

Vivre Rimbaud
selon C.F. Ramuz et Henri Bosco

Dans la même collection

- Sous la direction de PETER SCHNYDER :
L'Homme-livre. Des hommes et des livres – de l'Antiquité au
XX^e siècle, 2007.
Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman
européen du XX^e siècle, 2007.
Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes
des mythes antiques, 2008.
- Sous la direction de TANIA COLLANI et de PETER SCHNYDER :
Seuils et Rites, Littérature et Culture.
- Sous la direction d'ANNE BANDRY-SCUBBI :
Éducation – Culture – Littérature, 2008.
- Sous la direction de LUC FRAISSE, de GILBERT SCHRENCK et de
MICHEL STANESCO† :
Tradition et modernité en Littérature, 2009.
- Sous la direction de GRETA KOMUR-THILLOY et d'AGNÈS CELLE :
Presse écrite et discours rapporté, Théorie et pratique, 2009
- Sous la direction de GEORGES FRÉDÉRIC MANCHE :
Désirs énigmatiques, Attirances combattues, Répulsions dou-
loureuses, Dédains fabriqués, 2009.

- ANNE PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, 2008.
- ROBERTO POMA, *Magie et guérison*, 2009.
- FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE – NICOLAS SURLAPIERRE *Edvard
Munch – Francis Bacon, images du corps*, 2009.
- MICHEL AROUMI, *Arthur Rimbaud à la lumière de C.F. Ramuz et
d'Henry Bosco*, 2009.
- FRANÇOIS LABBÉ, *Querelle du français à Berlin avant la Révolution
française*, 2009.
- GIANFRANCO STROPPINI DE FOCARA, *L'amour chez Virgile : Les Bu-
coliques*, 2009.

D'autres titres sont en préparation. Demandez le catalogue.

Michel Arouimi

Vivre Rimbaud
selon C.F. Ramuz et Henri Bosco

 **Orizons**

2009

Du même auteur

L'Apocalypse sur scène, Paris, L'Harmattan, 2002, 300 p., ill.

*Magies de Levi : L'expérience picturale et littéraire de Carlo Levi, confrontée
aux leçons de Rimbaud, Tolstoï, Melville et Xue Xiake*, Fasano, Schena,
2006, 252p., ill.

Les Apocalypses secrètes, Paris, L'Harmattan, 2007.

« Il ne s'agit pas de [...] copier [Rimbaud], mais de le vivre ou de le revivre. »

Charles-Ferdinand Ramuz

INTRODUCTION

L'influence de Rimbaud sur les grands écrivains du XX^e siècle semble être un sujet inépuisable. Mon propos est d'aborder ce problème sous un angle particulier : celui de la théorie littéraire de Rimbaud, esquissée notamment dans ses fameuses lettres dites du « voyant ». Non que cette théorie ait eu un rôle déterminant dans la vocation des écrivains choisis pour cette étude. Eux-mêmes, dans des écrits parfois mal connus, ont exprimé leur point de vue sur leur art : un point de vue original, dicté par leur instinct poétique. Leur goût commun pour Rimbaud, affirmé par Ramuz, resté secret chez Bosco, est né d'une empathie spirituelle à l'égard du jeune poète, qui touche au sens profond de son expérience, au-delà de la séduction la plus apparente de ses écrits.

Avec leur vision personnelle de la finalité de leur art, Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) et Henri Bosco (1888-1976) ont eu pour Rimbaud un intérêt singulier, qui se manifeste dans leurs écrits de diverses manières. Ramuz est l'auteur d'un texte bref où il se propose (et nous propose) de « vivre » et de « revivre » Rimbaud. Non moins remarquable, la citation réitérée du titre « *Une saison en enfer* » dans le tout premier roman de Bosco, où le nom d'« Arthur Rimbaud » est associé aux cocotes en papier dont s'amuse le héros. Or, dans certaines de leurs œuvres, à un moment crucial de leur carrière, le souvenir sans doute inconscient de nombreuses Illuminations (chez Ramuz) ou d'*Une saison en enfer* (surtout chez Bosco) « sature » le texte de ces œuvres. Ces réminiscences apparemment incontrôlées semblent être le support d'un questionnement des notions et des mythes, comme celui de Prométhée, sur lesquels le « voyant » avait fondé sa carrière. Ramuz et Bosco ne doivent pourtant pas à Rimbaud leur curiosité intellectuelle, illustrée par de nombreux écrits, pour la notion de l'harmonie et, surtout chez Bosco, pour les mythes qui s'y rapportent. L'exemple de Rimbaud était incontournable pour ces consciences poétiques, sans doute confrontées au problème obscur sur lequel s'est brisé le *Bateau* d'Arthur, objet d'une rapide mention dans le tout premier roman de Bosco.

Les réminiscences de Rimbaud, dans certaines fictions de Ramuz où elles s'ordonnent dans une logique mystérieuse, participent elles-mêmes au

projet esthétique du romancier, accordé à sa vision du monde, notamment exprimée dans son recueil de pensées *Taille de l'homme*, dont j'évoquerai bientôt le contenu. Les souvenirs épars d'*Une saison enfer* dans certaines œuvres de Bosco laissent perplexe, et d'autant plus que ses aspirations poétiques les plus audacieuses semblent combler le silence auguré par la *Saison*. Certes, Bosco n'a jamais rien dit ou écrit qui puisse justifier les rapprochements que je multiplierai entre certaines de ses œuvres et celles de Rimbaud. Mais le pouvoir de hantise de ce dernier, tant chez Bosco que chez Ramuz, n'est pas moins réel que la parenté poétique de ces deux romanciers avec un poète comme Maurice de Guérin : sujet d'étude pour le jeune Ramuz, avant d'être un modèle avoué de Bosco¹. Mais ce dernier ignorait sans doute cette coïncidence en donnant son avis sur Ramuz : « un grand poète [...] C'est quelqu'un, Ramuz »².

Le « fourmillement » des réminiscences de Rimbaud chez Claudel a déjà fait l'objet de vastes études. Je me suis pourtant attaché aux deux autres auteurs, chez qui l'influence de Rimbaud n'a jamais été montrée avec une telle ampleur. Les analyses rassemblées dans cette étude ont en effet pour but de montrer que Ramuz et Bosco ont été, chacun à sa manière, de vrais continuateurs de Rimbaud. Dans les écrits de Claudel, les reflets quasi permanents du ou des tours de plume qui font la saveur des œuvres en vers et en prose de Rimbaud, associés aux emprunts thématiques qui s'étendent au destin même du jeune poète, semblent motivés par le refus de ce poète chrétien de faire sienne la condamnation du dogme par Rimbaud. C'est peut-être l'origine la moins visible des réserves de Ramuz, aux chapitres XII, XIII et XIV de ses *Questions*, à l'égard de l'optimisme philosophique de Claudel. Ramuz et Bosco auraient mieux perçu les raisons du rejet du dogme, finement dessinées par le réseau d'énigmes tendu dans les œuvres de Rimbaud. Avec toutes ses nuances, la vision critique du dogme, plus affirmée chez Ramuz que chez Bosco, aurait favorisé une proximité intellectuelle avec Rimbaud, « revécu » par ces deux successeurs. Je laisserai en

1. Ramuz, qui ne termina jamais sa thèse sur Maurice de Guérin, motif de son premier séjour parisien, en 1900, cite au chapitre XVI de son ouvrage *Questions* (1935) le *Journal* de ce poète, pour y commenter une réflexion sur le partage de tout écrivain entre les deux fléaux qui sont la solitude et la société (C.-F. Ramuz, *Œuvres Complètes*, XV, Lausanne : Ed. Rencontre, 1968, p. 231.) En 1942, Bosco fait paraître un article où il souligne, en lisant *Le Centaure* de M. de Guérin, des passages où il retrouve l'expression de ses obsessions (ou de ses « hallucinations ») les plus mystérieuses, inscrites en lui-même, comme en Maurice de Guérin, « jusqu'à la tombe ». Bosco cite notamment le passage où le centaure décrit sa quête de « l'âme universelle » : cette expression, sous la plume de Bosco, évoque « l'âme universelle » que se propose de jauger le Rimbaud « voyant », aux prises avec « l'inconnu ». (H. Bosco, « Puissance de la terre dans *Maurice de Guérin* », *Cahiers Henri Bosco*, 21, 1981, p. 9-14.) Et le centaure déclare : « Je voudrais être l'insecte qui se loge et vit dans la radicule. » Ce désir anticipe, en 1840, celui de Rimbaud qui s'identifie dans *Délires II* au moucheron « amoureux de la bourrache »...
2. Entretien du 10 octobre 1962 avec Jean-Pierre Cauvin (J.-P. Cauvin, *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris : Klincksieck, 1974, p. 253.) Ces déclarations alternent avec des considérations un peu désinvoltes où Bosco, en donnant son avis sur les écrivains allemands, comme Jünger, met Ramuz, « français [et] suisse », « dans le lot des étrangers »...

suspens le débat réclamé par les avis contradictoires de Ramuz sur le Christ, honoré dans *Taille de l'homme* pour les valeurs spirituelles qu'il incarne, et rejeté dans une lettre plus tardive en raison des faiblesses humaines qui détournent ces valeurs de leur sens, à des fins thérapeutiques que Ramuz trouve douteuses.

L'intérêt de Rimbaud pour l'Apocalypse, si ardemment annotée dans la traduction de Lemaistre de Sacy, d'après le témoignage de Paterné Berrichon, a été partagé par Bosco qui traduisit lui-même l'Apocalypse, dans le texte de la Vulgate. Les références à l'Apocalypse dans la nouvelle de Ramuz *Le Tout-vieux* (1910) et surtout dans son roman *Les Signes parmi nous* (1918), véritable apocalypse moderne, ne sont pas moins suggestives. Je ne reviendrai pas sur le rapport de Ramuz et de l'Apocalypse, dont j'ai montré ailleurs les aspects les moins apparents³. L'ouvrage présent concerne seulement la filiation de l'expérience de Rimbaud chez Ramuz et Bosco.

Les analyses rassemblées dans cet ouvrage, avec l'attention portée à la théorie littéraire de ces auteurs, ne se sont pas étendues à d'autres écrivains modernes. Par exemple Le Clézio, qui a déjà fait l'objet d'un rapprochement avec Bosco. (Je songe en particulier à son roman *La Quarantaine*, où se multiplient les références à l'œuvre et au destin de Rimbaud.) Ou Pierre Guyotat, notamment dans *Le Livre*, où les résurgences fugitives du spectre du Rimbaud trafiquant suggèrent le sens profond de cet ouvrage obscur, écrit dans une langue radicalement nouvelle qui, si elle répond au projet du « voyant » de « Trouver une langue », semble interpréter l'émiettement, ressenti par le Rimbaud trafiquant, de ses capacités langagières. On peut encore songer à Yves Bonnefoy, dont certaines proses poétiques sont traversées par l'ombre incomparable de Rimbaud. L'absence d'Ernst Jünger dans cette étude est moins excusable, en raison de sa réflexion philosophique sur le mystère du « Nombre » et de « l'Harmonie » : deux notions associées dans la fameuse *lettre du 15 mai 1871*, écrite par le « voyant ». La fidélité souvent avouée de Jünger à Rimbaud n'est pas celle de Ramuz et de Bosco, même si ce dernier a pu déclarer son admiration pour Jünger. Malgré sa dette spirituelle à l'égard de Rimbaud, ce repère majeur qui ne fut pas pour lui un modèle, Jünger ne semble jamais « revivre » Rimbaud dans ses œuvres de fiction ; l'unité de la présente étude aurait pâti par une incursion dans ces œuvres.

La première partie de cette étude se présente comme un essai assez bref où j'ai tâché de faire ressortir, en lisant Rimbaud, les caractéristiques de son œuvre qui semblent retentir chez Ramuz et Bosco. Les réminiscences de Rimbaud, chez ces deux auteurs, prennent le sens d'un dialogue avec les œuvres de leur modèle. Le génie de Ramuz, comme celui de Bosco, peut nous permettre de mieux mesurer le sens de ces œuvres, jugées aujourd'hui encore si énigmatiques.

3. Voir M. Arouimi, *Les Apocalypses secrètes : Shakespeare, Eichendorff, Nerval, Rimbaud, Claudel, Conrad, Tchekhov, Ramuz, Bosco, Carlo Levi*, Paris : L'Harmattan, 2007.

La réflexion théorique de Ramuz et de Bosco sur le mystère de l'harmonie n'est pas indépendante de leur conscience aiguë des formes sociales de la violence, une violence dualiste à laquelle semblent répondre, avec leurs vertus curatives, les mythes du Nombre et de l'Harmonie que Rimbaud, après les avoir désignés comme l'objet de ses aspirations poétiques dans sa lettre la plus fameuse, questionne avec une évidence particulière dans son poème en vers *Michel et Christine*. Les formes les plus manifestes de cette violence, et celles qui se masquent dans les pratiques ou les comportements sacrificiels communs à toutes les sociétés, se voient rassemblés dans ce poème, comme dans les grandes œuvres des deux romanciers. Le bâti de ce poème satisfait d'ailleurs aux exigences poétiques, partagées par les deux romanciers qui furent aussi et d'abord des poètes. Une lecture de *Michel et Christine*, indépendamment des analogies que certaines pages de Ramuz présentent avec le contenu de ce poème, se justifie par la mise en évidence des visées autocritiques intéressant l'esthétique même du « voyant ». Très tôt dans sa carrière, le parcours spirituel et artistique de Rimbaud est parvenu à un point de non-retour, d'autant plus préoccupant qu'il semble pronostiqué dans ses premiers poèmes. Et c'est sur ce point que semble rebondir l'expérience artistique des deux romanciers. Ce poème où le génie de Rimbaud s'emploie à la description d'un paysage, s'imposait pour introduire l'analyse du rapport que les deux grands auteurs, si sensibles au potentiel symbolique des réalités naturelles, ont eu avec Rimbaud. — Même si leurs œuvres où s'affirme le plus nettement cette filiation ne sont pas celles qui sont les plus représentatives de leur amour pour la terre de leurs ancêtres, qui peut masquer à leurs lecteurs l'universalité d'un projet poétique, digne de celui de Rimbaud.

PREMIÈRE PARTIE

L'HARMONIE, QUESTIONNÉE PAR RIMBAUD

1. *Michel et Christine*

Du *Dormeur du Val* à *Michel et Christine*, la vision de Rimbaud semble avoir bien changé. Pourtant l'échec des aspirations du « voyant », s'il se réfléchit dans la débâcle de l'« Esprit » du locuteur de *Michel et Christine*, semble déjà annoncé dans *Le Dormeur*, avant même que Rimbaud n'ait exprimé ses ambitions poétiques dans ses lettres dites du « voyant ». *Le Dormeur du val* nous propose le portrait d'un soldat défunt, dans un paysage qui pourrait être comparé, pour le mariage de valeurs dont il est le prétexte, à celui du poème *Larme*, donné en exemple de l'« alchimie du verbe » dans *Une saison en enfer*. Or, dans *Le Dormeur du val* comme dans *Michel et Christine*, la recherche esthétique de Rimbaud, axée sur les notions du « Nombre et de l'Harmonie », se voit liée à l'idée de la mort (avec une illusion de vie, pour le « dormeur ») ou au drame de l'unité rompue : au-delà du genre littéraire un peu suranné qu'elle signifie, l'« Idylle » mentionnée dans la deuxième et dans la dernière strophes aurait le sens d'un rapport amoureux dont l'échec est projeté sur le paysage tourmenté de *Michel et Christine*.

Le locuteur de *Michel et Christine* nous introduit en fait dans un paysage mental où la conscience poétique de Rimbaud se juge elle-même. Non sans quelque paradoxe, la « fin de l'Idylle » exprimerait l'échec d'un idéal artistique novateur, signifié dans *Vies II* (où cet idéal n'est pas moins questionné) par « la clef de l'amour ». L'Idylle évoquerait les mariages de valeurs, opérés dans ses oeuvres en vers ou en prose par le poète qui, dans

Une saison en enfer, appliquera le terme « alchimie » à cette recherche esthétique qui aurait manqué le but spirituel, défini dans les lettres dites du « voyant ».

Les poèmes figurant dans la section *Délires II* d'*Une saison en enfer*, manifestent avec une relative simplicité l'esthétique des contraires, alchimique si l'on veut, qui associe la mer et le soleil, l'encens et l'ivraie, les châteaux et les saisons (néfastes aux châteaux, ou favorables aux légendes qui s'y attachent ?), et qui culmine dans *Larme*, avec « un brouillard d'après-midi tiède et vert »¹. Roger Munier a tâché de cerner le sens philosophique de cette esthétique de l'entre-deux², qui s'illustre dans le brouillard et la tiédeur, et dans la couleur verte : symbole chromatique de l'idéal alchimique, encore évoqué par le détail temporel « une après-midi ».

Dans la dernière strophe de *Michel et Christine*, le « blanc agneau Pascal »³ et l'allusion au Christ qui suit ces deux noms : « Michel et Christine », donnent un sens religieux au mythe unitaire, visé par le « voyant » dans ses efforts pour faire revivre dans ses poèmes le mystère du « Nombre » et de « l'Harmonie », modèle de ses efforts poétiques⁴. Comme le remarque Atle Kittang, le « paysage intime » présenté dans ce poème se prolonge dans un « paysage biblique »⁵. Or, le mythe de l'Unique, auquel réfère l'imagerie apocalyptique de la dernière strophe, ne se transpose dans ce poème que pour mieux se défaire, lorsque la plume de Rimbaud renie le sens du mythe en multipliant les effets de sens qui expriment, plutôt qu'une idéale unité, la tension des contraires. L'objet du poème, malgré cette présence du mythe, peut se définir comme une contradiction douloureuse, inscrite dans la psyché du poète et maîtrisée dans l'« alchimie du verbe », poussée à sa limite sur tous les plans du texte de ce poème. Le caractère universel de cette contradiction paraît signifié dans *Le Dormeur du val* par le thème guerrier du poème.

Le titre *Michel et Christine* aurait été repris à l'affiche d'un vaudeville de Scribe⁶. Les seuls noms de ce titre évoquent l'idée d'une idylle, à laquelle l'imagination de Rimbaud aurait ajouté ses souvenirs, entretenus par maintes relectures, de l'Apocalypse où l'archange Michel a un rôle fugitif. Or, la dérision de Rimbaud s'exerce, au-delà du vaudeville, sur le théâtre, parfois convoqué dans les *Illuminations* à des fins autocritiques. Les allures théâtrales du décor de ce poème manifestent le souci du faux-semblant, non moins présent dans les illusions diaboliques dont l'artiste Rimbaud s'accuse dans *Une saison en enfer*. Dans ce poème, les allures théâtrales du décor servent une critique très générale de l'illusion artistique. Le pouvoir

1. Je cite avec une désinvolture que l'on excusera les poèmes *L'éternité*, *Chanson de la plus haute tour*, *O saisons, ô châteaux* et la seconde version de *Larme*. Mes citations sont empruntées aux *Œuvres*, éd. S. Bernard, A. Guyaux, Classiques Garnier, 1991
2. Roger Munier, *L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud*, Paris: José Corti, 199
3. Rimbaud, *Œuvres*, op. cit., p. 174 et 175.
4. *Lettre du 15 mai 1871* à Paul Demeny, *Œuvres*, op. cit., p. 350.
5. Atle Kittang, *Discours et jeu*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 201.
6. Voir Pierre Brunel, « La fin de l'idylle », *Revue de l'Histoire Littéraire de la France*, Mars-Avril 1987, 2, p. 200-212. (Repris dans P. Brunel, *Rimbaud sans occultisme*.)

de fascination de cette illusion serait à la mesure de ses vertus cathartiques à l'égard d'un travers humain que Rimbaud portraiture dans le rapport conflictuel de la Vierge folle et de son infernal Époux dans *Délires I*. L'énigme de ce rapport se complète par le panorama autocritique, brossé dans *Délires II*. Dans *Délires I*, l'analyse du caractère de l'Époux infernal par la Vierge folle exprimerait sur le plan du récit les tendances introspectives de l'écriture de Rimbaud. Ce dernier n'est pas un peintre du dimanche, et les œuvres qu'il nous propose valent comme des autoportraits spirituels, auxquels concourent les aspects sélectionnés du réel observable. La symétrie des sections *Délires I* et *Délires II*, sous-titrée « Alchimie du verbe », suggère la valeur allégorique de l'alchimie sentimentale si chaotique des deux acteurs de *Délires I* à l'égard de l'« alchimie du verbe ».

Un rapport peu évident se dessine encore entre les illusions de l'art et la tension de la relation des deux protagonistes de *Délires I*. L'imitation, même altérée, du réel, serait tout aussi perverse que l'imitation réciproque de ces deux partenaires. (C'est Arthur qui parle au nom de sa Vierge folle dont il est le modèle.) Le vice des comportements sociaux les plus répandus, caricaturé dans *Délires I*, représente un danger auquel les formes de l'art et celles du sacré proposent des remèdes. Certes, les enjeux thérapeutiques de l'alchimie des valeurs (ou celle des « rythmes instinctifs » qui servent le même but) sont moins obscurs que les enjeux analogues, fustigés dans *Michel et Christine*, de l'illusion artistique. Mais nous verrons que le thème de l'imitation artistique, chez les grands suiveurs de Rimbaud que furent Ramuz et Bosco, est bien rattaché à celui du mimétisme violent, dont s'amuse Rimbaud dans *Délires I*.

Quoi qu'il en soit, la violence climatique de l'orage de *Michel et Christine* donne une forme spectaculaire à la contradiction originelle, dont on reconnaît aujourd'hui le rôle moteur dans nos comportements. Dans *Michel et Christine*, le questionnement du mythe (si le Christ en est un, comme a pu le penser Ramuz), se justifie alors par le rôle curatif du mythe à l'égard des effets de cette contradiction : à commencer par les conflits guerriers qui sont l'expression politique des pulsions de rivalité qui agitent notre espèce. L'orage de *Michel et Christine* ressemble à celui qui, dans *Larme*, « chang[e] le ciel »⁷. Dans *Larme*, Rimbaud semble mesurer l'abîme qui sépare l'activité poétique et l'idéal qu'elle se donne, un idéal proche de l'Or des alchimistes, d'après la présence redoublée du motif de l'or, auquel l'allusion au « vent de Dieu », dans la seconde version du poème, confère l'éclat du Verbe. Les variations climatiques, sous la plume de Rimbaud, expriment la violence, inspiratrice méconnue du dogme : en particulier les revirements cyclothymiques, représentés par la « succession psychologique [...] de bandes atmosphériques » de *Veillées*⁸ ou par les « accidents atmosphériques » de *Mouvement*⁹. Dans *Veillées II*,

7. Rimbaud, *Œuvres*, op. cit., p.129.

8. *Ibid.*, p. 281.

9. *Ibid.*, p. 305.

les « élévations harmoniques » qui se « joignent » avant la vision des « bandes atmosphériques » ou, dans *Mouvement*, « l'extase harmonique » mentionnée avant les « accidents atmosphériques », parmi d'autres détails non moins parlants, suggèrent le lien du Rythme avec les perturbations « psychologiques » dont ces bandes et ces accidents sont la représentation. Dans la version de *Larme* proposée dans *Délires II*, l'altération de l'énoncé « l'orage changea le ciel » en « Un orage vint chasser le ciel », clarifie les enjeux symboliques de ces variations climatiques, l'idée de la chasse évoquant celle du prédateur et de la proie.

Dans *Michel et Christine*, la symétrie du « clair déluge », comparant du soleil (strophe 1), et du « clair de lune » (strophe 6), exprime l'idéal alchimique de Rimbaud, non moins présent dans cette conversion du soleil en déluge. (L'alliance du soleil et de la lune est un symbole universel de l'œuvre alchimique.) Or, le pouvoir du verbe (alchimie sémantique ou sonore) défie le mythe du Verbe, assimilé à celui de l'Unité première. Dans le dernier vers du poème, le rapport des deux mots « Christine, — et Christ! » peut évoquer la scission de l'Un, dans son aspect androgyne¹⁰. Nous ne suivons pas ici les anciennes critiques, visant à imposer l'image d'un Rimbaud féru d'occultisme¹¹. La vague idée que Rimbaud pouvait se faire de ce savoir aurait suffi pour qu'il y reconnaisse un reflet sacralisé des aspirations esthétiques dont le « voyant » s'efforçait, dans son langage opaque, de nommer le mystère. On peut voir dans le « clair déluge » de la première strophe, un équivalent esthétique, plutôt qu'une réminiscence livresque, des figurations lumineuses et aquatiques du Verbe, symbolisé par les « grandes eaux » dans l'Apocalypse, qui a certes laissé des traces dans ce poème¹². Mais le conflit guerrier qui sert de toile de fond au poème suggère l'idée d'une inversion irrégulière du mythe. Dans *Le Dormeur du val*, le verbe de Rimbaud se réfléchit dans le « trou de verdure où chante une rivière »¹³, auquel font écho dans le dernier vers du poème les « deux trous rouges au côté droit » du soldat défunt, bouche ouverte. Cette symétrie s'accompagne de celle de deux mentions du soleil, dans les strophes 1 et 4

10. La nature androgyne du Christ a été notamment montrée par Elaine Pagels, *Les Évangiles secrets*, Paris : Gallimard, 1982. Il existe d'ailleurs un rapport entre l'androgyne, dont les formes les plus connues sont évoquées dans ce poème, et le savoir traditionnel. (Voir Jean Libis, *Le Mythe de l'Androgyne*, Paris : Berg, 1980, p. 122.)

11. Voir par exemple Jacques Gengoux, *La Symbolique de Rimbaud*, Paris: La colombe, 1947, et Jean Richer, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud*, Paris: Didier, 1972.

12. Voir : Jacques Plessen, *Promenade et Poésie*, Paris, La Haye : Mouton, 1967 (p. 125), et Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou L'éclatant désastre*, Paris : Champ Vallon, 1983 (p. 129).

Les « pâles coursiers » de la strophe 6, où ils chevauchent en faisant sonner les cailloux sous les « cieus noirs » de l'orage, évoquent le « cavalier pâle » de Ap .6 : 8, qui obéit à « une voix comme un tonnerre » (1) avant que le soleil ne devienne noir (12). Dans la strophe 2, la « toilette rouge de l'orage », précédée des « cent agneaux » qui annoncent l'agneau Pascal de la dernière strophe, peut évoquer la « femme assise sur une bête de couleur d'écarlate [...] enivrée du sang des martyrs de Jésus » (Ap. 18 : 3, 6). Je cite la traduction de Lemaistre de Sacy, pratiquée par le jeune Rimbaud, selon Paternie Berrichon (*Jean-Arthur Rimbaud, Le Poète*, Mercure de France, 1912, p. 30-31).

13. Rimbaud, *Œuvres*, op. cit., p. 76.

de ce sonnet où l'expression « la lumière pleut » évoque le « clair déluge » de *Michel et Christine*.

Le mythe incarné dans le couple formé par « Michel et Christine » s'illustre aussi bien dans la symétrie de la « tête nue » et des « pieds » du Dormeur du val. Or, ces deux poèmes manifestent le lien de ce mythe avec la violence contradictoire qui aurait un rôle obscur dans la fascination qu'il exerce. Ce mythe, même dans la dernière strophe du poème qui semble lui redonner ses couleurs les plus sacrées, est en fait condamné par le regard omniscient de Rimbaud, fort d'une expérience intime (poétique) qui se dramatise dans ce poème.

Si le choix du titre de Scribe s'explique par son pouvoir de suggestion à l'égard du mythe de l'unité rompue, les connotations dix-huitième siècle de l'imagerie ou du ton de certaines strophes (2 et 5 surtout) auraient un autre sens. Cette imitation littéraire dont Pierre Brunel a précisé les modèles peut se comprendre, sous la plume de l'auteur de *Ce qu'on dit au poète* à propos des fleurs, comme une façon de défier la figure du Père, plus directement visée dans l'équivalence, suggérée par les majuscules, du « Seigneur » et de « mon Esprit », dans le premier vers de la strophe médiane. La rébellion filiale de Rimbaud remonte en fait au Verbe, auquel l'Apocalypse prête des traits paternels. Michel et Christine a d'ailleurs une autre source, révélée par Steve Murphy : le poème *Malines* de Verlaine¹⁴. Le rapport « fraternel » des deux poètes prolongerait le conflit du Père et du Fils, en raison du lien, souligné par René Girard, entre ce conflit et celui des frères ennemis¹⁵.

Or, l'esthétique du spectacle décrit dans ce poème, cette esthétique des contraires interprète, en vue d'un exorcisme dont bénéficient l'auteur du poème et ses lecteurs, la contradiction qui, aux yeux de certains philosophes contemporains, imprègne la parole et l'agir du Père mythique, avant de fonder les formes connues du sacré. C'est pourquoi la violence dualiste (conséquence universelle de cette contradiction) inspire toutes les images de ce poème. En même temps ces images, qui servent les tendances introspectives de l'écriture de Rimbaud, nous parlent de sa vocation, orientée sur la notion de l'*Harmonie*, jamais séparée, du moins pour les regards humains, de son revers : la tension des contraires.

Michel et Christine

Zut alors, si le soleil quitte ces bords !
Fuis, clair déluge ! Voici l'ombre des routes.
Dans les saules, dans la vieille cour d'honneur,
L'orage d'abord jette ses larges gouttes.

14. Paul Verlaine, *Rimances sans paroles*, éd. Steve Murphy, Paris : Champion, 2003, p. 40-45.

15. Pierre Brunel (dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Paris: Champ Vallon, 1983, p.209) et Antoine Raybaud (dans *Fabrique d'Illuminations*, Paris: Seuil, 1989, p. 147), ont évoqué la théorie de Girard à propos de Rimbaud.

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

Chien noir, brun pasteur dont le manteau s'engouffre,
Fuyez l'heure des éclairs supérieurs ;
Blond troupeau, quand voici nager ombre et soufre,
Tâchez de descendre à des retraits meilleurs.

Mais moi, Seigneur ! voici que mon Esprit vole,
Après les cieux glacés de rouge, sous les
Nuages célestes qui courent et volent
Sur cent Solognes longues comme un railway.

Voilà mille loups, mille graines sauvages
Qu'emporte, non sans aimer les liserons,
Cette religieuse après-midi d'orage
Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront !

Après, le clair de lune ! partout la lande,
Rougissant leurs fronts aux cieux noirs, les guerriers
Chevauchent lentement leurs pâles coursiers !
Les cailloux sonnent sous cette fière bande !

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

La tension des forces duelles prend la forme des sept strophes, centrées sur la quatrième que singularise un enjambement spectaculaire, exactement au milieu de la surface graphique du poème. Et dans la strophe médiane, cette tension ne fait qu'un avec le drame intime du locuteur, dont l'Esprit vole « Après les cieux glacés de rouge »... La valeur conclusive de la dernière strophe, balisée par plusieurs tirets, suggère une construction en 6 + 1 strophes (les trois premiers quatrains, note Pierre Brunel, étant réservés à l'idylle interrompue, avant « l'idylle de substitution » qui occupe les trois suivants). Dans la strophe 6 en effet, le « clair de lune » répond au « clair déluge » de la première strophe¹⁶. Pourtant les rimes de la strophe 5 s'appa-

16. Le découpage en 6 + 1 strophes se confirme par l'analogie des sonorités des rimes des strophes 2 et 5 : « blonds / horizons » en 2 et « liserons / iront » en 5 ; et d'abord « amaigris / orage » en 2 et « sauvages / orages » en 5. Les « bruyères amaigris » en 2 trouvent un écho sonore en 5, avec l'expression : « non sans aimer les liserons ». Les mots « amaigris » et « aimer » (objet d'une fausse négation) s'attirent et s'excluent mutuellement, suivant les divers

rentent, par leur caractère très conventionnel, à celles de la strophe 3. Cette symétrie est renforcée par l'équivalence des rimes des strophes 1 et 7, avec la faiblesse des rimes « bords / honneur » (1) et « Gaule / Idylle » (7). Les rimes croisées sont adaptées au climat tourmenté du poème, et le caprice des rimes embrassées de la strophe 6, loin d'exprimer l'Idylle en question, répond à celui de la strophe 2, où « orage » répond à « amaigries » : autant de manières de rendre suspecte l'idylle annoncée dans cette strophe 2.

N'oublions pas que l'idylle en question garde un sens purement littéraire (un poème d'amour dans un cadre champêtre). Le jeu sur les contraires qui, dans ce poème, questionne la notion de l'unité, coïncide dans une certaine mesure avec la définition que Boileau, dans son *Art poétique* (II, 5-8) propose de l'Idylle: « Telle, aimable en son air, mais humble dans son style / Doit éclater sans pompe une élégante Idylle. » Dans le vers suivant, « Son tour simple et naïf » peut évoquer le « tour / Si gai, si facile » chanté dans *Âge d'or* par Rimbaud, qui dans son « Alchimie du verbe » avoue son goût pour les « refrains niais, rythmes faciles ».

La préférence pour l'impar, à commencer par le choix des endécasyllabes, sert un effet d'harmonie imitative généralisé qui traduit l'idée d'une déroute sentimentale, suggérée par « l'ombre des routes », ou d'un viol : le revers violent de l'idéal androgyne annoncé par le titre. Les chiffres répétés « cent » et « mille », en vertu de leur symbolisme diabolique, ne sont pas moins expressifs, autour de l'enjambement médian, cette coupure du rythme et cette perturbation graphique du phrasé où semble s'affirmer la volonté négatrice de Satan, l'imitateur du Verbe, auquel Rimbaud se sent lié par des liens qu'il reconnaît dans sa *Saison en enfer*.

La valeur allusive de l'enjambement crucial évoque celle des « haillons / D'argent » du *Dormeur du val*. La présentation graphique de cet oxymore exprime le divorce du sens (pauvreté et richesse) que s'efforce de surmonter l'alchimie du verbe, par la complémentarité du symbolisme de la forme des haillons et de leur couleur où se réaffirme l'unité qui s'effiloche en eux. Ces haillons désignent justement l'écoulement de l'eau de cette rivière chanteuse où se réfléchit le verbe de Rimbaud.

Si la « mousse de rayons » du val exprime l'expansion du rythme, sa séduction est tout aussi trompeuse que celle des « liserons » de *Michel et Christine*, sans doute gorgés du même venin que ceux des *Fêtes de la faim*, qui riment avec « Le pré des sons! ». Mais c'est dans la strophe suivante de *Michel et Christine* que Rimbaud, dans une évocation guerrière et sonore, cerne l'essence violente du lyrisme.

La mystérieuse idylle dont rien n'est dit mais dont toutes les images du poème représentent l'échec, recouvre l'idée du « Nombre », principe de toutes les harmonies, qui dans la tradition pythagoricienne¹⁷ (ou du moins

aspects du rapport de l'amour et de la maigreur!

17. D'après le commentaire de Gérard Schaeffer des *Lettres du voyant*, Paris: Minard (Genève: Droz), 1975, p. 177.

dans la « poésie Grecque », modèle du voyant¹⁸) est symbolisée par l'union sentimentale de deux êtres. Ce rapport de l'amour et du Nombre se dessine dans *Vies*, où le « musicien » qui parle prétend avoir « trouvé quelque chose comme la clef de l'amour »¹⁹. Mais le début de cette phrase: « Je suis [...] bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé », suggère la finalité de cette aptitude musicale, envisagée comme un moyen de pacifier les pulsions de rivalité mimétique²⁰. Ces vertus du Nombre se voient cernées dans un poème peu connu de Bosco, composé de deux quatrains qui recèlent ces vers suggestifs, privés de l'humour sarcastique de l'auteur de *Vies II*: « Va, tu peux me haïr ou m'aimer. Les chimères / [...] passeront comme un songe [...] / Hors de nos vanités seule Pallas survit, / Unité qui contient l'écoulement des Nombres »²¹...

Dans *Vies II*, l'allusion aux « cinq ou six veuves, et quelques noces » donne une forme douloureusement ludique à la question du Nombre, non moins bien posée dans le bâti et dans le contenu de *Michel et Christine*. La tension des deux aveux de l'« inventeur », mais encore celle des « veuves » et des « noces » qui marquent le milieu de l'Illumination : autant de manières de nommer la contradiction originelle, à l'œuvre dans la conscience de celui qui mesure ses aptitudes (surtout lyriques) à la sagesse traditionnelle (celle du « brahmane » évoqué dans la première section) échafaudée sur le Nombre. Cette contradiction trouve un écho non moins ludique dans les premiers mots de *Michel et Christine*: « Zut alors » qui, au-delà de leur valeur allusive la plus connue (l'*Album Zutique*), expriment une volonté de rejet, partagée à différents degrés par les acteurs, pas seulement humains, du poème.

Le soleil « quitte ces bords ». Ce verbe évoque un abandon rapide, dont pâtiraient ces bords. Mais l'astre est lui-même victime de « l'ombre des routes ». Pourtant l'expression « clair déluge » implique l'identification du soleil à la force de l'orage qui le chasse. Or, l'orage qui « jette ses larges gouttes » s'apparente aux « saules » que l'on devine pleureurs et que malmène l'orage. Les gouttes sont d'ailleurs la substance même de l'orage. L'harmonie des sonorités des expressions : « L'orage [...] jette / larges gouttes », souligne l'identification de l'orage et des larges gouttes. L'orage est ainsi victime de lui-même, comme l'exprime le retournement des voyelles de ce mot dans celles du mot « d'abord », noté juste après « L'orage ». Voilà confirmée l'idée d'une violence retournée sur elle-même : prédateur et proie se confondent. Le chiasme sonore qui associe les

18. Lettre déjà citée du 15 mai 1871 : « Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque. ». *Œuvres*, *op. cit.*, p. 350. (Le verbe « rester », de même que les mots « encore », « un peu », évoquent l'idée de la mesure...)

19. *Ibid.*, p. 264 et 265

20. Cet aveu se renouvelle dans la phrase suivante, avec les « quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades ». L'association thématique des noces (dévalorisées par leur multiplication) et de l'harmonie musicale, impliquée par le sens premier du « diapason », suggère une énigme intéressant la « clef » de l'Harmonie, forgée dans un rapport concurrentiel.

21. *Cahiers Henri Bosco*, 41/42, Edisud, 2002, p. 293.

mots « orage » et « larges », « jette » et « goutte », paraît se jouer des catégories de la syntaxe dont l'oscillation traduit celle qui s'empare du paysage. On ne saurait mieux critiquer les mariages de valeurs opposées signifiés par l'« alchimie du verbe » : moyen d'une quête qui, dans *Une saison en enfer*, est évoquée comme un leurre.

Toujours dans la première strophe, la rime « bords / honneur » suggère un lien entre l'abandon des bords par le soleil et la perte de l'honneur, pour la victime d'un viol qui aurait emprunté les allures d'une idylle. Le sens obscur de « L'ombre des routes » nous laisse entendre l'idée d'une dérouté qui, dans cette strophe, est avant tout celle du sens commun. L'honneur, malgré sa noblesse, est défavorisé face aux « bords » qu'honore un jeu de rimes internes dont cet honneur est privé (« alors [...] d'abord », en symétrie dans cette strophe). Enfin l'univers protecteur auquel appartient « la vieille cour d'honneur » interfère avec celui du vagabondage champêtre, quand la préposition « dans » est successivement appliquée aux saules et à la cour, dans un même vers. Comme souvent chez Rimbaud, la nature et de la culture tendent à se confondre.

Dans la strophe 2, les « agneaux » nommés « soldats [de l'idylle] » nous valent un autre retournement du sens, redoublé par la blondeur des soldats et par le numéral « cent » appliqué aux agneaux. Ces derniers partagent ainsi le sens peu rassurant des « cent hordes »²² de la strophe 5, où se conjuguent l'avidité des prédateurs et le désarroi des populations mises en fuite. Dans la strophe 7, le « blanc agneau Pascal » s'oppose à la négativité de ces « cent agneaux » qui incarnent le multiple, éloigné du principe nommé dans cet agneau Pascal et dans le « Christ! » Le « Ô » exclamatif qui précède les « cent agneaux » peut se voir comme le reflet visuel de ce principe, objet d'une empathie horrifiée. Ces agneaux ont d'ailleurs un sens céleste, s'ils sont la métaphore des nuages de l'orage.

Le principe en question se poétise dans les deux vers suivants, où s'effectue une mise en abyme des procédés d'écriture de Rimbaud. Culture et nature se voient raccordées, en même temps que les genres masculin et féminin, dont l'association donne une expression syntaxique à l'Androgyne. Le couple de termes : « Des aqueducs, des bruyères » est miné par l'état des « bruyères amaigries » qui rendent dérisoire la fonction des aqueducs. L'eau convoyée par ces derniers est sans doute pour ces bruyères l'objet d'un besoin vital que ces aqueducs, si nombreux soient-ils, ne sauraient satisfaire. Et pour elles, l'orage maléfique se pare de vertus bienfaites où se réaffirme la même contradiction. L'aspect des aqueducs qui ne sont pas décrits — de même que le « railway » de la strophe 4 — est d'ailleurs un symbole de la dualité la moins pacifique. L'horreur du Même, celle de

22. Les chiffres 100 et 1000 ont en effet un symbolisme ambivalent, adapté à l'idée d'une idéale totalité, ou à son inversion négative.