



André Durand présente

**‘ ‘Le dormeur du val’ ’**  
(1870)

Poème de RIMBAUD

**RIMBAUD**

*C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme.  
Nature, berce-le chaudement : il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

# Analyse

## Introduction

Le scandale de la mort de l'être humain, surtout quand elle est opposée à l'immutabilité et à l'enchantement de la nature, est un thème traditionnel de la poésie lyrique. Mais le scandale est encore plus grand quand il s'agit de celle d'un être jeune, promis à toutes les joies de l'existence, fauché par la guerre, au hasard d'une bataille. Le jeune poète Rimbaud en a été saisi quand, au cours d'une de ses fugues dans la forêt ardennaise qui avait été peu de temps auparavant le théâtre de la guerre franco-prussienne de 1870, il dut découvrir un cadavre de soldat.

Cela lui a inspiré un poème dont il a indiqué la date : octobre 1870 (il avait donc seize ans) qui est le mois où il l'a copié pour son ami, Démeny, et qu'il a intitulé, de façon très agréablement poétique, "*Le dormeur du val*", pour mieux dérouter le lecteur.

En effet, dans ce sonnet, de forme régulière par la disposition des strophes (chacune possédant en principe son autonomie syntaxique et constituant sur le plan du sens une étape du texte) mais pas par celle des rimes (le même jeu de rimes n'est pas employé dans les deux quatrains et les rimes embrassées traditionnelles furent remplacées par des rimes croisées), le poète, plutôt que par l'invective ou la satire (comme dans "*Le mal*" ou "*Rage de César*"), fit sentir l'horreur de la guerre grâce à un impressionnisme habile, à un emploi habile des couleurs pures et vives, à un mouvement véritablement cinématographique avant l'heure, à l'emploi de très subtils mots équivoques de plus en plus inquiétants et de très significatifs enjambements, progresse dramatiquement d'un tableau initial idyllique vers la description du dormeur du titre et aboutit à un dernier vers percutant, où est assénée la vérité : le soldat est mort, il a été tué.

Le titre suggère le calme goûté dans une nature accueillante et focalise l'attention du lecteur sur le personnage qui n'apparaît pourtant qu'au deuxième quatrain.

La première strophe, un panoramique cinématographique, offre, dans une phrase à la construction très simple (trois relatives dont deux semblables, ce qui est un moyen d'insistance), à l'indicatif présent, dans des alexandrins au rythme ample, coulant grâce aux consonnes liquides du premier vers, aux assonances nasales du deuxième, un tableau d'ensemble du paysage qui est idyllique et vivant, déroule une symphonie pastorale, plante un décor champêtre : «*C'est un trou de verdure*». Le «*trou*» est une éclaircie entre deux montagnes, et la connotation négative que pourrait avoir le mot est contredite par le complément «*verdure*» qui suggère une vitalité végétale. Cette ambiguïté va demeurer tout au long du poème. «*Chante une rivière*» (qui a un double sens : la rivière chante en coulant mais donne aussi tout son attrait, toute sa joie, au paysage), «*accrochant follement*», «*des haillons / D'argent*» : tous ces mots suggèrent l'insouciance. Les haillons de la rivière, qui, comme les autres éléments naturels, est personnifiée (elle semble une fée dotée du pouvoir magique d'habiller d'argent les herbes qui l'entourent : l'oxymore «*haillons / d'argent*», appuyé par le rejet du vers 3, semble être là pour exprimer ce pouvoir de métamorphoser la pauvreté en richesse), se révèlent, de façon encore plus surprenante à cause de l'enjambement qui met en relief une antithèse remarquable mais qui n'est pas impossible car l'image ne fait que rendre l'oxygénation de l'eau à son passage à travers les herbes qui produit une écume argentée que l'auteur compare à des haillons à cause de cet aspect déchiré et désordonné qui frappe l'oeil. «*Le soleil, de la montagne fière / Luit*» : une inversion (le soleil luit du sommet de la montagne fière, «*de*» marquant ici une idée de provenance) et un nouvel enjambement donnent de la force au mot à l'initiale du vers. Le fait que le «*petit val mousse de rayons*», expression d'une fraîcheur et d'une nouveauté savoureuses (le val est comparé implicitement à un verre de bière blonde), indique que cet espace vert regorge de lumière ; les rayons sont si abondants que leur vibration fait songer à une mousse. L'insistance sur la luminosité, sur la gaieté, sur la générosité, est nette. Dans la première strophe, le poète montre donc un ruissellement de lumière et de vitalité végétale qui rendra d'autant plus saisissant le contraste à venir. Tout respire une certaine joie de vivre qu'on peut même juger d'une mièvrerie peut-être volontaire, l'impression est entièrement celle d'une belle journée d'été où toutes les conditions sont rassemblées pour être

heureux, dans ce premier quatrain qui est consacré à l'évocation du cadre, qui est construit sur les images d'une nature familière (tout est petit), lumineuse, qui a la magie des images d'un livre d'enfant. Après le panoramique de la première strophe, dans la deuxième, est effectué un «zoom-in» : la focalisation se fait sur le personnage. «*Un soldat jeune bouche ouverte, tête nue*» : par ces quatre déterminants en progression, la description est brève, simple, nette, mais insolite aussi : la «*bouche ouverte*» (indice possible d'un abandon voluptueux au sommeil qui peut être interprété aussi comme le rictus de la mort) et «*la tête nue*» en plein soleil sont inquiétantes. Et l'est encore plus «*la nuque baignant dans le frais cresson bleu*», car voilà une position étrange, d'autant plus que la nuque est une des parties les plus fragiles du corps et que, si cette fraîcheur, en plein soleil, peut être considérée comme un indice de bien-être, inversement, si le cresson y pousse, c'est peut-être que le terrain est marécageux et dans ce cas, comment le soldat peut-il ne pas être gêné par l'humidité de l'endroit ? La couleur (une autre des couleurs froides de cette strophe) attribuée au «*cresson*», notation impressionniste, accentue le caractère foncé de son vert, selon une imprécision des couleurs souvent rencontrée chez Rimbaud, qui serait due à sa pratique du latin, mais qui est aussi un procédé des symbolistes à qui Verlaine a recommandé la «*méprise*». Le fait que la position du dormeur ne soit pas naturelle, que ce soit un premier détail insolite, est marqué par l'enjambement qui donne de la force au mot «*Dort*» placé à l'initiale du vers. Que le soldat soit «*étendu [...] sous la nue*» insiste sur sa vulnérabilité qui se trouve confirmée par la notation mise en relief par l'enjambement et l'accent d'intensité de l'initiale du vers suivant : «*Pâle dans son lit vert*». Cette pâleur est-elle le signe d'une beauté délicate ou de la maladie ? Ce lit est-il un lit de repos ou de douleur ? Ainsi est glissé le premier indice de la mort, le soldat est comme dans un cercueil. Que «*la lumière*» pleuve, que cet espace vert regorge de lumière, donc de vie, rend encore plus étonnante la pâleur alors que le cadre est lumineux et plein de vie. Ce dernier vers, qui résume bien la scène, est remarquable par sa liquidité, due au retour des «*l*», par sa musique particulière. Les labiales du début et de la fin encadrent ce tableau où «*vert*» placé à l'hémistiche et «*lumière*» se répondent par assonance ouverte, où les liquides soulignent encore la qualité particulière de l'éclairage. On peut donc dire que, dans le deuxième quatrain, qui présente le dormeur, les images prennent un double sens ; qu'on est frappé par l'ambivalence des informations apportées par le texte ; que la suggestion de la mort se présente déjà. La nature est omniprésente dans les quatrains, une partie du lexique se rapportant à l'eau : «*rivière*», «*baignant*», «*bleu*», «*pleut*», une autre à la végétation : «*verdure*», «*herbes*», «*cresson*», «*vert*». Dans toute cette couleur et cette luminosité, seul le soldat semble terne.

Dans les tercets, apparaissent des indices de plus en plus clairs, de plus en plus alarmants, mais une certaine ambiguïté est longtemps maintenue.

À la troisième strophe, l'émotion du poète rend le rythme plus rapide, plus haletant. Dans le croquis du soldat «*dormant*», s'introduit une pointe d'ambiguïté : «*Les pieds dans les glaïeuls, il dort*» : il est étonnant qu'il ne se soucie pas d'écraser ces fleurs (des glaïeuls d'eau, fleurs jaunes) dont on peut remarquer qu'elles sont souvent utilisées comme ornements funéraires et que, comme le cresson, elles sont aquatiques. Sa posture n'est donc pas naturelle, et il faudrait qu'il fasse bien chaud en ce mois d'octobre des Ardennes pour faire la sieste dans une rivière. La diérèse, «*sou-ri-ant*», nécessaire pour que le vers ait ses douze syllabes, permet de mettre l'accent sur ce mot dont le caractère favorable va être contredit au-delà de l'enjambement : «*Souriant comme / Sourirait un enfant malade*». Le pas est alors franchi : pour la première fois, un indice ouvertement morbide est offert au lecteur. En outre, son arrivée est dramatisée par l'effet de contre-rejet et d'enjambement qui permet de retarder l'arrivée de l'élément-clé : «*enfant malade*». La comparaison vient assombrir l'image de l'enfant souriant : un tel sourire n'est pas naturel, il est un peu figé, voire forcé. «*Somme*» est un terme volontairement familier et prosaïque qui crée une analogie avec celui que fait un enfant, l'après-midi. La répétition du verbe dormir à trois reprises, dont une fois dans un rejet et de l'expression «*fait un somme*» attire l'attention du lecteur : ce sommeil est en contradiction avec l'effervescence de la nature. La vision est resserrée sur le dormeur, mais rien, jusqu'à cet endroit du poème, ne permet de prévoir que son sommeil est éternel. C'est sur un ton d'apitoiement qu'il faut dire le vers «*Nature, berce-le chaudement : il a froid*» car, un enfant malade (le verbe «*bercer*» renvoie à un très jeune âge) ayant besoin de sa mère, Rimbaud sollicite pour le soldat la nature qu'il personnifie ; c'est la nature-mère des Anciens, notre mère à tous. Remarquons l'opposition de températures, la mention du

froid jetant un froid justement alors que le soleil répand sa chaleur : le sommeil a quelque chose d'anormal. Ainsi, alors que la deuxième strophe ne faisait du soldat qu'un dormeur, le premier tercet ajoute des éléments inquiétants, le poème devient dramatique («*enfant malade*», «*il a froid*»).

À la quatrième strophe, l'attendrissement fait place à une vigueur et une froideur sarcastiques. Le vers douze inquiète bien plus : «*Les parfums ne font pas frissonner sa narine*», phrase négative marquée par des nasales, est une sorte de litote qui met implicitement en relief l'épanouissement le plus insolent de la nature suggéré par l'allitération en «*f*» qui implique la ferveur. Avec son rythme régulier à quatre temps, renforcé par les sifflantes et les nasales imitant la respiration, suggérant les parfums, ce vers place toutefois le négatif «*pas*» à l'hémistiche. La licence poétique, «*sa narine*» au singulier, permet de rapprocher deux parties du corps (la poitrine) à la rime tout en évitant un pluriel qui allongerait le vers d'une syllabe. «*Il dort dans le soleil*» est un autre détail inquiétant car, d'habitude, on dort à l'ombre. Il a «*la main sur sa poitrine*», sur le cœur, comme pour protester de son innocence ; plus vraisemblablement, il l'y a mise pour essayer d'atténuer la douleur ; c'est aussi l'attitude qu'il est d'usage de donner aux cadavres. L'enjambement doit être bien marqué ; ainsi le mot «*Tranquille*», qui suppose une sérénité consciente et non l'inertie du cadavre, qui laisse planer une menace avec le prolongement de sa voyelle finale, est mis en valeur avec un humour féroce : c'est bien la poitrine qui est tranquille, qui ne se gonfle plus. Ce mot en rejet, qui est suivi d'un point qui oblige à un arrêt dans la lecture, traduit beaucoup mieux l'idée d'immobilité (par contraste avec la vie alentour) que le vers de Dierx que Rimbaud avait pu lire dans le "Parnasse contemporain" sous le titre "*Dolorosa mater*" : «*Il gît les bras en croix, dans l'herbe enseveli.*»

Une pause doit être marquée avant la phrase finale où le mouvement de caméra se termine par un très gros plan sur la poitrine du soldat : «*Il a deux trous rouges au côté droit*». Cette pause permet de mieux souligner la surprise, le coup de théâtre où, enfin, in extremis, surgit une réalité tragique, où la mort s'impose, bien que le mot n'ait jamais été prononcé, Rimbaud s'en tenant encore à la métonymie (ici la conséquence pour la cause), s'abstenant de tout pathétisme. Dans ce dernier vers qui constitue une sorte de chute, il parachève ici son utilisation d'une figure de rhétorique qu'on appelle l'hypotypose qui veut qu'une description très visuelle, faite de notations éparses et fortement pittoresques, aboutisse à la surprise d'une découverte. Seuls ces huit mots d'une concision brutale, dont beaucoup de durs monosyllabes qui s'égrènent avec la froideur d'un constat, nous font découvrir la violence, les combats, les coups de fusil, les deux balles qui ont abattu le soldat, la guerre et la mort, nous font comprendre qu'il ne fait pas un simple «*somme*» mais dort d'un sommeil qui est même le sommeil éternel. Le retour du mot «*trou*» (il y a antithèse entre le «*trou de verdure*» et les «*deux trous rouges*») a été remarqué, la connotation négative qu'on pouvait supposer se trouvant confirmée. Au plan sonore, la succession des deux dentales «*d*» et «*t*» et les assonances en «*ou*» qui forment un hiatus encore plus brutal que dans «*bouche ouverte*», brutalité renforcée par l'alternance des dentales et des gutturales, sonnent comme une exécution tandis que «*oi*» est un cri de dégoût final. Ces deux taches rouges, la couleur du sang, une couleur chaude pourtant ici significative de la mort, ces deux taches de forme régulière viennent achever un tableau fait d'un pointillage de vert, la couleur de la nature, une couleur froide pourtant symbole de la vie jaillissante de l'herbe, où le rouge du sang ne fait pas seulement, suivant l'expression de Baudelaire «*chanter la gloire du vert*» mais donne son sens au poème. La contradiction entre le calme de la nature et la violence de sa mort prend toute sa force. Cette dernière phrase, limitée à quelques mots qui connotent la mort sans la nommer (double utilisation d'une périphrase et d'un euphémisme), phrase après laquelle il n'y a aucune possibilité de commentaire complémentaire puisque c'est là la chute du sonnet, oblige à une relecture du texte qui fait apparaître des indices connotant eux aussi la mort, mais uniquement à ce moment-là, qui révèle un véritable «*codage*» du texte, où des euphémismes dominent depuis le titre (qui a une relation inversée avec le contenu du sonnet). Il y a là plus qu'une confirmation de l'inquiétude suggérée à la première lecture. Rimbaud montre donc qu'il a l'art de la chute qui consiste à terminer un texte par une formule brève, inattendue, apportant un éclairage nouveau sur le sens du poème. Cette technique est traditionnelle dans le sonnet. Mais elle a rarement été utilisée aussi spectaculairement que dans ce poème dont la chute est en effet tout-à-fait surprenante : pour celui qui lit le texte pour la première fois, le dernier vers ne peut manquer de produire un puissant effet de surprise. En effet, les indications rassurantes ont été répétées avec une telle insistance, depuis le titre jusqu'à l'adjectif

« *tranquille* », au début du vers 14, que le lecteur le plus attentif néglige presque nécessairement les indices contraires. Ces signaux alarmants sont perçus, bien sûr, suffisamment pour semer le doute, mais pas suffisamment pour permettre d'anticiper sur la révélation finale. Le changement de perspective opéré par le dernier vers est si radical qu'il implique nécessairement une seconde lecture du texte. En effet, cette fin valide toutes les inquiétudes qu'avaient pu faire naître certaines expressions et invalide l'interprétation optimiste de la scène. Prenant conscience d'avoir été abusé par une adroite stratégie d'écriture le lecteur est porté à refaire le chemin pour étudier la progression du texte et comprendre comment le piège a fonctionné.

Le poète de seize ans qu'était Rimbaud, faisant preuve d'une grande virtuosité, « jongla » donc avec l'art du sonnet, créa un rythme neuf en démembrant l'alexandrin à force de rejets, contre-rejets et de ponctuations fortes (points, points virgules, deux points au milieu du vers). Il procéda avec un impressionnisme habile, utilisant le rendu d'impressions lumineuses et de couleurs symboliques pour une description animée et frappante (la description du soldat n'est jamais globale : par des métonymies successives furent évoquées des parties de son corps, la bouche, la tête, la nuque, le sourire des lèvres, les pieds, la narine, la poitrine, le côté droit, dans une succession de gros plans qui retardent intelligemment la découverte finale, comme si le regard parcourait ce corps pour trouver son secret). Il fit intervenir tous les sens, recourant à beaucoup d'épithètes sentimentales, chaque terme positif (le sourire, la chaleur, la lumière) étant compensé par un terme négatif (malade, froid, chaudement). Il créa une grande émotion, son texte jouant sur les euphémismes, sur une première lecture « confiante » et « innocente » d'un lecteur en quelque sorte « abusé » puis averti. Il sut aussi ménager notre intérêt, créer une sorte de suspense dramatique : tous les indices visent à tromper le lecteur sur le sens réel de la scène, lui suggèrent une fausse piste ; la plupart des termes décrivant le jeune homme sont ambivalents, peuvent signifier aussi bien le repos que la maladie et la mort ; deux hypothèses possibles sont entretenues par la description du personnage jusqu'au dernier vers, cette ambiguïté participant d'une véritable orchestration dramatique jusqu'à la brutalité de l'effet de surprise final. C'est sans aucun doute ce dispositif qui produit sur le lecteur une émotion particulière, rarement atteinte par un poème, et qui explique la célébrité de ce texte, l'une des pièces les plus lues de toute la littérature française.

La douceur du paysage, la nature riante, enchanteresse, débordante de vie et de lumière, contraste violemment avec la tristesse de la mort du jeune soldat qui est présentée comme un retour à la nature dans sa permanence symphonique. Car, paradoxalement, cet éloge de la vie, auquel succèdent l'idée de repos puis de maladie, semble se combiner avec une image sublimée de la mort. Une mort paisible, sous la protection d'une Nature magnifiée par un N majuscule et décrite comme une mère berçant son enfant. Rimbaud utilise avec insistance la préposition « *dans* » chaque fois qu'il évoque la situation du soldat mort : il dort « *dans le frais cresson bleu* », « *dans l'herbe* », « *dans son lit vert* », « *dans les glaïeuls* », « *dans le soleil* ». Il semble que le personnage s'enfonce dans son « *trou de verdure* », que sa mort soit une sorte de dissolution au sein de la nature (thème traité aussi par Rimbaud dans « *Ophélie* »).

Cette mort est d'autant plus intolérable qu'elle prend place dans un environnement agréable et qu'elle concerne un jeune homme presque encore enfant. Surtout, au lieu de l'apitoiement tempéré d'exaltation patriotique que la guerre franco-prussienne inspira à la plupart des poètes du temps, il nous en fait ressentir toute l'horreur, le scandale de cette jeune vie arrachée au bonheur, à la beauté de la terre, pour qui l'espoir a fait place au néant. Cette condamnation indirecte de la guerre est efficace, une autre vertu du procédé de composition choisi par Rimbaud résidant dans la sobriété, la simplicité de ce réquisitoire. Ce n'est pas ici par la polémique ou la dénonciation qu'il tente de convaincre son lecteur (comme dans « *Le mal* » par exemple) mais par l'évocation lyrique de ce que la guerre met en péril : le droit de vivre, le droit de jouir de ce que la nature nous offre : la chaleur du soleil, les parfums et tous les plaisirs des sens. Autrement dit, ces images de bonheur que le poème nous propose ne sont pas seulement des fausses pistes destinées à mettre en relief un dénouement spectaculaire, ce sont aussi des arguments contre la guerre, les meilleurs qu'on puisse trouver.

Dans un ton d'amertume ironique, Rimbaud voulut faire sourdre en nous l'indignation que lui-même éprouvait, entendait nous inciter à la réflexion sur l'absurdité de la guerre, même si sa dénonciation

est indirecte, sans violence, par un appel à la sensibilité et à l'imagination. L'émotion est telle qu'il est difficile de rester objectif dans l'analyse d'un tel poème. Sous son apparence innocente de croquis, "Le dormeur du val" est un cri de révolte contre l'injustice où se manifeste déjà l'anarchiste que fut Rimbaud. Mais, en même temps, il évoqua symboliquement notre situation pathétique, notre impuissance devant le fatal déroulement des choses et des êtres, leur arrêt tandis que se perpétue la nature, belle et sereine, la mort étant un etour à la nature dans sa permanence symphonique.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)