



André Durand présente

“Délires II Alchimie du verbe” (1885)

Poème de RIMBAUD

« À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps, je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie modernes.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres, érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacement de races et de continents ; je croyais à tous les enchantements.

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

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

*Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert?*

*Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
- Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert ! -
Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
Chérie? Quelque liqueur d'or qui fait suer.*

Je faisais une louche enseigne d'auberge.

*- Un orage vint chasser le ciel. Au soir
L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ;*

Pleurant, je voyais de l'or, - et ne pus boire.

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

*Là-bas, dans leur vaste chantier
Au soleil des Hespérides,
Déjà s'agitent - en bras de chemise -
Les Charpentiers.*

*Dans leurs Déserts de mousse, tranquilles,
Ils préparent les lambris précieux
Où la ville
Peindra de faux cieux.*

*Ô, pour ces Ouvriers charmants
Sujets d'un roi de Babylone,
Vénus ! quitte un instant les Amants
Dont l'âme est en couronne.*

*Ô Reine des Bergers,
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,
Que leurs forces soient en paix
En attendant le bain dans la mer à midi.*

*La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe.
Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine,
une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un
lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.
Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !
Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.
J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais la félicité des bêtes, - les chenilles, qui représentent
l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité !
Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances :*

CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR.

*Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.*

*J'ai tant fait patience
Qu'à jamais j'oublie.
Craintes et souffrances*

Aux cieux sont parties.

*Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.*

*Qu'il vienne, qu'il vienne.
Le temps dont on s'éprenne.
Telle la prairie
À l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraie,
Au bourdon farouche
Des sales mouches.*

*Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.*

*J'aimai le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu..
« Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruines, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux glaces des magasins splendides ! dans les salons ! Fais manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante... »
Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache, et que dissout un rayon !*

FAIM.

*Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.*

*Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.*

*Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises ;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.*

*Le loup criait sous les feuilles
En crachant les belles plumes
De son repas de volailles :
Comme lui je me consume.*

*Les salades, les fruits
N'attendent que la cueillette ;
Mais l'araignée de la haie
Ne mange que des violettes .*

*Que je dorme ! que je bouille
Aux autels de Salomon.*

*Le bouillon court sur la rouille,
Et se mêle au Cédron.*

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible :

*Elle est retrouvée !
Quoi? l'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.*

*Mon âme éternelle,
Observe ton vœu
Malgré la nuit seule
Et le jour en feu.*

*Donc tu te dégages
Des humains suffrages,
Des communs élans !
Tu voles selon.....*

*- Jamais l'espérance.
Pas d'orietur.
Science et patience,
Le supplice est sûr.*

*Plus de lendemain,
Braises de satin,
Votre ardeur
Est le devoir.*

*Elle est retrouvée !
- Quoi? - l'Éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.*

Je devins un opéra fabuleux : je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur : l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. La morale est la faiblesse de la cervelle. À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. - Ainsi, j'ai aimé un porc.

Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme, - n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système.

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver : ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.

Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, - ad matutinum, au Christus venit, _ dans les plus sombres villes.

Ô saisons, ô châteaux !
Quelle âme est sans défauts?

J'ai fait la magique étude
Du bonheur, qu'aucun n'élude.

Salut à lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.

Ah ! je n'aurai plus d'envie :
Il s'est chargé de ma vie.

Ce charme a pris âme et corps
Et dispersé les efforts.

Ô saisons, ô châteaux !
L'heure de sa fuite, hélas !
Sera l'heure du trépas.

Ô saisons, ô châteaux !

Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. »

Analyse

Dans ce texte capital, Rimbaud rappela et condamna sa tentative de « voyance ». La critique traditionnelle a longtemps admis que c'était une condamnation de la tentative des "Illuminations" (qu'on pensait avoir été écrites avant "Une saison en enfer"), en dépit du fait que Rimbaud ne citait aucune prose, mais uniquement des vers écrits en 1872. Il est pourtant difficile de croire que, s'il ne cite que des vers, c'est parce que leur musique le charmait encore en 1873, alors que ses proses l'avaient finalement déçu. On peut au contraire trouver significatif le fait qu'il cite ses vers avec une telle dérision qu'il se soucie peu d'en altérer la « musique » en donnant un texte déformé et boiteux :

« Au bourdon farouche
Des sales mouches »

dans "La chanson de la plus haute tour" (au lieu du vers : « De cent sales mouches »), ou :

« Votre ardeur
Est le devoir »

remplaçant les vers réguliers d'"Éternité".

Il semble, du reste, que la phrase du brouillon « *Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style* » ne puisse guère viser que les derniers vers. C'est à ses propres vers d'adolescence que Rimbaud appliquait la condamnation : il les qualifie rétrospectivement de « folies » et de « *vieillesse poétique* ». Il faut donc se garder de considérer comme un art poétique définitif ces pages où il décrit avec ironie ses anciennes inclinations : « *J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.* » Il ne s'agit encore que d'« *hallucination simple* », de vertiges fixés,

On pourrait admettre, comme le veulent certains, que les « *calèches sur les routes du ciel* » évoquent, dans les "Illuminations", "Nocturne vulgaire" (est-ce tellement évident?), et le « *salon au fond d'un lac* », "Soir historique". Mais la période que décrit Rimbaud sous ce nom : « *l'histoire d'une de mes folies* », est indubitablement la période qu'ouvrit la lettre du 15 mai 1871 à Demeny où il indiqua sa

méthode de « voyance », la période au cours de laquelle il a « *inventé la couleur des voyelles* » et surtout la période au cours de laquelle il a écrit ses derniers vers. Or, comme les vers qu'il cite sont en grande majorité datés de mai 1872 (un seul, « *Fêtes de la faim* », est daté d'août 1872), comme d'autre part il écrivit dans son brouillon : « *Un mois de cet exercice. Ma santé s'ébranla* », on peut penser qu'il fit surtout allusion aux semaines de crise qu'il a dû traverser en mai, dans les Ardennes et à Paris. Après cette période, il abandonna assez vite sans doute à la fois ses tentatives « mystiques » et la poésie versifiée : « *Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau... ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.* » Et il écrivit (dans le brouillon d'« *Alchimie du verbe* ») : « *Maintenant je puis dire que l'art est une sottise.* » L'art : c'est-à-dire, toujours, les « *bizarreries de style* », les recherches musicales, toute cette étude pour « *noter l'inexprimable* » et « *fixer des vertiges* ».

Il est difficile de savoir si ce texte a été écrit avant ou après la rupture avec Verlaine. Deux choses pourtant portent à croire qu'il est postérieur au drame de Bruxelles : d'abord, l'affirmation, qui paraît bien une allusion et un sarcasme, « *J'ai aimé un porc* » ; ensuite, le fait qu'il supprima (et n'est-ce pas significatif ?) l'idée d'amour qu'appelait la première version de sa « *Chanson de la plus haute tour* » :

« *Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent* »

devint, dans « *Alchimie du verbe* » :

« *Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.* »

Pour la condamnation des « *célébrités de la poésie moderne* », on peut se reporter aux jugements émis par Rimbaud en 1871 dans sa lettre à Demeny. En ce qui concerne la peinture, on sait que Rimbaud et Verlaine ont connu Fantin-Latour (qui a peint son fameux « *Coin de table* » en janvier 1872) et vu, à Londres, un certain nombre de tableaux des futurs impressionnistes : Verlaine cita pêle-mêle Monet, Manet, Harpignies, Renoir dans une lettre à Lepelletier, en décembre 1872. Il est vrai que ce n'étaient pas alors des « *célébrités* » !

Au sujet des « *dessus de portes* », il faut rappeler que Rimbaud évoqua, dans « *Les déserts de l'amour* », des « *dessus de portes* » qui comportent « *des armes et des lions* ». Quant aux « *enluminures populaires* », on ne peut les rapprocher du sens anglais du mot « *illuminations* » : Rimbaud pensait vraisemblablement à des images d'Épinal, telles que « *L'éclatante victoire de Sarrebrück* ».

On ne peut qu'être frappé de voir Rimbaud citer des types de « *littérature* » étrangement parents de ceux que présenta Éluard dans sa « *Poésie involontaire* » : ici, il annonçait le surréalisme et sa volonté de remonter aux sources populaires ou anciennes de poésie. En ce qui concerne les « *livres érotiques* », on peut signaler que Rimbaud était friand de ceux que détenait la bibliothèque de Charleville. Les « *refrains niais* » et les « *rhythmes naïfs* », d'autre part (« *rhythme* » au sens alors courant de « *rythme de vers* »), s'appliquent assez bien aux refrains apparemment dénués de sens des chansons qu'il cite plus loin (on connaît aussi le goût de Verlaine et de Rimbaud pour les « *Ariettes oubliées* », de Favart entre autres). La fin du paragraphe aligne trois expressions d'importance égale qui créent un rythme régulier.

Le goût des « *voyages de découvertes* » a été illustré par « *Le bateau ivre* », et les « *déplacements de continents* » répondent à ses vers 11 et 12 :

« *Je courus ! et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.* »

« *Enchantements* » est à prendre ici au sens fort. Certains termes de ce paragraphe rappellent « *Mauvais sang* » : Rimbaud cherchait en somme le dépaysement dans l'espace et dans le temps, mais plus encore, ainsi que le Baudelaire du « *Voyage* », « *l'inconnu* ».

Rimbaud prétendit avoir inventer « *la couleur des voyelles* ». Mais il les cita dans l'ordre habituel et non dans celui qu'elles ont dans « *Voyelles* » où, justement, leur ordre différent s'explique par le fait que le sonnet est en fait d'un blason du corps féminin (voir RIMBAUD - « *Voyelles* »). En conséquence, on ne peut

que s'amuser de sa volonté de compléter une fantaisiste théorie des voyelles par une théorie des consonnes non moins fantaisiste. D'éminents spécialistes expliquent cependant qu'il a voulu dire ici, non pas qu'il leur a assigné arbitrairement une signification, mais qu'il a su s'en servir, exploiter leurs dispositions naturelles comme moyens d'expression ; que les termes qu'il emploie font penser qu'il parle à la fois de la forme (visuelle) des consonnes, dans la poésie écrite, et du mouvement qu'elles impriment aux lèvres (ou à la phrase) dans la poésie parlée ; que la rêverie de Rimbaud paraît rejoindre ici celle des occultistes, ce qui s'accorde avec le titre "*Alchimie du verbe*" (voir le « *toute parole étant idée* » de la lettre du 15 mai 1871) ; que l'expression « *inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens* » rappelle curieusement les correspondances baudelairiennes comme les théories initiatiques exprimées, entre autres textes, dans l'"*Orphée*" de Ballanche, de façon étonnamment similaire : « La parole de Dieu, lorsqu'elle se transforme en la parole de l'homme, doit se rendre accessible à nos sens, à nos facultés, s'incarner en nous, devenir nous-mêmes » (livre VII). Or rien ne prouve que Rimbaud ait lu Ballanche ! « *Je réservais la traduction* » indique bien que tout ceci ne fut qu'un subterfuge.

« *Ce fut d'abord* » indique une première étape ; il y en aura ensuite, marquées par « *Puis* », « *Enfin* ». La tentative de Rimbaud a été, au début, un dérèglement « *raisonné* » et une tentative à la fois littéraire et métaphysique. Après avoir fait allusion à "*Voyelles*", poème écrit sans doute dans les débuts de son séjour à Paris, Rimbaud cite différents poèmes de 1872. Sa tentative s'est-elle poursuivie durant toute la fin de 1871, puis tout le début de 1872? L'a-t-il interrompue un temps à Paris, pour la reprendre ensuite dans les Ardennes et la poursuivre jusqu'en juillet? Il faut admettre un certain temps d'évolution menant des vers réguliers de "*Voyelles*" aux vers assonancés, puis aux « *chansons* ». Et il semble que l'état de délire où il s'est trouvé pour finir ait précédé le départ pour l'Angleterre ; mais il laisse subsister une certaine ambiguïté dans ses allusions.

Le texte "*Loin des oiseaux...*" présente avec le poème de 1872 intitulé "*Larme*" des variantes importantes :

- « *Je buvais accroupi dans quelque bruyère* » devint « *Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère* », « *à genoux* » étant plus vraisemblable qu'« *accroupi* » ;
- « *Que tirais-je à la gourde de colocase* » devint « *Boire à ces gourdes jaunes [...] Quelque liqueur d'or* », la bizarre « *colocase* » (plante tropicale) étant supprimée ;
- « *Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge* » devint « *Je faisais une louche enseigne d'auberge* » ;
- « *Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir / Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches, / Des colonnades sous la nuit bleue, des gares. / L'eau des bois se perdait sur des sables vierges, / Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares* » devint « *Un orage vint chasser le ciel. Au soir / L'eau des bois se perdait sur les sables vierges, / Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares* ; »
- il laissa de côté une partie de la fin du texte, et transforma le dernier vers, « *Or ! tel qu'un pêcheur d'or et de coquillages, / Dire que je n'ai eu souci de boire !* » qui changea curieusement de sens et devint plus dramatique : « *Pleurant, je voyais de l'or - et ne pus boire* ».

Rimbaud le cite-t-il de mémoire? Ce n'est pas impossible.

Ce texte permet de saisir le double passage de la chose vue à la vision et de la versification classique à où des vers de onze pieds.

Le texte suivant présente, comparé à "*Bonne pensée du matin*", des variantes sans grande importance.

« *La vieillerie poétique* » paraît faire allusion aux expressions surannées du poème précédent, plutôt qu'au paragraphe qui suit.

Au sujet de « *l'hallucination simple* », application du précepte « *Il faut être voyant* », on a expliqué par des allusions aux "*Illuminations*" les « *calèches* » et le « *salon* », mais non la « *mosquée* » et l'« *école de tambours* ». Il semble bien, en tout cas, que Rimbaud pratiquait encore à Londres, pendant sa vie commune avec Verlaine, cette méthode « *hallucinatoire* », puisque dans "*Délires I*", il décrivit « *tout le décor dont, en esprit, il s'entourait* ».

On a pensé que ce vaudeville dont le titre « *dressait des épouvantes* » pouvait être "*Michel et Christine*",

vaudeville de Scribe : en effet, un des poèmes écrits en 1872 porte ce titre.

Qu'est-ce que « *l'hallucination des mots* »? Est-ce les mots eux-mêmes qui prennent une force hallucinatoire (comme "*Christ*", "*Christine*", dans le poème "*Michel et Christine*"), d'où les « *sophismes magiques* »?

La façon dont Rimbaud parle de ces animaux (« *les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité* ») donne à penser qu'il a dû lire des bestiaires symboliques du Moyen Âge, ou des œuvres occultistes parlant de la symbolique animale. Dans le brouillon, il était aussi question de « *l'araignée romantique* » et de « *la punaise, brune personne* ».

Alors qu'il indique son « *adieu au monde* », chose curieuse, Rimbaud va citer, comme exemple de ses « *espèces de romances* », la "*Chanson de la plus haute tour*" en supprimant, précisément, la strophe qui fait allusion à son « *adieu au monde* » et à son « *auguste retraite* ». Si son caractère était aigri, c'était probablement parce qu'on l'avait séparé de Verlaine. On a vu que la transformation du refrain pourrait en être un indice.

« *Des sales mouches* » fait un vers faux : même si Rimbaud citait ses vers de mémoire, il ne devait pas lui être bien difficile, s'il l'avait voulu, d'écrire un vers juste ! Sa négligence, ici, paraît surtout de la désinvolture.

Par « *je m'offrais au soleil, dieu de feu* », Rimbaud s'affirme adorateur du soleil, le « *filz du Soleil* » dont, dans "*Vagabonds*", il disait vouloir que Verlaine en devienne un aussi.

Le paragraphe qui est une apostrophe au « *Général* », étant entre guillemets, serait le seul poème en prose cité dans "*Alchimie du verbe*". Mais le brouillon offre un texte différent et raturé, et ce travail d'élaboration fait bien voir que Rimbaud a composé ce texte en même temps que le reste de "*Une saison en enfer*" : il en fait partie, et son ton lyrique est destiné à mettre en évidence le délire du poète. L'évocation du général, des canons et du bombardement avec des blocs de terre sèche est-elle un souvenir de la guerre de 1870, comme le proposa Delahaye? Ce n'est pas impossible. Mais Rimbaud l'a alors utilisé pour représenter l'action du soleil, la sécheresse et la poussière : au lieu d'être un « *archer* » lançant des « *traits* », le soleil serait devenu un artilleur... Pourquoi oxydéra-t-il les gargouilles? parce que l'eau n'y circulera plus, tout étant à sec. Pour ce paragraphe et pour le suivant, on pourra suivre sur le brouillon le travail de resserrement grâce auquel Rimbaud parvient au texte définitif.

Le texte intitulé "*Faim*" est assez différent de celui de 1872 : notamment le « *refrain niais* » du début et de la fin ne fut pas repris. Rimbaud ne cite qu'une partie du texte, et une fois encore déforme un vers : « *Pains semés dans les vallées grises* », au lieu de « *Pains couchés aux vallées grises* ».

Le rapprochement étrange entre « *l'azur* » et le « *noir* », s'il étonne, n'est cependant pas inexact, ni du point de vue des alchimistes, ni du point de vue scientifique (les premiers hommes quittant la Terre pour la Lune se trouveront non plus dans le bleu, mais dans le noir). Chose plus curieuse encore, Balzac, dans "*La fille aux yeux d'or*", comparant l'effet d'une violente crise passionnelle à celui que produit « *l'ardeur d'un ciel pur* », écrit que la nature « *semble au premier aspect couverte d'un voile de gaze, l'azur du firmament paraît noir, l'extrême lumière ressemble aux ténèbres* ». Rimbaud avait-il lu la nouvelle de Balzac? ou plutôt n'éprouvait-il pas, en cette période de crise, précisément les symptômes décrits par Balzac? Le ciel d'été du "*Champ de blé aux corbeaux*" de Van Gogh est lui aussi d'un bleu noir, profond, insoutenable.

La dérision de Rimbaud est vivement marquée par les termes d'« *expression bouffonne et égarée au possible* ».

Après « *Je devins un opéra fabuleux* », Rimbaud s'était proposé d'intercaler "*Âge d'or*", peut-être à cause des différentes voix chantant successivement (comme dans l'opéra).

Au sujet de « *la fatalité de bonheur* », on peut remarquer que Rimbaud dira plus loin : « *Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver.* » Il paraît défendre ici une théorie épicurienne du bonheur contre ceux qui cherchent la pénitence (chrétienne notamment) ou l'austérité du devoir et de la morale : l'être humain (Rimbaud en tout cas) est fait pour être heureux. Mais nous sentons bien qu'au fond de cette revendication perce déjà un secret désespoir : Rimbaud (le Rimbaud du moins qui écrit "*Une saison en enfer*") se sait promis à la damnation : « *J'avais été damné par l'arc-en-ciel.* »

Il écrit finalement : « *L'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement* » alors que, dans le brouillon, on trouve : « *qu'une façon instinctive de gâcher une*

insatiété de vie ». Il défendait une position hédoniste, opposée au travail et à l'observance de la morale : à Londres, il a cru s'élever au-dessus du Bien et du Mal. Cette position n'est plus la sienne à l'époque où il écrit '*Une saison en enfer*'.

Le désir manifesté par « *À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues.* » a été illustré par '*Vies*' dans les '*Illuminations*'.

« *J'ai aimé un porc* » semble bien une allusion insultante à Verlaine. Mais Rimbaud expose aussi une théorie curieuse, issue peut-être de la métempsychose pythagoricienne. Déjà, dans '*Les déserts de l'amour*', on a pu voir une servante qui était « *un petit chien* ». Dans les '*Illuminations*', un poème évoquera la « métamorphose » de Bottom en âne. N'oublions pas toutefois que Rimbaud met cette idée, semble-t-il, au nombre des « *sophismes de la folie* ».

Il écrit « *Ma santé fut menacée* » mais, dans le brouillon, parla d'« *un mois de cet exercice* », ce qui soulignait le caractère volontaire de ce dérèglement méthodique. Notons qu'il avait également l'intention de citer '*Mémoire*' à propos des « *rêves les plus tristes* » (ou « *égarés* »).

Pour « *la Cimmérie, patrie des ombres et des tourbillons* », la comparaison du brouillon et du texte définitif permet de bien voir comment Rimbaud, pour écrire cette phrase fameuse, partit des mots, nébuleuse encore informe, et en tira à la fois un sens et un rythme. La Cimmérie (évoquée par Renan dans une autre phrase fameuse, au début de '*La prière sur l'Acropole*') désignait chez les Anciens un pays toujours couvert de brumes et de nuées, situé au bout de la terre ; ce pays, près duquel se trouvait le séjour des morts, était placé par Homère à l'occident : c'est là que se rend Ulysse au chant XI de l'*"Odyssée"*, pour évoquer les ombres des morts. On voit le parti que Rimbaud a tiré des suggestions d'un tel mot. Claudel manifesta son admiration pour cette phrase : « C'est fini ! C'est en l'air ! Cela ne tient à rien ! Ce n'est plus porté que par la musique, c'est comme un beau cygne qui vole les ailes étendues dans un milieu élyséen ! » ('*Positions et propositions*')

Pour « *la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel* » encore, la comparaison avec le brouillon montre le travail opéré sur le premier texte : « *consolatrice* » est notamment beaucoup plus euphonique que « *consolante* ». « *La croix* » et « *l'arc-en-ciel* » symbolisent la religion (voir le brouillon : « *magies religieuses* »). Comme dans '*Nuit de l'enfer*', Rimbaud se considère comme damné, parce que chrétien.

« *Ad matutinum, au Christus venit* » est une allusion à la fois à l'office du matin, à l'heure matutinale où le coq chante (dans le brouillon, on lit : « *diluculum* », le point du jour) et vraisemblablement au reniement de saint Pierre. Ce texte commente, dans la chanson qui suit, le « *salut à lui* » (au bonheur). Doit-on comprendre que le culte rendu au bonheur s'accompagnait chaque fois, pour Rimbaud, d'un reniement de sa religion ? La phrase est à rapprocher, d'autre part, de la lettre de juin 1872 où il dit son ravissement à contempler « *cette heure indicible, première du matin* ».

Le brouillon permet de préciser le sens de la phrase : « *Je sais aujourd'hui saluer la beauté* ». On y lit : « *Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l'art est une sottise* ». Ce n'est donc pas à la littérature qu'il disait adieu, mais à une certaine forme de littérature, celle dont ses derniers vers nous donnent des exemples, plus exactement, à la poésie de type verlainien, à la versification aussi, considérée comme un « art » purement formel.

Ce passage d'*"Une saison en enfer"* expose avec une remarquable clarté l'expérience surhumaine tentée par Rimbaud. Il aide ainsi à pénétrer le secret des vers de 1872 et des '*Illuminations*'. La « *lettre du voyant* » avait défini l'étonnante ambition de Rimbaud : voici comment il avait tenté de la réaliser.

André Durand

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

[Contactez-moi](#)

