



# Rimbaud et Lautréamont : la fracture

## Les métamorphoses de l'évidence poétique

COMMUNICATION DE GEORGES THINÈS

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 9 SEPTEMBRE 2004

**P**rométhée est le seul et véritable maître du feu. C'est lui en effet qui se libère de ses chaînes par la magie. Valeur du feu, c'est par le feu même de ce qui le contraint. Cette libération est celle de la conscience, laquelle s'établit dans l'autonomie du seul fait qu'elle proclame son existence. La parole écarte et maîtrise la contrainte physique imposée par la nature. Plus de chaînes donc, là où intervient le feu du langage, c'est-à-dire l'annonce de la connaissance. Le langage délie avant de relier. C'est essentiellement le fait et le pouvoir des grands poètes.

Rimbaud, écrit René Char, appartient à une civilisation non encore apparue. Il concentre en lui, nous le savons, toutes les qualités et tous les défauts des précurseurs, ceux-ci partageant le sort de tous les dépaysés, de ceux qui marquent malgré eux un avenir qu'ils devinent et qu'ils annoncent dans une langue qu'ils sont, à ce moment particulier, les seuls à proférer, les seuls à comprendre. Sort à la fois enviable et terrible de celui qui pèse des potentialités dont il perçoit qu'il n'en connaîtra pas l'épanouissement, qu'il endure dans le présent les souffrances d'une création dont il ne connaîtra ni la forme accomplie ni la jouissance, c'est-à-dire la possession totale et le plaisir qui s'y attache. C'est en ce sens que le maître du feu est le dieu souterrain, le maître d'un Hadès ou d'un Erèbe qui manipule dans la flamme jamais assouvie, une matière inconnue qu'il doit se contenter de préparer en la rendant ductile, mais que le feu qu'il suscite et alimente sans cesse lui interdit de mener à l'état solide définitif. Cependant le maître du feu, ce précurseur et ce préparateur des perfections futures, maîtrise, dès ce moment, un art majeur, il est comme tout génie paternel, le détenteur et le dispensateur d'une semence qu'il se voit destiné, par une impitoyable nécessité de l'être, à livrer aux dormances et aux

modelages de matrices inconnues. C'est en ce sens que tout père, tout amant, tout créateur est voué à projeter dans un milieu qui lui est foncièrement étranger, l'essence d'un être futur qui, lui aussi, lui devient étranger au départ, du seul fait qu'il s'arrache par définition, à sa substance originelle pour accéder à l'existence.

Le feu est une puissance essentiellement masculine, elle est, selon une formule qui m'est chère, cet élément que j'aime appeler l'éternel masculin. Celui-ci, on le voit sans peine, est le maître du feu parce qu'il règne dans l'extériorité et que son destin est d'y répandre dans l'imprévu du désordre, une flamme créatrice qui, dominante et menaçante dans les moments initiaux de la création, se voit tôt consumée parce qu'elle est vouée à se perdre dans le mystère des formations latentes, elle qui n'est que préformation mais ce, dans la perfection de la forme qu'elle livre à l'intériorité. Car l'intériorité, la ténèbre des genèses invisibles, définit l'essence de l'éternel féminin, dont le destin est d'être le fleuve qui reçoit la blessure du feu et le transforme en un être accompli. Ces pensées, qui ne sont jusqu'à présent que des images, définissent la dialectique du feu et de l'eau, de la foudre qui vient frapper le fleuve, moment symbolique des structures et de la dialectique du temps, ou plutôt des temps : le feu est l'instant, le fugace et la soudaineté de la foudre (qui féconde et tue à la fois) ; l'eau est le temps de déroulement, de décours du fleuve, la durée de la création qui entretient et conserve et qui, une fois amorcée, va entretenir son développement jusqu'à atteindre à la perfection de l'être.

Telles sont, semble-t-il, les images qui doivent nous guider dans la recherche d'une caractérisation de Rimbaud, en qui nous croyons voir un maître du feu, un détenteur de pouvoirs créateurs exceptionnels tels que son œuvre nous les révèle et dont les effets ont durablement infléchi la poésie française à la suite de la fulguration qui a marqué son entrée en poésie. Mais Rimbaud n'est pas seul dans cette aventure et je pense que s'il est l'homme de la fulguration cruciale, s'il déclenche une authentique révolution poétique, il est contemporain de Lautréamont, avec lequel il possède d'indubitables affinités, mais dont il se sépare par une poésie dont la temporalité est très différente. J'ai cru intéressant de traiter de ces deux figures sur le mode de la simultanéité, tout en donnant à Rimbaud une priorité de principe, eu égard, en particulier, au fait que c'est le cent

cinquantième anniversaire de sa naissance qui a motivé cette thématique des maîtres du feu.

La révolution poétique qui se produit au cours du dernier quart du dix-neuvième siècle est le fait de deux jeunes hommes supérieurement doués qui accèdent, un peu malgré eux, aux rôles de protagonistes, voire de prophètes d'un âge nouveau de la poésie. Rimbaud naît à Charleville en 1854 et Lautréamont meurt à Paris en 1870. Ils se sont côtoyés sans se connaître. Rimbaud a seize ans à la mort de Lautréamont et sa carrière poétique est déjà au-delà des promesses. De nombreux poèmes sont écrits en 1870. Les voyages et l'errance avec Verlaine commencent en 1871. Harrar et l'aventure abyssine débutent en 1880. Lautréamont (Isidore Ducasse) pour sa part quittera Montevideo pour le lycée de Tarbes en 1859. Les *Chants de Maldoror* sont de 1873.

Le parallèle avec Rimbaud ne se justifie pas par la simple coïncidence historique, il s'impose en vertu de la convergence des révoltes qui animent les deux poètes. Mais ici plus qu'ailleurs il importe de ne pas se laisser emporter par la métaphore et de rechercher à travers les œuvres la part respective de création effective, mais aussi de vitupération et de destruction que contiennent les ensembles expressifs des Poésies, de la *Saison en enfer* et des *Illuminations* pour ce qui concerne Rimbaud d'une part, et des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* pour ce qui concerne Lautréamont d'autre part. Tant qu'elle s'en tient (sans bonheur dans de très nombreux cas) à la célébration et l'évocation narrativo-descriptive, la poésie ne soulève aucun problème d'authenticité expressive ; elle le soulève même si peu, que la transposition en prose de son contenu n'altère en rien son message. L'événement prime ici l'expression et l'estompe même totalement. Il faut être du calibre de Hugo pour réussir à traduire une expérience subjective intense dans des pièces comme *l'Ode à la colonne* et mille autres du même acabit, morceaux qui en dehors de la puissance évocatrice du verbe hugolien se réduiraient à de banals poèmes de circonstance et s'apparenteraient plus au « compliment » d'anniversaire qu'à des textes dignes d'être qualifiés de poétiques. Du reste, la réussite poétique de Hugo, puisqu'il s'agit de lui, lui vient de ce que le banal et le convenu correspondent tellement à la pensée très ordinaire qui l'habite et atteignent si peu la puissance de son lyrisme, que ce dernier aboutit à faire oublier la modestie, voire

la pauvreté du thème qu'il orchestre. Subsiste alors l'expressif à l'état pur. Je me risquerais même à dire que cette puissance lyrique capable d'annuler le thème traité est telle qu'elle induit le poète à penser, malgré lui.

Pour revenir à Rimbaud, dont l'exceptionnelle intelligence se manifeste précocement, le lyrisme encore immature qui l'anime paie son tribut au circonstanciel dans quelques pièces où l'influence de Théodore de Banville (qu'il admirait sans réserve) est visible. On y trace néanmoins sans peine le génie particulier avec lequel le concret, l'ordinaire, le banal le plus prosaïque aboutissent à des évocations qui, elles aussi, font oublier la modestie de l'objet décrit. *Les Poètes de sept ans*, *Les Mains de Jeanne-Marie*, *Les Assis* et quelques autres poèmes appartiennent à cette catégorie ; poèmes dans lesquels le thème émerge encore dans l'envol expressif, mais qui voisinent avec *Les Accroupissements* et *Oraison du soir* où l'expressif a entièrement dominé l'humilité de la matière. Il en va de ces poèmes profondément figuratifs, mais non moins profondément ultra-figuratifs, comme de *La Chaise et la pipe* et des *Tournesols* de Van Gogh. Dans un cas comme dans l'autre, le poète et le peintre ont vu dans la mesure même où ils ont pensé. L'essence de l'objet s'impose avec autant de force que sa forme perceptive.

Je serais tenté de dire que dans tous les poèmes où interviennent des images descriptibles (*Les Mains de Jeanne-Marie*, etc.) la métaphore ne joue aucun rôle et que la qualification est indissociable de l'objet ; elle est dans l'objet lui-même. Sans vouloir anticiper, je me pose dès maintenant la question de savoir quel statut peut avoir une forme expressive qui s'appuie sur une abstraction et où la part de figuration est métaphorique. Il ne fait aucun doute que *Les Accroupissements* se perçoivent d'emblée comme gestes et comme signes d'humilité, de laideur et de grotesque. De même, *Oraison du soir* apparaît comme une confidence moqueuse mais aussi comme une sorte d'autoportrait brossé avec un sourire qui culmine dans le rire étouffé du jeune voyou qui (se) recueille pour lâcher l'âcre besoin et pisse vers les cieux bruns très haut et très loin au fond de son jardin de province. La truculence rejoint ici la puissance expressive qui ne peut s'appuyer sur aucune imagerie ou dans lesquels, tout au moins, les images sont confuses et lointaines et empruntent nécessairement la voie conceptuelle à l'état pur. Deux voies d'analyse s'ouvrent ici : celle qui s'attache à découvrir l'authenticité et la portée de la révolte, d'une part ; celle qui, à l'inverse, tente de découvrir des signes d'apaisement dans

des images pastorales ou partiellement telles, d'autre part. Dans l'une et l'autre perspective se font jour des questions qui relèvent de la fonction poétique et qui peuvent être illustrées de façon comparative par des textes parallèles de Rimbaud et de Lautréamont.

Nous touchons ici à la question du feu, des maîtres du feu et spécialement de Rimbaud envisagé sous cet angle. C'est à ce propos qu'il s'agira de se méfier des pouvoirs — peut-être parfois exagérés et illégitimes — de la métaphore tels que je les ai évoqués plus haut. La première forme de la révolte rimbaldienne consiste à malmener les êtres et les choses, à les violenter en les réduisant à leurs espèces primitives et, finalement, à en révéler les aspects abjects et répugnants. Le poème le plus typique sous ce rapport est sans conteste *Vénus anadyomène*. À première vue, le poème est d'allure baudelairienne, on évoque spontanément à son propos la charogne et la géante. Chez Rimbaud toutefois se fait jour une dimension différente qui tient à ce que j'appellerai la dévastation de l'impur. Le ton de Baudelaire reste classique en ce qu'il perçoit l'horreur dans sa réalité concrète mais à une distance que son esthétisme oblige à qualifier de respectueuse dans le double sens de la distance et de la considération :

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
Comme afin de la cuire à point,  
Et de rendre au centuple à la grande Nature  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.

Pas question ici de violenter l'objet, de le réduire à une humilité physique où toute visée métaphorisante perd son pouvoir. La charogne est infecte, certes mais celui qui la regarde ne consent à aucune proximité, le regard la saisit mais tout contact est exclu, même par le mouvement du pied qui la repousse avec dégoût. Cependant le titre est réaliste, il désigne la charogne en la nommant comme une chose parmi d'autres et, en raison de la distance à laquelle je viens de faire allusion,

sa caractérisation finale verse à l'abstraction et quitte résolument le mode descriptif :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.

.....

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir,  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement sur le souvenir.

La charogne de Baudelaire est perçue intacte dans toute son horreur. Il n'est pas question de la livrer à la destruction. En vertu de quoi le dernier vers qualifie paradoxalement par la multiplication un objet qui se détruit essentiellement par lui-même et dont l'essence est l'effacement, la disparition. Rien de semblable chez Rimbaud, dont *Vénus anadyomène* offre un pendant significatif à la *Charogne*. Le titre du poème est tout sauf réaliste, il est à la fois mythologique et pictural. Mais dès le premier vers, la déesse dénudée est livrée à la destruction, à l'évidence de la vulgarité. Mouvement inverse de celui de Baudelaire : on part d'une image classique et abstraite que l'on livre sadiquement à la destruction violente en n'omettant aucun détail : l'impur est livré à la dévastation par l'énumération de toutes les parties anatomiques perçues à la façon de choses dont l'assemblage aboutit à un corps indigne du moindre respect. La distance baudelairienne a totalement disparu et l'objet-corps d'une femme épaisse règne dans toute sa laideur :

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

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

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

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

S'il faut voir en Rimbaud un « maître du feu », ce n'est pas la flamme qui opère la destruction. La flamme est ici hors de propos parce qu'elle est purificatrice et que la perspective du poème est de réduire le corps vidé à des constituants matériels dont il importe de sauver l'indignité essentielle. Nous touchons ici à une première forme de la violence rimbaldienne, à une révolte qui, loin de vouloir l'anéantissement de l'objet détesté, choisit au contraire de le laisser subsister dans toute son horreur pour montrer qu'il est par son essence même, expression du laid et de l'horrible. Contrairement à Baudelaire encore, Rimbaud conclut non par l'abstraction, mais par la vision concrète la plus extrême, aboutissant à mettre en équation la beauté et l'horreur objective, la perfection de la Clara Vénus et l'immondice de l'ulcère à l'anus qui la fait voir radieuse (Clara : illuminée) dans des mouvements de croupe (... « Et tout ce corps remue ») qui sont ceux d'une laborieuse défécation. Le dernier tercet du poème constitue pour ces raisons un rappel synthétique de tout le poème, on dirait même une sorte de résumé de cette pièce étonnante : « Les reins portent deux mots gravés : Clara Vénus » (inscription à l'antique) « – Et tout ce corps remue et tend sa large croupe » (rappel par contraste de l'horreur physique) « Belle hideusement d'un ulcère à l'anus » (beauté définie par l'horreur objective). Cette mise en équation de l'horrible et du beau par la seule mise en évidence des choses n'est pas propre aux

poèmes marqués par cette ironie destructive, on en trouve des traces dans des pièces plus purement introspectives, tel le fameux sonnet des *Voyelles* dont le ton est celui de la réflexion attentive et de la démarche intérieure. On y lit au premier quatrain :

A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

Ces puanteurs cruelles rejoignent dans *Vénus anadyomène* :

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût  
Horrible étrangement

La dominance des images olfactives correspond plus à la détermination de comprendre les choses périssantes plutôt que de contribuer à leur destruction. Cette élimination des pourritures et des puanteurs, seul le feu peut l'accomplir, aussi les horreurs physiques évoquées n'appartiennent pas à un mouvement de révolte, seule domine ici la répulsion. Mais le mouvement est violent de part en part, en sorte que son intensité devient le signe d'une autonomie transposable à d'autres expériences intenses, parmi lesquelles la découverte amoureuse figure au premier plan. Plusieurs pièces interviennent dans ce contexte, en particulier *Première soirée*, *Les Réparties de Nina* et *Les Poètes de sept ans*. Dans cette dernière pièce réapparaissent avec insistance les images olfactives :

[...] L'été  
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté  
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :  
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines

Le lien s'établit sans peine avec l'audace érotique :

Quand venait, l'œil brun, folle, en robes d'indiennes,  
– Huit ans, – la fille des ouvriers d'à côté,

La petite brutale, et qu'elle avait sauté,  
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,  
Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,  
Car elle ne portait jamais de pantalons ;  
– Et, par elle meurtri des poings et des talons,  
Rempportait les saveurs de sa peau dans sa chambre.

L'horreur physique évolue avec naturel vers un érotisme léger, encore très adolescent et mâtiné d'élans très dégagés des composantes sensorielles où l'horrible et l'infect ont fait place aux stimulations olfactives à signification sexuelle (... « les saveurs de sa peau », etc). Au terme du processus s'installe une expérience amoureuse naïve entièrement épurée, comme c'est éminemment le cas dans *Sensation* :

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

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

La destruction par la mise en évidence cruelle de l'horrible évolue donc dans les *Poésies* vers une expérience qui transcende l'objet et tend vers la vision absolue. La puissance, manifestée au départ par la violence, a permis à une langue extrêmement rigoureuse de s'installer et de devenir le vecteur exceptionnel de l'expression dans toute sa vérité : aux puanteurs cruelles a succédé le charme de la peau de l'aimée avidement parcourue. Rimbaud a connu précocement les étapes psychologiques qui marquent la progression érotique qui va de l'intolérable au désirable et qui investit au terme du processus les odeurs initialement répulsives (horreur physique du sexe et du souffle impur) d'une violence stimuloire

positive, avec, en contrepoint, le risque latent de la perversion, dans laquelle le répulsif est recherché pour lui-même et où sommeille simultanément la violence dirigée à l'origine contre l'intolérable. Si Rimbaud est maître du feu dans ce contexte, c'est par la précocité avec laquelle il exprime dans une langue classique rigoureuse cette évolution du menaçant au désirable, de la puanteur cruelle au parfum, de l'expérience sensorielle élémentaire à la vision abstraite vécue.

Mais l'expérience subjective du corps comme lieu commun des dégoûts et des charmes mène le poète bien au-delà des découvertes vitales de l'adolescence finissante, elle lui ouvre un monde où la violence prend une autre forme et où, contrairement à ce qui s'est développé dans son monde subjectif, les horreurs ne débouchent pas sur des accomplissements positifs. La part des poésies marquée par ce moment de l'expérience est évidemment liée dans sa thématique dominante aux événements de la guerre franco-allemande de 1870 et à la Commune. Les poèmes d'inspiration politico sociale de cette catégorie sont les moins intéressants de toute l'œuvre. Le ton patriotique et la célébration guerrière sont les ennemis de toute poésie réflexive, on y sent la dominance des effets aliénants de l'extériorité, l'écrasement de la pensée par la brutalité de l'événement, une imbécillité civique dont la place dans le poème (dans la mesure où celui-ci mérite encore son nom) n'est finalement justifiée que par la régularité métrique d'une versification idéalement adaptée aux marches militaires, aux proclamations sonores et aux bulletins de victoire. L'imagerie de violence s'assortit aisément dans les Poésies d'une récupération intime du sentiment de la défaite et celle-ci trouve même un contrepoint et une consolidation dans l'évocation historique. Le long poème intitulé *Le Forgeron* (daté fictivement 1792 !) en est l'exemple même. Il est immédiatement suivi de *Morts de quatre-vingt-douze*, du poème *À la musique* et plus loin de *Rages des Césars*, de *L'Orgie parisienne* et du *Chant de guerre parisien*, etc. Le ton claironnant n'induit pas par lui-même à une puissance autre que celle d'un vacarme, il s'exclut par lui-même de l'expression poétique, il n'existe qu'à la façon d'une cadence, celle qu'impose le sergent à la troupe en mouvement. La régularité collective, celle du pas cadencé comme celle de la versification pure, est étrangère, en soi, à toute visée poétique. « Assez !, lit-on dans la *Saison*, « voici la punition. En marche ! [...] Où va-t-on ? au combat ? (...) Feu ! feu sur moi ! » De son aveu même, le poète n'est pas ici le maître du feu, il en est proprement la

victime et ce, parce qu'il a perçu l'inanité de la fausse puissance, laquelle se réduit à n'être que bruit. Oublions donc cette part tristement glorieuse et spadassine des *Poésies*, la part à la fois méditative et violente de la *Saison en enfer*, marquée, elle aussi, par la condamnation essentielle de l'extériorité, en constitue l'inébranlable contrepoids.

Cependant, toute creuse que se révèle l'inspiration guerrière, elle amène, à l'intérieur même du recueil, une mutation inattendue vers le poétique. Elle est d'importance. Elle dégage, au sein même de la tourmente guerrière, un horizon d'espace marqué à la fois de rêverie pastorale et, plus abstraitement, de désir d'évasion vers l'inconnu. Une fois de plus, le concret et l'illimité tendent à se rejoindre. En outre comme nous le verrons, un parallèle presque littéral avec un fragment des *Chants de Maldoror* va s'imposer à nous de façon assez naturelle. Le poème-clé est *Le Dormeur du val*. Le soldat endormi fait, par le contact — on serait tenté de dire : l'osmose — de son corps avec l'herbe où il est couché, partie intégrante du milieu environnant, il est entièrement fusionné avec la nature :

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 faut 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.

Ce qui frappe d'emblée à la lecture de ce poème, c'est qu'il commence par un trou (un trou de verdure) et se clôt sur les deux trous rouges qu'a le soldat au côté droit. Tout le poème est enserré par deux lacunes homologues dont le sens est clair : qu'il soit vivant ou mort, le soldat n'existe que comme lien effectif entre le corps de la verdure et son propre corps. Dès lors, qu'il soit cadavre importe peu, car même dans cet état, il dort et il est souriant... comme un enfant malade. C'est cette fusion concrète de la vie et de la mort qui inaugure dans le corpus passablement hétérogène des *Poésies* une singulière unité. Du fait que l'inanimé ne se distingue plus vraiment de l'animé, que la vie et la mort ne sont plus séparées que par une frontière indistincte — qui est image avant d'être concept — la vision de l'ensemble aboutit à l'ouverture d'un espace illimité, marqué lui aussi par une grande variété de visées, tel qu'on le découvre dans *Le Bateau ivre*. Mais avant de pousser plus loin l'analyse dans cette direction, il s'impose de faire le rapprochement entre *Le Dormeur du val* et le sommeil de l'hermaphrodite qui figure à la strophe 21 des *Chants de Maldoror* (chant deuxième). Le parallèle avec *Le Dormeur du val* est saisissant :

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec ses pâles rayons cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste. Rien ne paraît naturel en lui, pas même les muscles de son corps, qui se fraient un passage à travers les contours harmonieux de formes féminines. Il a le bras recourbé sur le front, l'autre main appuyée contre la poitrine, comme pour comprimer les battements d'un cœur fermé à toutes les confidences, et chargé du pesant fardeau des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme, et il s'en va seul, comme le mendiant de la vallée.

Le cadre pastoral est pratiquement le même dans les deux cas. À ce qui chez Rimbaud est « un trou de verdure où chante une rivière » correspond chez Lautréamont « un bosquet entouré de fleurs... », un gazon mouillé des pleurs de l'hermaphrodite. Celui-ci est « profondément assoupi » ; le soldat « dort dans le soleil, la main sur la poitrine » ; l'hermaphrodite « a le bras recourbé sur le front ».

Le soldat est éclairé par le soleil ; l'hermaphrodite dort sous la clarté lunaire. Scène de mort diurne pour l'un ; de vie nocturne pour l'autre ; composante masculine du soldat, mais atténuée, car il sourit et il a froid comme un enfant malade ; composante féminine de l'hermaphrodite (par définition) mais atténuée ici aussi du fait que ses traits expriment l'énergie la plus virile en même temps que la grâce d'une vierge céleste. Ambiguïté absente, bien sûr, chez le soldat abattu. Sur le plan concret, on ne peut que référer la scène à un fait réel lié à la guerre de 70. Rimbaud s'en tient à l'évidence pure à l'exclusion de toute remarque d'ordre psychologique. L'hermaphrodite, pour sa part, apparaît le cœur fermé à toutes les confidences et chargé du pesant fardeau d'un secret éternel. Les forces en présence sont complémentaires, mais de nature différente. L'instantané de la vision rimbaldienne ne modifie pas la réalité, il la montre et son seul et terrible effet est de rendre patent le peu de réalité de l'existence pour reprendre la formule de Breton. La formule n'est pas celle de la destruction, mais plutôt d'une ironie incisive qui atteint le réel par son réalisme même. Il en va autrement de l'agression soutenue de Lautréamont. Chez lui comme chez Rimbaud la réalité du monde et de la condition humaine est jugée insoutenable, mais loin d'exposer le réel dans toute sa pauvreté, le poète l'attaque sous de multiples angles et sous de multiples formes et ne lui épargne aucune blessure, aucune torture. Les intermèdes méditatifs sont nombreux mais ils se concluent presque toujours par une dénégation violente. Au réalisme cruel de Rimbaud se substitue ici un blasphème savamment entretenu et celui-ci est d'autant plus corrosif qu'il résulte en une usure dissuasive. Les visions se prolongent et aboutissent à des verdicts et à des tableaux qui étalent avec sadisme toute la dégénérescence du monde. Le feu de la révolte s'alimente à la moquerie réaliste et à l'invective blasphématoire avec une égale efficacité. S'agissant de poètes — et de poètes jeunes — on serait tenté de dire avec un même bonheur. Il y a, reconnaissons-le une jouissance étrange dans l'insulte, dans le dénigrement et finalement dans la destruction. Reconnaissons aussi que la colère la plus légitime connaît et exige même un mode d'alternance qui fait se succéder les états et les mots les plus contradictoires. On en trouve les éléments chez nos deux poètes. Nous avons noté chez l'un et chez l'autre une sensibilité marquée au monde naturel — les deux épisodes pastoraux analysés plus haut en font foi. C'est en définitive le monde institutionnel qu'ils vitupèrent avec

ses mensonges, ses illusions grossières, ses contraintes injustifiées, sa redoutable bêtise. « À qui me louer ? » clame Rimbaud dans la *Saison en enfer*, « Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? – Dans quel sang marcher ? » Et point de recours au Dieu traditionnel : « Hélas ! L'Évangile a passé. J'attends Dieu avec gourmandise », lit-on immédiatement après. Et pour conclure : « Je suis de race inférieure de toute éternité. » Comprenons : je suis le fruit de l'histoire, mais l'histoire ne m'a pas formé, pas affiné, elle me laisse livré aux antiques terreurs. La révolte est profonde, tellement profonde qu'elle anéantit l'objet même qui la motive et se livre finalement elle-même à l'exécration.

D'où peut venir cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme ? se demande Lautréamont à la strophe 22 des *Chants de Maldoror*. La révolte y atteint l'homme en deçà du monde institutionnel, c'est l'homme lui-même qu'il importe de comprendre : « Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras va ! tu t'en repentiras. » Et ceci, capital pour notre propos : « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve et le créateur qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine » (strophe 18). Race inférieure pour Rimbaud, race stupide et idiote pour Lautréamont, telle est l'image de l'humanité qu'alimente un nihilisme affirmé avec une telle force, que l'on peut se demander comment l'idée poétique elle-même peut être sauvée de cette volonté partagée d'anéantissement. Or, elle subsiste et c'est là que l'on découvre le sens d'une création humaine qui dépasse l'instauration sociale et toute forme institutionnelle, toutes les civilisations qui se savent mortelles pour ne laisser survivre que la voix qui les sauve dans la proclamation même de leur néant. On ne s'étonnera donc pas que la révolte véritable s'accomplisse non dans l'action qui engendre l'histoire, mais dans la parole qui toise l'histoire, dans le dire poétique qui domine le discours socio-historique ordinaire. La révolte du poète n'est pas un vain cri, elle ne sera pas purement verbale comme le veulent certains, elle est la vraie révolte parce qu'elle ne peut exister qu'à l'ordre du verbe, parce que son essence est d'être purement verbale, c'est-à-dire pure dans la mesure où elle s'apparente au langage créateur.

La révolte ainsi investie de son langage propre opère, disions-nous plus haut une mutation poétique orientée vers la conquête d'un espace. D'abord manifestée

par la fusion de la conscience contingente dans le naturel, comme en témoignent *Le Dormeur du val* et le sommeil de l'hermaphrodite, elle va se traduire par des créations qui développent ce thème de façon explicite. Ce sera, chez Rimbaud *Le Bateau ivre*, l'une des pièces les plus longues des *Poésies* et, chez Lautréamont, la strophe 9 du deuxième livre des *Chants de Maldoror*, dont les six reprises du thème *Vieil océan*, constituent une sorte d'Oratorio, de récitatif au rythme d'une ampleur inégalée dans tout le reste de l'œuvre. Le récitatif se développe autour de visions marines, dont les images ont submergé la conscience d'Isidore Ducasse pendant la longue traversée qui le menait en France à l'âge de treize ans pour l'internat du lycée de Tarbes où il allait entreprendre le cycle de ses études moyennes.

Laissons de côté les aspects biographiques pour ne conserver que le versant poétique de ces visions qui signent la conquête de l'espace subjectif du poète, en contrepoint avec la douloureuse rupture que représente son éloignement de Montevideo. Ducasse nous prévient au seuil de la strophe 9 qu'il se propose, sans être ému, de déclarer à grande voix la strophe sérieuse et froide... « Il n'y a pas longtemps », précise-t-il, « que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux... » suit alors le passage bien connu « poulpe au regard de soie ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne », allusion à la séparation d'avec l'ami intime que fut un des amis d'adolescence du poète. L'essentiel de la strophe sérieuse et froide tient à cette célébration austère sans cesse reprise du pouvoir du vieil océan, image d'une puissance capable de dominer entièrement l'homme qui s'aventure sur ses flots redoutables : « Vieil océan tu es si puissant que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens. Ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie... incapables de te dominer, ils ont trouvé leur maître... la peur que tu leur inspires est telle qu'ils te respectent », etc. Glorification qui rejoint le besoin de communion avec le naturel, amorcé avec l'image de l'hermaphrodite, image pastorale, disions-nous, qui aboutit ici à la terreur inspirée par l'océan, ce Grand célibataire qu'aucun lien affectif ne retient et qui emporte vers l'inconnu le montévidéen lui-même précocement sevré de tout lien familial, de toute amitié. Le récitatif en question est l'hymne de la liberté conquise, mais imposée par les circonstances et qui se développera en un concert de vitupérations qui n'épargne ni le monde ni le créateur. La parole poétique, seul vecteur possible de la révolte pour celui qui connaîtra désormais l'angoisse de l'esseulement et y fera face avec génie

dans un blasphème prolongé. L'origine de la révolte, pour le poète qui fera le bilan de son expérience quelques années plus tard, est, en raison de son fondement naturel d'abord conçu sous sa forme pastorale mais toujours muet sur le sens du destin, inséparable de l'existence injustifiée du réel et de la déréliction de la conscience qui lui fait face. Dans son analyse de la conscience malheureuse dans le contexte du panthéisme hégélien prélude de la mort de Dieu (ou de son inexplicable absence), Michel Carrouges illustre excellemment notre propos. L'esprit prométhéen correspond, selon lui, à la première chute de Dieu et (à) la création de l'homme. C'est, ajoute-t-il significativement, la déité en tant qu'elle survit à elle-même, en qualité de divin universel... qui est la source du mal... Au Dieu incarné Hegel oppose l'homme divinisé. Selon lui, cette subversion des mystères est en même temps la clé de la mystique hégélienne et celle de tout le prométhéisme moderne. Ce prométhéisme qualifie de façon précise la révolte de Lautréamont. Indépendamment des motifs personnels qui ont pu intervenir pour amener Ducasse à sa révolte contre Dieu et contre le monde, l'idée que le réel est indu, non nécessaire et finalement la faute du créateur, constitue le message métaphysique profond de son œuvre. Les *Chants de Maldoror* ne sont pas un hymne à l'athéisme, ce sont plutôt des textes poétiques dirigés contre la divinité, des agressions violentes et calculées contre le créateur et contre son œuvre qui rejoignent la subversion hégélienne. Ici comme chez Rimbaud, la révolte contre le réel consiste à le mettre à nu, avec cette différence que le ton agressif est porté à son maximum. L'espace subjectif ainsi ouvert par le prométhéisme des deux poètes est homologue, mais dans *Le Bateau ivre* le ton accusateur — présent dans nombre d'autres pièces — s'estompe. Rimbaud avoue : « Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais... Et dès lors je me suis baigné dans le poème / de la mer. » Cet abandon est peut-être une forme de lassitude devant la non nécessité du réel — le peu de réalité de Breton — et peut-être aussi, par voie de conséquence, de la révolte elle-même. C'est pourquoi *Le Bateau ivre*, tout en développant le désir du départ et les dangers qui y sont liés, s'écarte de la perspective de destruction de Lautréamont et renoue avec une avidité de monde et d'inconnu qui en sauve la consistance. Certes, il avoue :

Moi qui tremblais sentant geindre à cinquante lieues  
Le rut de Béhémoth et les Maelstroms épais

mais la curiosité du réel l'emporte sur les terreurs

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies  
[...]  
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs

La révolte se tempère d'un désir insatiable de l'être. Le ton du *Bateau ivre* est plus proche des strophes de *Vieil océan* que des vitupérations qui parsèment le reste des *Chants de Maldoror*.

Il reste que l'un et l'autre ont donné forme à la seule révolte véritable, celle qui est portée par la langue, propriété essentielle de l'homme et dès lors de portée plus fondamentale que le simple refus ou l'action destructive. Si, pour revenir à Hegel, la faute est la création elle-même le verbe créateur des mythologies monothéistes appelle sa récusation positive dans le verbe poétique de l'homme, lequel trouve en celui-ci la seule forme de provocation constructive. Invoquant Hölderlin, Gaston Bachelard écrit dans *La Psychanalyse du feu* : « Alors qu'Hypérion choisit une vie qui se mêle plus intimement à la vie de la nature, Empédocle choisit une mort qui le fonde dans le pur élément du volcan » (p. 43). Il n'est pas exclu qu'en dépit de son déni souvent impitoyable et moqueur de la réalité, Rimbaud soit proche d'Hypérion et que Lautréamont partage plutôt la vision infernale violente.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Georges Thinès, *Rimbaud et Lautréamont : la fracture. Les métamorphoses de l'évidence poétique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007.  
Disponible sur : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/thines090904.pdf>>