

LA PERSPECTIVE DE L'«HYSTÉRIE» DANS LA POÉSIE RIMBALDIENNE DE 1871

CHIAKI SATO

Dans la poésie de Arthur Rimbaud, les mots concernant plus ou moins directement l'hystérie se trouvent plusieurs fois au moment où il envisage un grand renouvellement poétique: «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», «Les Premières Communions», «Le Bateau ivre», «Les Mains de Jeanne-Marie», — poèmes qui sont présumés tous écrits pendant la période allant du mois de mai 1871 jusqu'au départ du poète à Paris en septembre de la même année.¹ Cela ne serait pas étonnant, étant donné que l'hystérie constitue un lieu commun de l'époque,² voire un sujet principal des discours portant sur la problématique de la sexualité au XIXe siècle d'après Foucault.³ Dans le domaine littéraire aussi, les exemples ne manquent pas; il suffit de penser à *Madame Bovary* de Flaubert, roman en faveur duquel, d'ailleurs, Baudelaire défend l'hystérie en tant que matière digne, et même privilégiée de la littérature.⁴ Et de sa part, Rimbaud pense élargir la notion d'amour dont la normalité autant que les normes préétablies ne seraient qu'une borne à dépasser en vue de l'«inconnu», but suprême de la nouvelle poésie qu'il est en train de concevoir: lorsqu'il explique le fameux «dérèglement de tous les sens», il relève d'abord «toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie» dans sa lettre du 15 mai 1871, sorte de manifeste poétique.⁵ C'est à cette période qu'il semble décider de sa position fondamentale à l'égard du problème de la sexualité. Et effectivement, la manière dont il traite le thème de l'hystérie semble supposer une connaissance largement partagée, et en même temps indiquer l'importance remarquable qu'il lui accorde.

Ainsi, dans «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», texte éminemment métapoétique, «dir(e) le grand Amour» constitue un objectif, hypothétique peut-être, mais essentiel que le locuteur assigne à la poésie future, et comme à l'antipode de cet «Amour», il signale l'«hystérie» en tant qu'indice de l'état actuel des choses qui devrait justifier cette revendication poétique:

«Quelqu'un dira le grand Amour,
Valeur des sombres Indulgences:
Mais ni Renan, ni le chat Murr
N'ont vu les Bleus Thyrses immenses!

Toi(=le poète futur), fais jouer dans nos torpeurs,
Par les parfums les hystéries;

¹ Pour le texte de Rimbaud, voir *Œuvres*, Garnier, 1987.

² Par exemple, Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des Idées reçues*. *Œuvres*, Gallimard, 1952, p.1013.

³ Michel Foucault, *La Volonté de Savoir*, vol.1, Gallimard, 1976.

⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1976, t.II, p.76-86.

⁵ *Lettres du Voyant*, Minard, 1976, p.137.

Exalte-nous vers les candeurs
Plus candides que les Maries...»⁶

Malgré le style un peu sibyllin et comique du poème, qui est dû essentiellement à sa disposition énonciative compliquée, on n'aurait pas besoin de douter de la sincérité de la revendication en elle-même. C'est en effet à propos de l'«hystérie» que Rimbaud accuse le christianisme d'un ton implacable dans «Les Premières Communions», et cela laisse supposer un dessein identique dans les deux poèmes.

Or, quoique très répandue, la notion d'hystérie n'est pas bien fixée même médicalement à l'époque⁷: est-ce une maladie spécifique de la femme?; la cause ou le «siège», selon les médecins du temps, en est à chercher dans l'utérus ainsi que l'indique l'étymologie — «hystérie» provient du grec «hustera» signifiant l'utérus, — ou bien dans le cerveau?; ou s'agirait-il simplement d'une simulation, d'une fausse maladie mentale? Le débat n'en finit pas d'être soulevé, et cette incertitude au niveau des idées n'entraîne, ne renforce, que celle du jugement général, et ce d'autant plus que cette maladie, ou cet état maladif se rapportent traditionnellement au domaine sexuel d'une manière ou d'une autre, avant que Charcot n'arrive à rompre ce lien séculaire pour faire entrer l'hystérie dans la sphère rigoureusement délimitée de la neurophysiologie. Dans la tendance générale au milieu du siècle, une certaine consistance n'en est pas moins établie sur le plan classificatoire des symptômes que les médecins commencent à considérer alors comme «fonctionnels» en essence, sous l'influence du développement des branches médicales, surtout de la gynécologie et de la neurologie, en rejetant la théorie strictement organiste de l'utérus.

Ainsi, pour Baudelaire par exemple, qui bénéficie de la connaissance personnelle des médecins spécialistes de premier rang dont Moreau de Tours, aliéniste célèbre, l'hystérie, qui est un «mystère physiologique» dit-il à propos de *Madame Bovary*,⁸ se caractériserait par une force irrésistible et inexplicable, sorte d'impulsion qui concerne les troubles non seulement physiques mais surtout émotionnels et psychologiques, s'accompagnant souvent des dérangements spécifiques du système neuro-cérébral. Ainsi simplifiée, l'idée s'avère très avancée à l'époque⁹: il est bien délicat de tracer nettement la ligne de démarcation entre normal et anormal, et loin de se limiter exclusivement aux femmes, l'hystérie compte des cas masculins quoique très rares. Comme on le sait, Baudelaire éprouve en lui-même une certaine affinité profonde avec l'humeur hystérique, en y voyant la marque d'une sensibilité particulièrement et curieusement aiguë.¹⁰

Par rapport à ce poète aîné et moraliste raffiné, Rimbaud semble avoir une vue plutôt classique. Dans la phrase citée en haut, lorsqu'il l'oppose aux «candeurs/ Plus candides que les Maries», ne rapporte-t-il pas l'«hystérie» bien plus nettement aux problèmes des femmes? Nous

⁶ Le début de la Vème partie du poème: *Œuvres*, op.cit., p.115-120.

⁷ Pour l'histoire de l'hystérie, nous nous référons principalement aux ouvrages suivants: Henri F. Ellenberger, *La Découverte de l'Inconscient*, Villeurbanne, 1974, Etienne Trillat, *Histoire de l'Hystérie*, Seghers, 1986.

⁸ Baudelaire, op.cit., p.83.

⁹ On a souvent rapproché la vue baudelairienne sur l'hystérie de celle de Pierre Briquet, auteur du *Traité clinique et thérapeutique de l'Hystérie*(1859), tout en soulignant la différence que Baudelaire tient à y apporter pour s'en faire une idée bien propre à lui. Voir A. Pizzorusso, «Le Mauvais Vitrier ou l'impulsion inconnue», in *Etudes baudelairiennes VIII*, A la Baconnière, 1976, p.147-171.

¹⁰ On sait qu'à propos de l'hystérie, Baudelaire en dégage le problème de la «perversion» morale, aussi bien qu'il la rapporte à l'expérience esthétique d'un sentiment de «profondeur».

verrons confirmé cela chez lui à partir d'autres exemples. Et s'il en est ainsi, nous voulons signaler aussi une ambiguïté dès maintenant: qui est alors ce «nous» pour lequel ces «candeurs» sont envisagées?: «Exalte-nous vers les candeurs». Ou, quelles sont donc ces dernières précisément, à moins qu'elles ne soient restreintes aux femmes? La pureté supérieure à celle des «Maries», femmes modèles bibliques, serait-elle installée au moyen d'une transmission par l'intermédiaire des femmes, ou d'une identification entre les deux sexes?

Chez Rimbaud, le thème de l'hystérie nous semble comporter des points plus subtils qu'on pourrait le croire à première vue. Nous voulons les examiner ici, quoique brièvement, tout en nous demandant si ce thème peut fournir un reflet fidèle de la position particulière de l'écrivain, justement à la faveur des incertitudes comme des ambiguïtés qu'il implique sous une forte pression idéologique au sens large. Dans les pages qui suivent, nous allons essayer de cerner la perspective qu'il ouvre chez Rimbaud, afin d'en fixer les lignes principales. Le terrain qu'il offre est en effet compliqué et mouvant. Et comme il arrive souvent avec ce poète taciturne, il ne nous reste pas d'écrit où il s'explique de façon claire sur cette matière. Pour nous assurer donc d'abord de repères certains, commençons par «Les Premières Communions», poème où une femme hystérique est mise en scène.

De ce poème,¹¹ Steve Murphy a déjà présenté une étude détaillée du point de vue de l'hystérie,¹² dont la place importante avait été signalée par plusieurs.¹³ L'étude de Murphy est intéressante, nous semble-t-il, surtout en ce qui concerne la recherche sur le contexte socio-culturel de l'époque. Mais l'interprétation du poème nous semble un peu trop hâtive et schématique. En quoi consiste le problème de l'hystérie dans ce poème? La question demeure...

Le texte présente d'une manière réaliste la vie religieuse des adolescents: la première partie est consacrée à la scène rurale en un seul chapitre, la deuxième qui est majeure, à la scène citadine. La femme en question figure dans celle-ci où la veille de sa première communion et puis sa vie ultérieure sont évoquées. Constatons d'abord le fait que le mot «hystérie» et ceux qui lui sont liés — «les fronts» «cloués» «de céphalalgies»,¹⁴ — se trouvent tous dans les derniers chapitres du poème: l'héroïne qui est donnée là comme «hystéri(que)», y constitue un exemple de la vie adulte féminine en général, dans son expérience malheureuse avec l'«amant». Pour bien saisir le problème de l'hystérie, il faut dès lors suivre de près son évolution intime. Cependant, entre la scène de cet amour ultérieur et celle de la veille de la première communion, le passage est brusque, sans transition réelle au niveau diégétique.

Devrait-on la considérer comme hystérique déjà lors de sa première communion? Elle est malade et morose, avec des «yeux tristes» et un «front jaune», et notamment avec des réactions physiques exagérées à l'égard des choses religieuses. La veille de la cérémonie, elle «se fait malade» d'abord à «l'Eglise», puis dans son lit, où elle éprouve «un frisson surhumain», provenant de sa rêverie d'un amour érotique envers Jésus; à mesure de cette rêverie, elle «mord

¹¹ *Œuvres*, op.cit., p.121-126.

¹² Steve Murphy, «La femme et l'église: Les Premières Communions», in *Le Premier Rimbaud*, Editions du CNRF, 1991, p.87-124.

¹³ Jean-Pierre Chambon, «Matériaux pour l'exégèse des Premières Communions», *Parade sauvage*, n.3, 1986, p.43-49. Marc Ascione, «Premières (et dernières) communions», *Parade sauvage*, colloque, 1986, p.30-44.

¹⁴ D'après J.-P.Chambon, l'allusion est faite au «clou hystérique» qui désigne une douleur vive de la tête, symptôme caractéristique, comme la «céphalalgie»: op.cit., p.45. De l'usage du lexique médical, voir par exemple L. Watson, «La sexualité parnassienne chez Rimbaud», *Parade sauvage*, colloque n.2, 1987, p.27-38.

aux fraîcheurs» de la «Rémission» de la Vierge(v.62), «bave» avec son «front dans l'oreiller creusé pas les cris sourds»(v.74-76), en jouant ainsi une sorte de «mimodrame», pour emprunter une expression heureuse à Murphy.¹⁵ Et on pourrait se demander par exemple dans quelle mesure, au cas de cette fille, s'applique le compte rendu de Baudelaire à propos de l'«hystérie» d'Emma Bovary; avec l'histoire de cette femme, la ressemblance de celle de Rimbaud est souvent signalée¹⁶: Emma, douée d'une «aptitude étonnante» «à la vie», qui est pourtant étrangement dévoyée, «substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie» que représentent ses amants.¹⁷

Avec sa rêverie certes grotesque, ou grotesquement parodique de l'amour mystique,¹⁸ la fille rimbaldienne semble prouver toutefois une «aptitude» remarquable à «la vie» comme à la jouissance. Et si elle se rapproche d'Emma par cet aspect, nous voulons faire remarquer que par ce dernier les deux périodes de sa vie s'opposent, à la différence de Murphy qui insiste d'emblée sur la persistance de l'«hystérie» chez elle. Quoique docile envers le prêtre, la fille se comporte d'abord en tant que sujet du désir; tout en déformant à son gré le sens de l'amour religieux, elle se voit en effet «la petite épouse» de «Jésus»(v.93), élue d'un amour divin exclusif qu'elle croit avoir obtenu par une sorte de «vol» fait aux rivales(v.53). Et après, lorsqu'elle se sent trahie par l'«amant» qui «rêv(e)», le lendemain «de la nuit d'amour», «au blanc million des Maries» candides(v.110-112.), ne se trouve-t-elle pas déçue en tant qu'objet, un des objets remplaçables du désir de l'autre qui veut la soumettre à sa logique à lui? Elle se révolte, furieuse, en se donnant comme ayant déjà été l'objet d'un viol commis par le Christ¹⁹: essai désespéré de rompre la fatuité de l'«amant», car Jésus, fait ainsi rival, ne peut que confirmer sa déchéance avec le dogme de la pureté. D'où viendrait son souhait suicidaire de la mort, qui est évidemment antithétique de son «aptitude» originaire à la vie, et il en découle également, nous semble-t-il, l'accusation violente du Christ comme «voleur des énergies»(v.133).

Le problème de l'hystérie implique dès lors celui du jugement porté sur le désir, problème qui est donné là de façon dramatique à travers la position prise par l'autre vis-à-vis de ce dernier qu'il approuve, ou bien au contraire refuse, condamne. La douleur de l'«hystérie» en est un résultat, de même que la «honte», autre facteur de la déchéance féminine(v.135). Et s'il en est ainsi, nous voulons signaler qu'au regard de cet «amant» frivole, peut s'opposer celui du locuteur qui se fait comme un témoin intime de l'évolution de l'héroïne avec une sympathie indubitable; il lui accorde la parole effectivement lors de sa révolte contre son «amant», qu'il développe ensuite dans une dénonciation radicale du christianisme de son propre point de vue;

¹⁵ Murphy, op.cit., p.111.

¹⁶ Pour les points de ressemblance, les commentateurs ont relevé le penchant à un excès d'amour, l'idolâtrie religieuse d'une nuance mystique, l'existence d'un «amant», le vœu de la mort comme un aboutissement de l'amour avec ce dernier.

¹⁷ Op.cit., p.83. Notons qu'une telle image de la femme active en amour est une des représentations traditionnelles des hystériques.

¹⁸ Le courant d'un mysticisme populaire est très répandu à l'époque, comme le prouvent plusieurs apparitions dont celle de Lourdes en 1858; voir Murphy, op.cit., p.110. D'ailleurs, l'éducation religieuse est un des objets favoris des débats politiques d'alors.

¹⁹ Par exemple, v.127-128: «Et mon cœur et ma chair par ta chair embrassée/ Fourmillent du baiser putride de Jésus!». Dans la plainte de l'héroïne, l'expression physique prend un relief particulier comme pour donner issue à la haine; on serait tenté de se demander si cela a quelque rapport avec la tendance hystérique à la simulation physique.

là il indique la souffrance de l'«hystérie» comme relevant du destin féminin en général. On peut y voir le côté féministe de Rimbaud. Mais le regard du locuteur est aussi lucide et acerbe, le caractère égoïste de l'idée qu'elle a de l'amour n'y échappe pas, non plus que l'aspect dérisoire et tragique que revêt ce dernier.²⁰ De plus, la portée critique de ce regard ne semble pas se limiter à un tel niveau psychique.

A l'égard de la rêverie religieuse de la fille, le locuteur aime opposer le monde extérieur, pour en accuser la nature illusoire: son rêve «rouge» et troublé, — qui s'accompagne d'un saignement de nez, — fait contraste avec la «fenêtre» «blanche» et «le sommeil» paisiblement «bleu» «des rideaux illunés» de sa chambre (v.81-84), tandis qu'«une blouse» «séch(ant)» «dans la cour» lui fait l'effet d'un «spectre blanc» (v.95-96). Et pour marquer le comble de cette contradiction, la veille de sa relation amoureuse avec Jésus coïncide, semble-t-il, avec l'apparition de ses règles, ainsi que permettent de le penser les notations très fréquentes du sang dans le texte.²¹ Le phénomène organique revêt alors un aspect très frappant, et cela laisse supposer, croyons-nous, un regard pénétrant qui ne se contente pas d'une réduction matérialiste du sens idéal des choses, mais qui envisage d'atteindre la dimension physiologique dans sa propre épaisseur, tout en s'interrogeant sur la manière dont elle est vécue dans les rapports avec le milieu externe, et dans ceux avec l'expérience intérieure.

De fait, le travail d'un tel regard peut être constaté dans la description de la vie rurale à la première partie du poème.²² Là, les scènes sont ensoleillées à l'opposé de la deuxième partie dans une tonalité nocturne faubourienne, et la vie physique y règne, même à l'intérieur de l'église, sorte de «grange» au sein d'une «campagne en rut», avec «des mouches» au «plancher», l'odeur de «la terre maternelle», «les piliers» «enrass(és)» par les «marmots»: les prières de ces derniers, «divins babillages» «grassey(és)» (v.2-3), ne sont que signalées dans leur aspect crûment physique. Quant aux plaisirs sensuels, les paysans jouissent de mœurs relativement païennes pour ainsi dire — conformément au sens original du mot «paysan», — avec une insouciance railleuse et maligne; y contribuent les travaux «abrutissants» des champs, une familiarité consciemment ou inconsciemment calculée avec le prêtre.²³ On serait tenté d'y voir une harmonie modeste de l'ensemble. Mais nous sommes amenée à y ajouter des réserves à partir d'un examen sommaire des termes concernant les activités de la bouche.

Assez nombreux, ces termes désignent une vitalité élémentaire dans les scènes, — des «mouches» «se gorg(eant) de cire» à l'église, des jeunes «gueulant d'effroyables chansons» «au café» «après Messe» (v.31-36). Notamment, le souvenir de la première communion se réduit à celui du «plus beau jour de tartes», de «la langue» «tir(ée)» de façon excessive.²⁴ Comme l'indiquent ces prières qui sont «babillages», l'influence du christianisme reste à un niveau purement physique et superficiel, n'apportant aucun drame significatif de la conscience

²⁰ La libération politique et civique de la femme fait partie des revendications des socialistes et des communards: un écho s'en trouve dans la lettre dite du «voyant» du 15 mai 1871. Du reste, autour des mots «vol» et «voleur», semble esquissée une critique de la conception bourgeoise de l'amour dont l'égoïsme est accusé, non seulement chez l'héroïne, mais aussi chez son «amant».

²¹ Murphy, op.cit., 104, Ascione, op.cit., p.33-34.

²² Pour l'analyse socio-critique des détails de cette partie, nous nous référons à l'étude de Murphy et à celle de Ascione.

²³ v.19-24; surtout, v.23-24: «On paie au Prêtre un toit ombré d'une charmille/ Pour qu'il laisse au soleil tous ces fronts brunissants.»

²⁴ v.27-28: quoiqu'il s'agisse d'un geste donné dans une «enluminure», l'allusion à la communion est évidente, comme le sens railleur.

individuelle. Là réside un contraste éclatant avec le cas de la fille de la deuxième partie, et de là s'expliquerait, dans celle-ci, le style descriptif particulier qui relève d'une manière concise l'aspect physique et externe de la vie collective. Pour cette fille au contraire, par son «âme» qui «a bu» «son vainqueur», le dogme chrétien est intériorisé exactement comme une nourriture,²⁵ et avec l'image obtenant alors une certaine consistance, cette sorte de «mimodrame» se déroule sur le théâtre du corps qui «mord», qui «bave» sous la pression directe du conflit entre physique et spirituel. Le saignement de nez indique l'intensité de l'engagement de ce corps ardent.

Rural et citadin, collectif et individuel, voilà les deux exemples pour démontrer la difficulté d'une relation véritablement harmonique avec les «énergies» vitales du corps: rappelons-nous que l'«hystérie» suscite l'accusation de leur «vol». Dans les deux cas, ne s'agirait-il pas, en fin de compte, d'une force énigmatique qui, tout en gardant un accord secret avec la nature externe, dépasse ou déborde la mesure des ressources conscientes humaines, mais qui souffre d'une mauvaise actualisation à travers ces dernières, soit d'une monotonie ennuyeuse séculaire d'une part, soit d'une surexcitation non moins vaine de l'autre part? Or, selon Gladys Swain qui donne une étude globale sur le «fonds mythique» des «métamorphoses» épistémologiques de l'hystérie au XIXe siècle, telle est la représentation fondamentale du corps, sur la base de laquelle l'hystérie est conçue traditionnellement avant Freud²⁶: c'est en effet de la notion du corps comme une nature interne dans la personne, ou comme le siège d'une force autre, autonome et anonyme que l'hystérie constitue une démonstration particulièrement tangible, en se voyant d'ailleurs assigné un lieu privilégié de la manifestation chez la femme dont le système génésique, surtout la menstruation, fournissent la meilleure confirmation d'une pareille représentation corporelle.

C'est dans cette perspective embrassant donc la sorte de «mimodrame» et la douleur de l'«hystérie» proprement dite chez Rimbaud, que nous voulons étudier ses poèmes de la période choisie dans cet article. Tout en concernant la notion fondamentale du corps, la perspective ainsi dégagée s'avère large; elle implique, dans le présent poème, une critique perspicace qui tente d'atteindre à la fois les ressorts secrets d'une communauté sociale, et les replis d'un cœur féminin, avec un regard ironique et apitoyé, ou avec les «pitiés immondes» pour reprendre l'expression du poète. Pourvue d'une pareille portée considérable, la perspective en question nous permet de toucher aux points de rencontre des problèmes divers, en exigeant d'adopter l'éclairage approprié à chaque poème envisagé. Ainsi, pour dire l'itinéraire que nous allons prendre, «Les Poètes de sept ans» et «Mes Petites amoureuses» nous semblent pouvoir être situés par rapport aux «Premières Communions», de telle sorte qu'on serait amené à penser, à propos de ces «énergies» difficiles à bien manier, qu'il ne faut pourtant pas conclure de façon hâtive au pessimisme chez le Rimbaud de cette période. Concernant exactement le problème de l'amour, l'expérience de la vision dans le premier poème, et la disposition scénique dans le second sont vouées pareillement à une sorte de jeu de l'ébranlement somatique et psychique pour le héros. Et contrairement à l'héroïne des «Premières Communions», ce dernier accepte ce jeu pour en faire un moment de l'auto-dépassement, tout en refusant carrément le christianisme avec ses contraintes et ses inhibitions. Le désir y est ainsi envisagé de façon

²⁵ Murphy y remarque une allusion ironique au mystère de la transsubstantiation: op.cit., p.103.

²⁶ Gladys Swain, «L'âme, la femme, le sexe et le corps: les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIXe siècle», in *Le Débat*, n.24, 1983, p.107-127.

positive dans sa spécificité.

Pour ce qui prouve la pertinence de notre perspective, cette tentative d'auto-dépassement s'avérera rattachée à la nouvelle poésie rimbaldienne. Alors, afin de préciser encore les rapports de l'implication réciproque de l'esthétique et du moral, nous ajouterons un petit examen des poèmes prenant pour sujet le problème de la sexualité du héros masculin: «Oraison du soir», «Les Chercheuses de poux» et «Les Sœurs de charité». D'autre part, «Les Poètes de sept ans», qui reflète, comme «Les Premières Communions», la réflexion idéologique et sociologique de notre poète, donnera lieu à penser au rapport entre l'hystérie et le mouvement révolutionnaire, tel qu'il est montré dans «Les Mains de Jeanne-Marie».

Ainsi, en portant sur les problèmes divers, et quitte à être un peu disparate, notre étude entend proposer, à partir de notre perspective de l'hystérie, une sorte de topographie globale qui permette de voir ces problèmes dans leurs relations entre eux. Cette topographie, dont les grands plans seront fournis par l'analyse relativement détaillée des «Poètes de sept ans» et de «Mes Petites amoureuses», et qui demandera des informations supplémentaires aux autres poèmes, pourra montrer de façon concrète, espérons-nous, comment à l'égard de cette force autre des «énergies» vitales, la recherche d'un nouveau rapport harmonique est tentée au domaine moral, esthétique, social. Dans cette tentative vaste et ambitieuse, nous verrons l'enjeu principal de la poésie rimbaldienne de la période.

«Les Poètes de sept ans»²⁷ se rapproche clairement du poème précédent sur le plan idéologique aussi bien que sur le plan stylistique. Et c'est dans ces deux domaines qu'il nous semble pouvoir se rapporter à la perspective hystérique que nous venons d'en dégager.

En effet, le système oppressif contre les enfants est dénoncé là aussi de façon concrète, le problème de leur éducation en constitue le sujet principal. La vie intime de l'enfant qu'est le héros, et surtout son éveil précoce de la sensualité, sont décrits, cette fois, au sein du petit monde carcéral d'une famille petite-bourgeoise qui l'opprime, sous la surveillance maternelle, avec l'éducation religieuse et scolaire. Chez ce héros qui souffre alors de «tics noirs» et d'«âcres hypocrisies», il est facile de déceler un aspect d'auto-portrait du poète lui-même; tant la notation est intime pour les rapports conflictuels avec la mère, pour la recherche discrète de petits plaisirs des sens. Surtout, à travers les «pitiés immondes» — la même expression se trouve dans le poème précédent — envers les enfants pauvres, «chétifs» et «idiots», et un intérêt sympathique pour les ouvriers du faubourg, la position politique et sociale du poète se projette nettement. La date qu'il donne au bas du poème, «26 mai 1871», indique le véritable dernier moment de la Commune.

Ainsi, la remarque faite par Murphy nous semble pertinente à propos de la conscience de classe qui est structurée dans le poème à partir de l'opposition des sens de propreté et de saleté²⁸: dans un régime, règne l'hygiénisme bourgeois de la mère avec ses convenances, tandis que dans l'autre, toutes sortes d'ordures, — noirceur du peuple, mauvaise odeur des habits des pauvres, «fraîcheur des latrines», — et voilà les choses aux côtés desquelles l'enfant se tient avec entêtement, contre «le bourgeois projet(ant) sur le pauvre ce qu'il s'efforce de refouler», notamment la nature animale de la vie du corps, et recourant pour cela à divers dispositifs préventifs et punitifs, comme le démontre A. Corbin.²⁹

²⁷ *Œuvres*, op.cit., p.95-97.

²⁸ Steve Murphy, «Les étapes d'un réfractaire: Les Poètes de sept ans», in *Le Premier Rimbaud*, op.cit., p.69-85.

²⁹ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, 18e-19e siècles*, Aubier, 1982.

Si le sens des choses se trouve ainsi marqué socialement, il est aussi vrai que le texte accorde une grande importance à la richesse, à la disponibilité de la sensation de l'enfant.³⁰ Et là réside un point de rapprochement avec «Les Premières Communions», non moins essentiel que celui du niveau du contenu idéologique. Comme dans ce poème-là, la narration est faite à la 3e personne et avec un assemblage de petites scènes juxtaposées: ces dernières, fragmentaires et denses, ou trop denses dans quelques cas, n'évitent pas toujours bien le risque d'obscurité.³¹ De fait, il importe dans ce texte, non pas d'expliquer clairement, en termes de sentiments par exemple, mais de montrer, de faire sentir ce qu'éprouve l'enfant. Comme à partir de son corps sentant, la notation est donnée sur les détails des circonstances de lieu comme de temps: qualité d'air, de lumière, d'atmosphère selon les saisons, les heures.

«Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son œil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.»(v.17-21)

Entre les éléments assemblés, surtout les participes pour les actes de l'enfant, aucune liaison n'est explicitée à part celle de la simultanéité. Le corps de l'enfant semble ainsi ouvert à ce que lui apporte une rencontre de hasard: ce corps, lieu de résonance entre les sensations diverses qui s'associent, semble en quête de la sorte d'un accord intime avec la nature, avec l'humidité par exemple qui paraît dénoncer une fertilité latente de la vie organique.³² Plaisir clandestin au sein d'un milieu frustrant? Dans ce petit monde étroit, l'enfant nous semble déjà chercher à jouir avidement de la perspective d'une autre vie possible.³³

Du passage cité, les commentateurs ont souvent signalé le lien entre la stimulation physique et les «visions», forme sans doute rudimentaire de la rêverie poétique chez cet enfant poète: le mot «darne» désigne un état pris de vertige. Et à la fin du texte, l'identique disposition sensible et imaginative du héros est présentée amplement, à propos de son «roman», au moyen du même procédé de notation:

«Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidéraux(sic) déployées,
Vertige, écroulements, déroutés et pitié!
— Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
En bas, — seul, et couché sur des pièces de toile
Ecrue, et pressant violemment la voile!»(v.56-64)

³⁰ Par exemple, J.-P.Houston, *The Design of Rimbaud's poetry*, Greenwood, 1977, p.46.

³¹ Ainsi, la scène d'une rencontre du regard de l'enfant avec celui de sa mère suscite-t-elle des interprétations divergentes.

³² Houston, op.cit., p.48.

³³ L'interprétation de Murphy, pertinente dans ses grandes lignes, nous semble demander des nuances en ce point; chez ce critique qui souligne à partir d'une opposition «dialectique» de privation et de libération l'importance du plaisir solitaire de la masturbation, il n'y a pas de place suffisamment appropriée pour l'épisode, par exemple, d'une rencontre physique et sensuelle du héros avec «la petite brutale».

On ne sait pas si ce «roman» est réellement écrit. En revanche, l'accent est mis nettement sur la réaction de l'enfant auteur, dont un reflet de la commotion «vertig(ineuse)» paraît fourni dans la structure syntaxique incomplète: à la place de la phrase principale qui manque, quatre noms sont jetés de suite comme autant de signes de cris, pour évoquer une expérience indicible. Ce paysage imaginaire d'une tempête cosmique et diluvienne, qui est caractéristique de Rimbaud, laisse deviner une amplification de la rêverie nocturne faite dans le «jardinet», et l'enfant s'engage avec toute sa personne dans cette vision où entre, sans nul doute, un rêve de désir sensuel, et aussi celui de l'insurrection pour en compliquer encore l'écho associatif.

Ainsi, par rapport à la situation de l'héroïne des «Premières Communions», la ressemblance est-elle visible de même que la différence. Chez elle, la sorte de «mimodrame» n'aboutit qu'à la vie ratée de l'hystérique, tandis que l'enfant poète, tout en étant également emporté aux confins de la conscience par l'attrait de la vision, réussit à y fonder une vue prospective: à travers son engagement consciemment assumé, la vision est reliée avec un «pressent(iment)» du futur. On peut parler dès lors d'un développement de la perspective rimbaldienne de l'hystérie, qui se rapporte d'ailleurs, nous semble-t-il, au choix esthétique de Rimbaud lui-même, et cela est conforme au statut de poète donné à cet enfant.

Poésie en vue de «changer la vie», selon Rimbaud qui se propose de tenter pour cela un dépassement poétique de l'unité subjective préalablement fixée, au moyen d'un «dérèglement de tous les sens». Dans «Le Bateau ivre» et dans «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», un tel dépassement de la subjectivité ne serait-il pas envisagé à la faveur des inventions poétiques qui se déroulent, éblouissantes, aux yeux du spectateur supposé, — le «bateau» dans l'un et l'«on» dans l'autre en servent d'intermédiaire, — tout comme pour cet enfant pris de vertige, et avec le même attrait de l'ailleurs?

Avant de pousser encore notre étude dans ce sens, nous voulons y ajouter ici un autre sens qui s'avérera non moins important. A propos de la vision du paysage dynamique, nous avons signalé un facteur révolutionnaire. Dans un passage antérieur, au moyen des rimes «houles»/«foules», l'allusion est faite à l'image traditionnelle de l'insurrection, et dans cette image se confond celle d'une «prairie amoureuse» et épaisse pour laquelle les «houles» servent de métaphore(v.48-54). Pour être développée ensuite dans le paysage en question, une liaison associative est esquissée entre le peuple rebelle, l'eau débordante et la vitalité naturelle. Et pour ce qui est significatif, ce que nous venons de constater à partir de la comparaison entre l'enfant poète et l'héroïne des «Premières Communions», peut être recoupé par une autre comparaison entre cette dernière et «Jeanne-Marie», image symbolique des communardes et qui se rapporte aussi à l'hystérie³⁴: «quel Rêve les(=les mains de Jeanne-Marie) a saisies», la question se pose-t-elle, «dans les pandiculations?» (v.21-22)

La «pandiculation», terme médical signifiant «extension des membres et renversement de la tête et du cou» selon le dictionnaire de Larousse(1873), constitue un des symptômes caractéristiques de l'hystérie.³⁵ Et pour ce qui facilite notre essai de comparaison, l'image de «Jeanne-Marie» se rapproche de celle de la sorcière de Michelet, ainsi que nous l'avons signalé ailleurs.³⁶ Entre la fille prétendue «épouse» de Jésus et la sorcière, celle de Satan, pour dire

³⁴ «Les Mains de Jeanne-Marie», *Œuvres*, op.cit., p.105-107.

³⁵ J.-P. Chambon, op.cit., p.45.

³⁶ Chiaki Sato, «Rimbaud et le mythe du peuple», *Hitotsubashi Journal*, 2000, p.50. Voir Yves Reboul, «Jeanne-Marie La sorcière» in *Rimbaud 1891-1991*, Champion, 1994, p.39-51.

ainsi de façon schématique, l'opposition est en effet claire: du côté de la faiblesse, réclamation de la dépendance à l'égard de l'autorité protectrice, tandis que du côté de la force, lutte pour la cause de la liberté; sur le plan psychique du plaisir aussi, aux déchirements entre physique et spirituel chez l'une, une affirmation ferme de l'autre s'oppose: de «Jeanne-Marie», «l'éclat» des «mains amoureuses» «tourne» effectivement «le crâne des brebis» chrétiens(v.45-46). Et s'il en est ainsi, il faut cependant prendre garde que dans ce texte, Rimbaud n'invoque aucune puissance transcendante extérieure en faveur de la Commune, et qu'outre ces implications politiques, la ressemblance avec la sorcière micheletiste consiste notamment dans une familiarité avec la nature de ces «mains» qui seraient «décanteuses de poisons», ainsi que la question le laisse entendre: s'agit-il des «Mains chasseresses des diptères/ Dont bombinent les bleuisons/ Aurorales, vers les nectaires?»(v.17-19)

La familiarité pharmaceutique, qui pourrait concerner un poison ou bien une panacée, ne pourrait-elle pas se rattacher, même de façon lointaine, à cette rêverie enfantine produite «dans le jardinet» et avec l'oreille prêtée au «grouille(ment)» des «galeux espaliers»? Dans les deux cas, il s'agit d'une connaissance empirique et sympathique pour ainsi dire portant sur la vie interne autant qu'externe, et nous voulons nous demander si cela peut impliquer non seulement la volonté de savoir, mais aussi celle de maîtrise.

De fait, ce point peut susciter une grande polémique à l'époque, exactement concernant les femmes combattantes de la Commune, accusées souvent par les adversaires comme hystériques: c'est-à-dire sauvages, furieuses, entraînées aux violences par impulsion.³⁷ Et contrairement à de telles images d'un aveuglement morbide ou irréflecti, les mains de «Jeanne-Marie» semblent bien résolues dans leurs actes, si violentes et passionnées qu'elles soient avec «le sang noir» qui y coule et qui fait penser à l'hystérie ou à la mélancolie d'après la nosologie traditionnelle: tout en étant d'effroyables «ployeuses d'échines», elles «ne font jamais mal»(v.33-34). Et ainsi est envisagée la métamorphose en «autre» des communardes. D'ailleurs, pour ce qui indique l'importance du problème chez Rimbaud, l'image de «Jeanne-Marie» fait un contraste intéressant avec celle des «vainqueurs» de Paris dans «L'Orgie parisienne», quant à la représentation de la violence.³⁸ Signalons brièvement que dans une vision prophétique du lendemain de la défaite — sans doute de la Commune, — le locuteur lui-même leur prête une violence déchaînée, en termes de plaisirs physiques et surtout sexuels, afin d'annoncer, ou plutôt précipiter leur déchéance. L'avilissement qu'apporte la violence est ainsi reconnu, et assigné aux ennemis indignes, et loin d'être repoussé, cet effet dégradant est mesuré de façon directe à travers la souffrance de «la putain Paris», victime de cette agression, et à qui le locuteur s'identifie de très près à la recherche d'une issue de résurrection au sein des souillures. Fertilité qui puisse être impliquée malgré tout dans la violence?³⁹ Du reste, à propos

³⁷ Ce genre de diffamation des combattantes est fourni de façon typique par Maxime Du Camp dans *Les Convulsions de Paris* (1871), ainsi que le cite Yannick Ripa: *La Ronde des Folles: femme, folie et enfermement au XIXe siècle (1838-1870)*, Aubier, 1986. Sur l'histoire générale de la figure féminine révolutionnaire, voir par exemple Susanna Barrows, *Miroirs déformants: réflexions sur la foule en France à la fin du XIXe siècle*, Aubier, 1990, p.45-59. D'ailleurs, pour ce qui indique bien la portée polémique du problème de l'image des hystériques, cette dernière, qui est un véritable mythe frappant très fort les contemporains, est exploitée aussi dans les caricatures allégoriques de la Commune dont la folie ne serait mieux représentée que par ces femmes: Marie-Claude Schapira, «La femme porte-drapeau dans l'iconographie de la Commune», in *La Caricature, entre république et censure*, Presses universitaires de Lyon, 1991, p.423-434.

³⁸ *Œuvres*, op.cit., p.102-104.

³⁹ La perspective de la résurrection est élargie pour englober le domaine de la création poétique, sur la base de l'identification du locuteur et de la ville.

de cette dernière qui est montrée longuement à travers les «fonctions» des «bouches de pauteurs», — «manger», «boire», «avalé», — nous voulons nous demander si cela en laisse supposer une nature essentiellement anonyme. En tout cas, la résurrection, saisie en tant que «bonté du fauve renouveau» chez «la putain Paris», est due aux ressources immanentes. Et sur l'hystérique, une image assez conforme au lieu commun indiqué en haut se trouve dans «Le Bateau ivre», en servant de métaphore de la mer⁴⁰:

«J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le muflé aux Océans poussifs!»(v.41-44)

Retenons la liaison encore produite entre l'«hystérie» et le christianisme avec ses contraintes — voir le verbe «forcer» — , et une distance prise par le «je» à l'égard de ce rapport-là qui paraît relever du ouï-dire. Dans cette idée d'un calme réalisé de façon miraculeuse, l'accent semble mis, d'ailleurs, sur l'effet possible du côté du patient plus que sur l'effectuant; dans cette mer où «fermentent les rousseurs amères de l'amour»(v.28), la vitalité animale est bien soulignée dans son mouvement dynamique et autonome.⁴¹

Or, c'est là le dernier exemple du mot concernant l'hystérie de façon directe dans la période que nous étudions. En ayant donc parcouru toutes les occurrences, nous pouvons voir maintenant quels problèmes elle implique chez Rimbaud, et dans quel sens il les affronte: trouble des femmes, ou liée étroitement à leurs situations sociales, l'hystérie fait entrevoir une force explosive et imprévue, dangereuse mais exploitable sans doute avec profit, et dépassant ainsi l'opposition conventionnelle du bien et du mal, elle sollicite chez le poète une compréhension lucide et pénétrante, qui l'aide à affirmer ses propres recherches poétiques et morales. On ne saurait trop souligner dès lors la place à accorder au problème de l'amour, de son partenaire dans ces recherches-là.

Pour revenir aux «Mains de Jeanne-Marie», si Rimbaud trouve un idéal féminin dans cette image guerrière et antichrétienne, il faut dire que l'image elle-même est incertaine; au lieu de la définition, une suite d'interrogations est proposée, de sorte qu'on ne sait pas en fait, par exemple, si elle peut être véritablement considérée comme sorcière. Et dans «Mes Petites amoureuses»,⁴² si nous pouvons constater une forme de développement du «mimodrame» de l'héroïne des «Premières Communions», cette forme de drame très intéressante en elle-même est vouée uniquement à ce que le «je» poétique tente de se débarrasser des images typiques et banales des «amoureuses». De cette manière, la tentative d'auto-dépassement donne lieu de façon directe à un essai de renouvellement poétique. Une preuve des rapports étroits du moral et de l'esthétique chez Rimbaud, et cela nous permet de rejoindre notre analyse des «Poètes de sept ans».

Une étrange scène du ballet est ouverte sur la haine du «je»: ses ex-«amoureuses» sont affublées de «genouillères» et de «caoutchoucs» pour un ballet qui n'est destiné qu'à faire «se

⁴⁰ *Œuvres*, op.cit., p.128-131.

⁴¹ Pareille sera la vue rimbalienne sur les miracles du Christ: voir le commentaire des «Proses évangéliques» donné par P.Brunel dans son édition critique d'*Une Saison en enfer*, José Corti, 1987.

⁴² *Lettres du Voyant*, op.cit., p.138-139.

déboîter» leurs «omoplates», «boiter» leurs «reins». Comme A.-E. Berger le remarque, nulle tonalité élégiaque d'une déception ou d'un regret authentique n'existe⁴³; qu'il s'agisse de la haine ou du dépit, l'expression est entièrement confiée aux gestes physiques élémentaires, — ceux de «plaquer de fouffes», de «piétiner» pour les ballerines par exemple, et de «manger», de «dégueuler» pour le «je» même dans le récit du souvenir. Ainsi, ce «je» qui est apprenti poète, veut-il se délivrer de «(ses) vieilles terrines de sentiment», voire de toute canalisation du sentiment préalablement déterminé, ce qui assignerait une portée très générale à la polémique dans ce poème violemment anti-sentimental.

Dès lors, lorsque Berger signale que l'essai d'annuler l'idole d'une esthétique éprouvée comme inhibante et décevante favorise l'expression d'un plaisir «polymorphe», cette remarque fournie sur l'enjeu poétique de «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs»,⁴⁴ s'applique également au présent poème. Là, on peut relever un plaisir sadique des muscles, surtout celui du rejet par la bouche, et de la sorte, la distinction du beau et du laid, du goût et du dégoût est brouillée; dans cette scène de l'inversion, les filles censées être belles sont appelées «laidérons». Et nous soulignons que cet effet d'un plaisir pervers est produit à partir de la disposition scénique particulière qui, plutôt que de se consacrer à l'unité idéale préconçue, donne lieu à une accumulation assez arbitraire d'éléments divers: ceux de la théâtralité — décor et acteurs, — et aussi ceux du phonétique, du rythmique, du lexicologique, domaines où la recherche de la virtuosité est poussée loin, ayant pour résultat une obscurité encombrante. Par son aspect ouvert à l'association libre, cet effet scénique d'un «dérèglement» de «sens» nous rappelle la manière dont l'enfant perçoit ses visions dans «Les Poètes de sept ans». Et pour ce qui nous intéresse particulièrement, l'effet en question est établi sur la base du statut spécifique du «je» qui occupe à la fois la place du metteur en scène, de l'acteur et du spectateur: faisant dérouler la scène au moyen de ses ordres adressés aux filles, il y assiste pour être tenté de s'y présenter. Il s'agit dès lors d'une sorte d'auto-excitation qui devrait supposer une maîtrise bien calculée.

Cette manière d'être du «je» ne devrait-elle pas être reflétée dans la constitution du décor qui est fait d'«un hydrolat lacrymal» «lav(ant) les cieux vert-chou», et de «l'arbre tendronnier» «bav(ant)» sous lequel sont mis les «laidérons»? La question permettra d'approfondir encore la particularité de cette mise en scène en tant qu'un lieu de l'expérience imaginaire. Ce décor, qui provoque des problèmes d'interprétation, est en effet remarquable pour la facticité avec laquelle, ou plutôt à la faveur de laquelle une correspondance est établie à l'égard du «je» au moyen des sèmes concernant les liquides organiques: de ces eaux couvrant les «laidérons» comme pour se faire l'écho du «je» qui «ai dégueulé», il vaudrait mieux dire d'une complicité dans l'agression, qui serait obtenue toutefois au détriment de l'être pour les éléments de la nature.

Afin de réfléchir à cet aspect forcé en quelque sorte du décor, prenons brièvement «Oraison du soir»⁴⁵: pour réaliser un rapport comparable de complicité avec les plantes, le «je» «pisse vers les cieux», «avec l'assentiment» des «héliotropes»(v.13-14). Ce rapprochement est justifié aussi par ce que le phénomène physiologique est assimilé à celui de la création de rêves, au moyen d'une comparaison du «cœur», siège lyrique, avec un «aubier», cœur tendre du bois, et où coule un liquide organique des «coulures»: l'émotion du cœur se projette dans l'activité

⁴³ Anne-Emmanuelle Berger, *Le Banquet de Rimbaud*, Champ Vallon, 1992, p.63.

⁴⁴ Ibid., p.86.

⁴⁵ *Œuvres*, op.cit., p.87.

généscique des plantes. Or, dans ce poème d'une auto-idolâtrie,⁴⁶ le «je», bien qu'il soit dit «triste», — ce sentiment, rapporté aux «couleurs», paraît provenir de la conscience d'une immaturité, — semble cependant satisfait essentiellement de ses rapports avec le monde autant qu'avec lui-même; du côté de l'un et de l'autre, pas de grave problème, les choses étant placées dans leurs places tant bien que mal. Et si cela se reflète dans la certitude de la manière d'être des plantes, qu'elles soient réelles ou imaginaires, ne pourrait-on pas penser à un changement dans ce rapport de satisfaction du «je» pour «Mes Petites amoureuses», où les éléments naturels du décor, soumis au gré de la fantaisie poétique, posent précisément la question de leur statut? Ce décor ne serait-il pas destiné, en cet état ambigu, à soutenir, voire à remplacer le «je», afin de le solliciter dans l'agression? La scène poétique de la haine, lourde d'une implication physique du «je», mais aussi enfantine et ludique avec les «laidérons» qui peuvent faire penser aux marionnettes,⁴⁷ nous semble indiquer une manière de maîtriser la tentative d'auto-dépassement.

C'est une étape encore timide sans doute. Pourtant dans ce poème, la position du «je» qui est à la fois metteur en scène, acteur et spectateur, rappelle déjà celle du poète «voyant», ainsi qu'elle est évoquée dans la lettre du 15 mai 1871 où le poème est inséré originairement: pour, et aussi dans la nouvelle poésie, le poète doit se livrer à une certaine métamorphose symphonique, qu'il prépare et qu'il dirige, pour en recevoir en lui l'apparition venant «d'un bond sur la scène»⁴⁸: le prévu et l'imprévu seraient appelés alors pour s'y mêler. De plus, si dans cette métamorphose, le «dérèglement» des «sens» doit être «raisonné», voire lucide pour Rimbaud, comme le souligne P. Brunel, cela est vrai pour le cas du présent poème. Le chercheur trouve dans cet aspect apparemment paradoxal un facteur très important de l'œuvre rimbaldivienne, et essaie d'en dégager une tentative littéraire de simulation de la folie.⁴⁹ L'idée nous semble bien intéressante. Et effectivement, ne pourrait-on pas admettre un tel aspect du calcul au passage cité au début de cette étude à partir de «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs»: «fais jouer dans nos torpeurs,/ (...) les hystéries».

Sans exagérer la place à accorder à «Mes Petites amoureuses», constatons la cohérence de l'enjeu poétique que notre perspective nous permet d'éclairer. Comme dans «Les Poètes de sept ans», le jeu de l'auto-dépassement est tenté avec une attitude ouverte et disponible, et l'effet scénique produit dans ce but à partir de l'accumulation des éléments laisse évoquer la nouvelle «langue» poétique, qui doit «résumer tout, parfums, sons, couleurs», étant «de la pensée accrochant la pensée et tirant».⁵⁰ Et quant à «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», signalons à présent seulement que la tendance à actualiser le métaphorisant que nous avons vue dans le présent poème, y est assumée franchement pour en faire des choses réellement «inconnues»: dans la disposition scénique également prise, l'accent est bien mis sur l'effet à provoquer afin d'«effarer» le spectateur supposé:

«Trouve, aux abords du Bois qui dort,
Les fleurs, pareilles à des mufles,

⁴⁶ A.-E. Berger, *op.cit.*, p.145.

⁴⁷ De cet aspect du poème, Benoît de Cornulier, «Le violon enragé d'Arthur pour ses Petites amoureuses», *Parade sauvage*, 1998, p.19-32.

⁴⁸ *Lettres du Voyant*, *op.cit.*, p.135-136.

⁴⁹ Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, 1978: «Le jeu du poète avec la folie», p.99-145. Notons que pour Baudelaire, l'hystérie est de nature à être cultivée avec intention.

⁵⁰ *Lettres du Voyant*, *op.cit.*, p.140.

D'où bavent des pommades d'or
Sur les cheveux sombres des Buffles!»(v.113-116)

Le liquide organique des plantes, qui sert encore à exprimer «l'intuition brutale de la substance» vitale, pour emprunter à Y. Bonnefoy,⁵¹ est chosifié maintenant en «pommade». On peut constater la même tendance stylistique à propos de «Buffle», mot apparemment introduit par le comparant «mufle», qui est à accepter du reste dans un sens polysémique, animal, végétal, et même étymologique — le dictionnaire de Littré donne l'ancien haut-allemand «mupfan» signifiant «contracter la bouche». En outre, la liaison métonymique, «Buffle» - «cheveu» - «pommade» - «fleur», contribue beaucoup à cet effet épatant de la scène par un mouvement expansif ou centrifuge.

A propos du sarcasme rimbaldien, Steinmetz pense que notre poète veut s'en prendre à l'harmonie du cosmos tel qu'il est donné, et le critique souligne dans cette tentative qu'il considère comme diabolique ou luciférienne, l'effet produit sur le visage par le rire sarcastique autant, ou plus que l'objet de ce dernier.⁵² La remarque s'avère pertinente pour «Mes Petites amoureuses» et «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», et nous voulons nous demander si par cet enjeu sarcastique, le décor ou l'invention expressément factices dans ces deux poèmes sont requis comme une condition favorable: condition, pour dire de façon un peu différente, de se savoir, de se trouver «autre» dans une expérience imaginaire appropriée. Et dans cette optique-là, ne pourrait-on pas éclairer, non pas uniquement le cas des poèmes sarcastiques, mais aussi,— concernant l'aspect franchement livresque ou fictif, — «Le Bateau ivre», et surtout «Les Chercheuses de poux»⁵³ et «Les Sœurs de charité»,⁵⁴ deux poèmes contemporains où dans un monde fabuleux donné comme tel, la sexualité du héros est traitée directement? Pour terminer cette étude, voyons sommairement quel est le désir ainsi évoqué.

L'«enfant», héros du premier poème, se laisse aux caresses des «deux grandes sœurs charmantes» aux doigts «électriques», «terribles et charmeurs» avec les «ongles royaux», et il s'abandonne complaisamment au «désir de pleurer» qui «sour(d) et m(eurt)» «selon la lenteur des caresses». Dans le second poème, où sont développés la déception et le mépris de la femme en général, si cette dernière est accusée, en tant que «monceau d'entrailles», de «rend(re)» aux hommes «(ses) haines, (ses) torpeurs fixes, (ses) défaillances», «comme un excès de sang épanché tous les mois»(v.21-24), la communication avec la femme ne serait-elle pas brisée exactement à partir de ce niveau organique et cosmique, et cela conformément à ce que nous avons remarqué lors de l'étude des «Premières Communions» au sujet de la menstruation? La femme en état de règles est comparée à une «Nuit sans malveillances», et fait un contraste curieux avec le héros, «jeune homme» qui est «Pareil aux jeunes mers, pleurs de nuits estivales,/ Qui se retournent sur des lits de diamants»(v.7-8): à l'«excès de sang» inconsciemment «épanché» périodiquement, semble s'opposer cette eau qui, touchant et reflétant la rigidité, l'éclat glacial du «diamant», paraît comme une concentration de l'essence d'une saison de jeunesse. Et ce héros, qui mériterait d'être «adoré» d'«un Génie inconnu» «dans la Perse»,

⁵¹ Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil, 1961, p.55.

⁵² Jean-Luc Steinmetz, «Le sarcasme de Rimbaud», in *Rimbaud, tradition et modernité*, Ed.InterUniversitaires, 1992, p.85-94.

⁵³ *Œuvres*, op.cit., p.127.

⁵⁴ *Ibid.*, p.108-109.

est bien comparable avec cet enfant des «Chercheuses de poux», par sa position passive, et par son narcissisme qu'évoque précisément le titre: «Les Sœurs de charité». Dans les deux poèmes, la situation vis-à-vis de l'être fabuleux, — qui nous rappelle un peu celle du «mimodrame» des «Premières Communions», — n'indiquerait-elle pas un état du désir qui, au lieu de prendre l'initiative, aime rester dans une indétermination remplie de latences et attendre d'être éveillé pour se mieux connaître? L'image rejoint celle que nous avons poursuivie dans cet article. Ainsi, pour en revenir au tout début, quand dans «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs», Rimbaud dit: «quelqu'un dira le grand Amour» dépassant le christianisme et la déchéance de l'«hystérie», nous voulons nous demander s'il s'agit d'une sorte de savoir pressenti sur le fond de cette latence, de cette disponibilité du désir: d'un savoir sur ce dont on sait qu'il y doit exister, sans savoir pourtant ce qui est exactement. Et en face de l'horizon ainsi ouvert, la question est bien posée pour marquer l'étape où est arrivée la poésie rimbaldienne: « — Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,/ Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? — » («Le Bateau ivre», v.87-88)

HITOTSUBASHI UNIVERSITY