut des récifs » (str. 11) ; que : « D'espace et de lumière et de cieux embrasés ; La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent » (v. 14-15), sous → : « Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braise » (str. 14) ; que surtout : « Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! » (v. 109), sous → : « Je sais [...] je sais [...] J'ai vu... », etc. (str. 8-13, 15, 22), « ...Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! [...] Toute lune est atroce et tout soleil amer » (str. 23) ; et enfin : « Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue, Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis » (v. 45-46), sous → : « c'est la flache Noire et froide où vers le crépuscule embaumé Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche Un bateau frêle comme un papillon de mai » (str. 24).

« Vision », qui dut frapper assez durablement le jeune lecteur, pour que le jeune poète y revînt une nouvelle fois, de façon singulièrement insistante, à la fin de *Mémoire* → : « Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise : / un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine [...]. Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée / au fond de cet œil d'eau sans bords, — à quelle boue ? » (v. 31-32, 39-40). Nulle place cependant, que ce fût dans *Mémoire* ou *Le Bateau ivre*, pour les considérations cruellement désenchantées sur « l'Humanité », hélas ! « toujours » et « partout » égale à elle-même (on serait tenté de dire : « trop humaine »), qui constituent le second temps de la réponse des « vrais voyageurs » — et auxquelles Rimbaud a substitué l'évocation des mésaventures du « bateau perdu » — et, en quelque sorte, la morale de cette fable qu'est, en définitive, *Le Voyage* (v. 86-112)...

Mais il est un autre poème, d'un autre grand disparu, alors dans toutes les mémoires, que Rimbaud toujours en 1871 ne s'est pas privé d'utiliser : c'est *Milly ou la Terre natale*, de Lamartine, hypotexte à peine soupçonné du *Bateau ivre*³³, tant on se satisfait aisément de la relation trop évidente et pour cela rebattue au *Vieux solitaire* ou à celle — plus diffuse et malgré cela plus pertinente — au *Voyage*.

Et cependant, à lire l'ample mouvement rhétorique que marque dans le poème de la « voyance » l'insistante anaphore : « Je sais [...] je sais [...] Et j'ai vu [...] J'ai vu [...] J'ai rêvé [...] J'ai suivi [...] J'ai vu [...] J'ai heurté [...] J'ai vu [...] J'aurais voulu montrer [...] J'ai vu » (str. 8-13, 15, 22), qui ne songerait immédiatement — plus encore qu'à celle de Baudelaire — à la non moins ample anaphore qu'on lit sous la plume, certes retenue « par la forme vieille », de celui qui « est quelquefois voyant » (v. 17-56) : ←

33. Je reprends ici, à quelques modifications près, la démonstration que j'en donnais dans *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, op. cit. p. 201-204.

J'ai vu des cieux d'azur, où la nuit est sans voiles,
 Dorés jusqu'au matin sous les pieds des étoiles,
 Arrondir sur mon front dans leur arc infini
 Leur dôme de cristal qu'aucun vent n'a terni ;
J'ai vu des monts voilés de citrons et d'olives
 Réfléchir dans les flots leurs ombres fugitives,
 Et dans leurs frais vallons, au souffle du zéphyr,
 Bercer sur l'épi mûr le cep prêt à mûrir ;
 Sur des bords où les mers ont à peine un murmure,
J'ai vu des flots brillants l'onduleuse ceinture
 Presser et relâcher dans l'azur de ses plis
 De leurs caps dentelés les contours assouplis,
 [...]

Ou, s'ouvrant devant moi sans rideau, sans limite,
Me montrer l'infini que le mystère habite ;
J'ai vu ces fiers sommets, pyramides des airs,
 Où l'été repliait le manteau des hivers,
 Jusqu'au sein des vallons descendant par étages,
 Entrecouper leurs flancs de hameaux et d'ombrages,
 [...]

Puis des derniers degrés de leurs vastes remparts,
 À travers les sapins et les chênes épars,
 Dans le miroir des lacs qui dorment sous leur ombre
 Jeter leurs reflets verts ou leur image sombre,
 Et sur le tiède azur de ces limpides eaux
 Faire onduler leur neige et flotter leurs coteaux ;
J'ai visité ces bords et ce divin asile
 Qu'a choisis pour dormir l'ombre du doux Virgile,
 Ces champs que la Sibylle à ses yeux déroula,
 Et Cume, et l'Élysée : et mon cœur n'est pas là !...

Mais si Rimbaud en emprunte l'armature rhétorique et le verbe-pivot, ainsi que la juxtaposition enfiévrée de spectacles naturels grandioses ou surhumains, il est clair qu'il rejette catégoriquement l'esthétique et la pensée dont se soutiennent les évocations de Lamartine. Nulle place bien évidemment dans ces divagations pour l'harmonie, qu'elle soit poétique (celle des vers) ou religieuse (celle de l'univers) : « cieux d'azur, lit d'or du soleil, divin asile », → ce sont là autant d'ingrédients parmi d'autres de cette « confiture exquise aux bons poètes » où ils se retrouvent étrangement *défigurés* (et déconsidérés), sous la forme hautement incongrue de « lichens de soleil » et de « morves d'azur » qui n'ont soudain plus rien, ni d'un asile, ni de divin ! Et disons-le tout net : il s'en sert — il y prend appui — pour parler d'autre chose.

Néanmoins on ne peut qu'être frappé, plus globalement encore, par la proximité argumentative de l'hypertexte rimbaldien et — beaucoup plus

que de son substrat baudelairien — de son modèle ou matériau lamartinien, qui en est en même temps — et de façon bien plus virulente — la cible.

Chez l'un comme chez l'autre en effet, l'exaltation ou l'intensité sensorielle ou imaginative que relance indéfiniment l'anaphore vient brusquement s'échouer sur un *mais* qui en dénonce la vanité, ou l'échec : « Mais il est sur la terre... » (v. 57) → : « Mais, vrai, j'ai trop pleuré... » (str. 23). Et c'est dans les deux cas pour évoquer un retour *désiré* à la « terre natale » et à sa « réalité rugueuse » : « une montagne aride Qui ne porte en ses flancs ni bois ni flot limpide [...] — Et c'est là qu'est mon cœur ! » (v. 57-58, 128) → : « Je regrette l'Europe aux anciens parapets [...] Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache Noire et froide » (str. 21, 24).

De même, l'initiale « eau claire » de *Mémoire*, ce « courant d'or en marche » (I, str. 1-2), doit-elle céder la place à « la nappe, sans reflets, sans source, grise » (IV, str. 2), à « cet œil d'eau morne [...] couleur de cendre » où, pitoyable avatar de l'embarcation d'antan, le « canot immobile » d'un personnage falot s'enlise inéluctablement dans la « boue » (V, str. 1-2). — Mais, on l'a vu, cette « boue » pouvait tout aussi bien être de provenance baudelairienne... — Semblablement, dans l'« Adieu » d'*Une Saison en Enfer* : « J'ai créé [...] J'ai essayé [...] J'ai cru [...] moi qui me suis dit mage ou ange », mais : « je dois enterrer mon imagination [...] je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher », etc.

Là bien sûr s'arrête toute ressemblance : mais c'est, dans tous les cas, sur la (re)connaissance précise de ce que le nouveau conserve de l'ancien que prend sens, à la réception comme dans l'acte de réécriture, ce qu'il en abandonne autant que ce qu'il en modifie. Car, il n'est guère besoin d'y insister, les paysages qu'évoque Lamartine — et il en est de même de ceux de Baudelaire ou de Dierx —, s'ils visent au sublime (ou à un gigantisme chaotique et menaçant) font terne figure, comparés à ceux que traverse, halluciné — « voyant » ou « martyr » —, le plus célèbre bateau de toute l'histoire de la poésie française³⁴...

Surtout, si l'on peut sans crainte rapprocher de ce repli ultime le renoncement à tous les prestiges de la poésie et de la vie en poésie auquel se livre le locuteur d'« Adieu », la conclusion du *Bateau ivre* semblait plus radicalement négative : « Je ne puis plus [...] nager » (str. 25) ; c'est-à-dire, s'agissant allégoriquement d'un bateau : *être*. Avec ses 100 « hexamètres »

34. On se demande comment d'aucuns, à l'instar d'Étiemble, ont pu soutenir que *Le Bateau ivre* n'était qu'un laborieux tissu de « clichés parnassiens » plus ou moins éculés ! Où, ailleurs que dans ces vers, ont-ils pu voir « quelquefois ce que l'homme a cru voir » ? C'est de toute évidence — mauvaise foi ou auto-suggestion — ignorer *écriture* dans *réécriture*...

contre 318, *Le Bateau ivre* offrait, de cet hypotexte fameux (mais, comme tel, négligé), un exemple accompli — et caractéristique — de *réduction/inversion critique*, comparable aux 2 quatrains de *Sensation* face aux 3 de « Demain, dès l'aube... » de Hugo, ou aux 14 alexandrins du *Dormeur du Val* face aux 64 du *Vallon* du même Lamartine (parodies globales). À l'inverse en effet, ce dernier voyait dans l'enracinement définitif à Milly et dans le renoncement aux innombrables merveilles du monde — ces « faux biens » — l'unique voie d'accès à la plénitude de son être, en fusion « intime » avec l'Être = la Nature = Dieu (v. 149-150) :

Là mon cœur en tout lieu se retrouve lui-même ;
Tout s'y souvient de moi, tout m'y connaît, tout m'aime.

Il n'est pas impossible toutefois d'entendre ces vers ultimes, en les accentuant autrement : « Je ne puis plus [...] nager sous les yeux horribles des pontons » ; — non (il faut pour cela attendre les dernières strophes de *Mémoire*) comme l'aveu ou le constat d'une impuissance ou d'un échec que l'on suppose définitifs : la mention des pontons n'ayant d'autre valeur que circonstancielle, ou pittoresque, — mais comme le refus cette fois sans appel (fût-il celui de la « flache » ou des « anciens parapets ») de toute autorité, de tout lien, de toute surveillance : « les yeux horribles des pontons » apparaissant, dès lors, comme la cause désignée de cette impuissance. Cause, non pas ontologique, mais circonstancielle, c'est-à-dire : *politique*, conformément à l'interprétation communarde, généralement admise — mais point exclusive —, de ces vers.

Si donc — « frêle comme un papillon de mai » —, il envisageait de repartir *maintenant*, ce ne serait pas pour entrer « aux splendides villes », mais bien pour aller « à la mer » (str. 23) ; c'est-à-dire : non pour y « posséder la vérité dans une âme et un corps », mais pour y *périr corps et âme*. Ce qui suppose, suivant la même interprétation communarde, un désespoir politique sans remède, *dans l'état actuel des rapports de force* : comme le laissait entendre un vers des *Sœurs de charité*, « la Justice ardente », au même titre que « la Muse verte », aurait bel et bien échoué³⁵. Mais, qu'advierait-il, un jour, si se faisaient moins « horribles », non point les « travailleurs », mais « les yeux [...] des pontons » ?

Quoi qu'il en soit, « le Poème De la Mer » est aux antipodes de *Milly*, autant que de « la Terre natale » : et la mort du « cygne des vers » — auquel le « monsieur Léonard » d'*Un Cœur sous une soutane*, lui-même chantre du « zéphyr » et adepte d'une poésie aussi « intérieure » que

35. Cf., sur ce point, Bobillot, « Rimbaud et l'Impossible féminin. Des "beaux soirs d'été" aux "Sœurs implacables" », *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 100-101, 108.

« suave » (équivalent flatteur d'*insipide*), s'identifierait volontiers, au point de s'en faire le digne successeur — est bien par synecdoque celle de la poésie (et de la) métaphysique qu'il incarnait.

3. Verlaine

Dans l'impitoyable palmarès qu'il brossait, à l'intention de Paul Demeny, de la poésie française des dernières décennies³⁶, Rimbaud terminait en *crescendo* sur les « deux voyants » de « la nouvelle école » : « Albert Méral et Paul Verlaine », ce dernier seul étant qualifié de « vrai poète » ; — Baudelaire y était « le premier voyant, roi des poètes, *un vrai dieu* » ; mais le couperet de la restriction tombait aussitôt : « Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme tant vantée chez lui est mesquine » ; — Léon Dierx et Sully Prudhomme y composaient, avec François Coppée, la trinité des « talents » ; — quant à Lamartine, s'il était « quelquefois voyant », il était surtout « étranglé par la forme vieille »...

Contestation, émulation, dépassement : les différents auteurs plus ou moins maltraités par les divers procédés de réécriture que Rimbaud leur inflige, ne le sont pas au même titre. Volant — ce « voleur de feu » — à Lamartine, à Hugo, à Baudelaire, à Banville, à Coppée, à Glatigny, à Dierx, à tant d'autres (qu'il commença, le plus souvent, par admirer ou, tout au moins, à lire avec quelque enthousiasme), il en épuise plus ou moins vite tout l'intérêt, en dévoile les faiblesses, les ridicules, les tares — les impasses, tant formelles qu'idéologiques : dissipées l'admiration, la gourmandise premières, tous finalement s'avèrent, irrévocablement, et presque indifféremment, insipides. Sa relation avec Verlaine, sur le plan poétique comme d'un point de vue intime, suit les mêmes sentiers escarpés, et contrastés...

L'auteur des *Fêtes galantes* — ce « joli in-12 écu [...] fort bizarre, très drôle » que vantait naguère le tout jeune Arthur à son jeune professeur³⁷ — ne semblait pourtant pas, *a priori*, près d'attirer sur lui ce reproche en voie de généralisation galopante, chez son exigeant compagnon, dès les temps « zutiques ». Contrairement à Méral, ou Coppée — très vite déboulonnés du statut enviable de « voyant », ou du moins de « talent » —, Verlaine ne fait d'ailleurs l'objet, dans le célèbre *Album*, que de rares allusions, et autres manipulations minimales, somme toute plutôt flatteuses, en même temps que pertinentes, et sans arrière-pensées idéologiques ou polémiques.

Ainsi, le petit poème de trois tercets de tétrasyllabes (forme que Rimbaud n'avait pu trouver chez Verlaine), intitulé sans détour *Fête*

36. Lettre dite « du Voyant » du 15 mai 1871.

37. Lettre à Georges Izambard du 25 août 1870.

galante, s'il mettait crûment en lumière l'obscénité que recelait l'érotisme élégamment voilé du recueil homonyme³⁸, peut-il même être considéré, — non seulement, comme une parodie de *Colombine*³⁹, — mais, plus généralement, comme un pastiche de *connivence*, puisant bien plus largement dans le volume, au fil des poèmes et, en particulier : — de *Pantomime* (le second après *Clair de lune*), où le nom de « Colombine » apparaît déjà, à la rime, — et de *Sur l'herbe* (qui le suit immédiatement), où se lisent également ces suites de notes, précédées voire encadrées de tirets : « — Do, mi, sol, la, si. », puis : « Do, mi, sol. — » ; un peu différentes, donc, de l'unique « — Do, mi, sol, mi, fa, — » de *Colombine*. D'où, par d'infimes interventions (v. 4-6) → :

Colombina,
— Que l'on pina ! —
— Do, mi, — tapote

Si le second de ces vers s'obtient aisément, du premier, par à-peu-près holorimique — dont l'idée a peut-être été soufflée à Rimbaud par la rime « combine : Colombine » de *Pantomime* —, on peut suspecter le troisième de résulter, suivant un procédé semblable, mais *in absentia*, de quelque « — Do, mi, fa, sol, — » ou « — Do, mi, la, sol, — », provenant de l'un ou l'autre hypotexte verlainien. Mais la triple rime en *-ote* : « capote : tapote : ribote » fait, de toute évidence, écho à celle que l'on trouvait à la première strophe d'*En bateau* : ← « tremblotte : pilote : culotte » (que Rimbaud avait déjà réutilisée dans la dernière des *Effarés* → : « culotte : tremblotte »⁴⁰) ; de même, à l'incipit de *Fête galante*, la séquence : « Scapin / Gratte un lapin » (v. 1) provient-elle fort plausiblement de la troisième strophe d'*En bateau* : ← « Le chevalier Atys, qui gratte / Sa guitare » (v. 7-8) — la mention de *Scapin*, associé à Colombina, pouvant lui avoir été suggérée, cette fois, par ces deux vers de *Pantomime* (v. 7-8) : ←

38. Au nombre près. Ce passage, d'un titre hypotextuel au pluriel à un titre hypertextuel au singulier, se trouvait déjà dans *Sensation*, par opposition — polémique cette fois — aux *Contemplations* de Hugo, dont le célèbre « Demain, dès l'aube... » fournissait à Rimbaud, par inversion systématique, la source et la cible de son propre poème — matérialisme sensualiste vs métaphysique spiritualiste : cf., sur ce point, Bobillot, *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, op. cit. p. 166.

39. Comme l'indique Louis Forestier en note, dans Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, « Poésie / Gallimard » et « Folio classique », 1999, p.296.

40. Cf., sur ce rapprochement, Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit. p.89. Notons, s'agissant de « stratégies », qu'une fois de plus, Rimbaud emprunte en début de poème un élément qu'il déplace vers la fin du sien : « tremblotte : culotte » → « culotte : tremblotte » (*En bateau* → *Les Effarés*), « Mon cœur » → « mon cœur » (*Le Vallon* → *Ma Bohème*), « un ponton » → « des pontons » (*Le vieux solitaire* → *Le Bateau ivre*).

Ce faquin d'Arlequin combine
L'enlèvement de Colombine

Ce qui n'exclut pas ← « Scaramouche », qui figure à l'incipit de *Fantoches*⁴¹, dont la troisième strophe offre à la rime la locution, prisée de Verlaine : « en tapinois », dont Rimbaud a, selon toute vraisemblance, malicieusement prélevé le → « tapin » qui, telle « la lettre volée », y racolait ouvertement l'« hypocrite lecteur », tout en faisant mine de s'y dissimuler...

Moins flatteuse est assurément, quelques mois plus tard, la relation hypotextuelle que l'on est en mesure de débusquer, entre tels « vers de 1872 » et tel substrat verlainien, plus ou moins précis ou diffus, plus ou moins récent aussi — qui semble bien près, cette fois, d'encourir le fatal soupçon d'*insipidité*. C'est que, moins que tout autre, ce « vrai poète » offrait pourtant — quelquefois, sans retenue — le flanc à l'irrémissible accusation de se vautrer dans une « poésie subjective » qui, avait tranché Rimbaud, « sera toujours horriblement fadasse »⁴²...

Ainsi, le « sommeil d'amour » de la première strophe de *Bonne pensée du matin* (v. 2) :

À quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.

ne laisse-t-il pas d'évoquer assez précisément (mais de façon, délibérément, moins suggestive) ← la « fatigue amoureuse », consécutive à l'« extase langoureuse », de la première strophe de la première des « Ariettes oubliées » de *Romances sans paroles* (v. 2), de composition vraisemblablement fort récente — tandis que « bosquets » (v. 3) et « soir fêté » sur quoi se clôt le même quatrain (v. 4) alludent, de manière plus diffuse (et quelque peu expéditive), aux ← *Fêtes galantes* d'autrefois, dans leur ensemble.

Or brusquement, sitôt ce premier ancrage hypotextuel posé (et, partant, convoqué tout un univers mémoriel et culturel⁴³), un désinvolte et impérieux « Mais là-bas » (v. 5) prélude — tel un geste un peu trop vif contraignant soudain le spectateur à se retourner, et à regarder ailleurs —

41. Notons encore que, si aucune des *Fêtes galantes* n'est composée en tétrasyllabes, *Pantomime* et *Fantoches*, ainsi que *Cythère*, sont constitués de quatre (et non pas trois) tercets en vers courts (octosyllabiques) — et *En bateau*, de cinq : forme la plus proche (ou la moins éloignée) de celle de *Fête galante*...

42. Lettre à Izambard, dite « du Voyant », du 13 mai 1871.

43. Univers mémoriel et culturel, certes, restreint sur le moment aux deux poètes, mais en quelque sorte programmé, chez les lecteurs potentiels, par le projet de publication des deux recueils parallèles, puis par leur publication effective, inégalement différée...

à l'installation d'un tout autre décor, peuplé de tout autres personnages, incitant le lecteur (littéralement *désorienté*) à oublier ce qu'on vient de lui suggérer — comme « Venus » elle-même, à « laisse[r] un peu les Amants » (v. 15) —, au profit de tout autre chose, bref : à oublier *Verlaine*...

Observons enfin, pour ne pas conclure, que « l'été » du v.1, combiné à « l'aube » du v. 3, et le « sommeil » du v. 2, combiné à l'indication finale « à midi » du v. 20, dessinent assez précisément ce qui sera le cadre temporel narratif d'*Aube*, qui s'ouvre et se ferme, respectivement, sur (§ 1, 7) → :

J'ai embrassé l'aube d'été
[...]
Au réveil il était midi.

Semblablement, les « bosquets » du v. 3 y seront repris, et développés, par → « la route du bois » du § 2, « le sentier » du § 3, « les sapins » du § 4, le « bois de lauriers » et l'indication « au bas du bois » du § 6 ; et l'on y retrouvera « la ville », ses « lambris précieux » et ses « faux cieux » (v. 10-12), dans → « la grand'ville », ses « clochers », ses « dômes » et ses « quais de marbre » (§ 5) ; le tout, dans une ambiance mythologique syncrétique comparable : « une fleur qui me dit son nom », au § 3, et « la déesse » solaire du § 4 apparaissant, non moins, comme d'ultérieurs avatars du ← « soleil des Hespérides » (v. 6), du « roi de Babylone » du v. 7, de « Venus » invoquée au v. 8, etc.

Mais, cette fois, point d'« extase langoureuse », ni seulement de « fatigue amoureuse » — point, même, de « sommeil d'amour » (§ 6) :

je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps.
L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Il se pourrait que Rimbaud, écrivant *Bonne pensée du matin*, se fût souvenu de ces strophes de Verlaine, lues jadis ou naguère, dans *Croquis parisien* :

La lune plaquait ses teintes de zinc
Par angles obtus.
Des bouts de fumée en forme de cinq
Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.
[...]
Moi, j'allais, rêvant du divin Platon
Et de Phidias,
Et de Salamine et de Marathon,
Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz.

Mais cette fois, les diverses entités référant à une antiquité d'ailleurs plus mythologique qu'historique n'y apparaissent pas comme les figures rêvées par un poète idéaliste en contraste avec la réalité urbaine qui

l'entoure, mais bien *sur le même plan* : → « Venus » elle-même y déambule, parmi les « lambris » et les « charpentiers »... et le poète l'invite à oublier, comme il le fait lui-même, les faux « Amants » (verlainiens) de la première strophe, tout juste bons pour les « faux cieux » peints (à la Watteau), pour se consacrer — hôtesse ou servante ? — au bien-être de « ces Ouvriers charmants » : ces « travailleurs » auxquels le jeune poète révolté s'était très tôt identifié — toujours désespérément absents d'une poésie qui, comme devait le recommander un jour Mallarmé, « exclu[t] » par principe « le réel parce que vil »...

N'était-ce pas, par là, mettre *au pied du mur* ce « pitoyable frère » : ce poète irrésolu qui ne mènerait jamais à bien *Les Vaincus*, son recueil d'inspiration politique, longtemps projeté, toujours différé⁴⁴ ?

44. Cf., sur ces questions, Murphy dans Verlaine, *Romances sans paroles*, Champion, 2003, notamment p. 26-31, 37-46 : il y souligne le parallélisme des *Romances sans paroles* et des « vers de 1872 », et y établit l'importance et la persistance du projet de recueil de Verlaine : *Les vaincus* ; mais s'il affirme à plusieurs reprises qu'au temps des *Romances sans paroles*, celui-ci était bien loin d'être « dépolitiqué », il n'en admet pas moins « que Rimbaud a trouvé excessif l'abandon du politique dans les premiers poèmes » de ce recueil, et y a réagi par la parodie : ainsi, réplique-t-il *Malines* par Michel et Christine...