

RIMBAUD ET LES "ENFANCES" DU RÉCIT: ENTRE CONTES ET COLLÈGE

S'il est vrai que dans ses écrits, et jusque dans les *Illuminations*, «l'intertextualité [...] joue à plein»¹, Rimbaud n'y voyait pas merveille. À ce propos il parlait de *rinçures*². Et sans doute fallait-il que s'effondrât l'institution rhétorique (apprentissage du «discours français», des «vers latins») pour qu'on découvrit au travail intertextuel tant de vertu subversive et rajeunissante. Pour Rimbaud, formé dès les petites classes à l'imitation de Charles d'Orléans, au pastiche, au centon³, cette écriture *seconde* devait apparaître sous un jour tout autre: exercices d'école, pour des virtuoses de la docilité. Le pastiche est pensum, le collage sent le collège. Jusque dans son «alchimie du verbe», Rimbaud s'inquiète de ne s'être jamais défait de la «vieillesse poétique»⁴; son rêve reste celui d'une parole neuve, sans mémoire, née à même le sentir et le souffrir, à même la surprise d'être. Les jeux de palimpseste et de parodie ne pouvaient que lui paraître maussades. *Rinçures*, décidément, dit bien cela: *liquidation* de restes, composition de relets, — «fin de partie».

À auteur déçu, lecteur comblé? Il se peut que la vigueur de l'écriture rimbaldivienne, *pour nous*, tienne à cet art de la distorsion parodique, qui joue un rôle si constant dans les écrits de Rimbaud, correspondance comprise. Et si le texte des *Illuminations*, recueil de hasard, qu'unifie mal un à-peu-près de titre,

Littératures, n° 2 (1988)

¹ Antoine Fongaro, *Sur Rimbaud. Lire Illuminations*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, p. 70.

² À la fin de sa vie, d'après le témoignage de Maurice Riès, Rimbaud jugeait ainsi son oeuvre poétique: «Des rinçures! Tout cela n'était que des rinçures» (Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 360).

³ Pour ses «Proses et vers français de collège», pour ses «textes latins», voir les *OEuvres complètes* de Rimbaud, éd. A. Adam, «*Bibl. de la Pléiade*», Paris, Gallimard, 1972, pp. 172-190. La mention *OEuvres complètes*, désormais, renverra à cette édition.

⁴ *OEuvres complètes*, p. 108.

ne se prête guère à un jugement global, il semble au moins que de nombreux fragments y relèvent de la parodie. Au passage, on pourra s'étonner qu'aucune étude n'ait été menée sur Rimbaud parodiste; Klopfer et Oomen, qui notent cette lacune, ont fourni à propos de *Dévotion* le modèle de ce que pourrait être une telle analyse⁵.

L'ensemble des *Illuminations*, d'autre part, ressortit à une poétique de la miniature. Condensation parodique et resserrement, ces deux traits sont liés; il s'agit de renfermer, dans la plus étroite clôture, la plus grande diversité: marques de genres à foison, variations de langue, différences de ton, éclats et fragments de déjà-lu; l'explosion du lexique, bigarré, polyglotte, n'est qu'un aspect de ce phénomène. André Guyaux a bien montré comment Rimbaud, dans ces formes brèves, *absorbe* les genres; comment, pour en finir avec le «tout organique», il «propose des confusions de genres»⁶.

Écrire les *Illuminations*, serait-ce même après *Une saison en enfer*, n'impliquerait en ce sens aucune contradiction avec l'«adieu» de Rimbaud à sa carrière d'«artiste»⁷: le texte même de la *Saison* annonce «quelques petites lâchetés en retard»⁸. Les *Illuminations* peuvent être de ces «lâchetés en retard», mais la littérature ne perd rien pour attendre: ces fêtes du langage veulent marquer sa fin. Rimbaud (qui, bien avant de devenir «un sieur Rimbaud se disant négociant», affectionne le vocabulaire du négoce, et, jusque dans la *Saison*, affecte le style de la réclame) intitule d'ailleurs *Solde* l'une de ces proses, sur le thème du «tout à vendre»: tout à rabais. C'est dans un bric-à-brac de solde, aussi, que viennent ici s'entre-heurter, s'entremêler les genres. *Après le Déluge* mêle les espèces textuelles les plus hétéroclites: récit mythique de création du monde, mais aussi rédaction de sixième («décrivez la nature après la pluie»); le texte ne peut guère s'entendre sans référence au récit de l'Alliance, dans la Genèse, ni sans allusion

⁵ Rolf Klopfer et Ursula Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik: Rimbaud*, Bad Homburg, Athenäum Verlag, 1970, p. 26; pour l'analyse de *Dévotion*: pp. 170-176.

⁶ André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, à la Baconnière, 1985, p. 198.

⁷ *OEuvres complètes*, p. 116.

⁸ *OEuvres complètes*, p. 93.

ironique aux prophéties révolutionnaires d'*avant le Déluge*... Au lieu que les variétés du discours, selon l'ample ordonnance des belles-lettres, se développent sereinement dans leur espace propre, elles se trouvent ici forcées à d'étranges croisements. C'est ainsi que, de proche en proche, *Conte* en vient à désintégrer le modèle du conte merveilleux; Barbara Johnson l'a montré avec quelque précision⁹; certains procédés échappent à son analyse, toutefois, qui pour être discrets ne manquent pas d'efficacité: la simple intrusion lexicale, par exemple, d'un mot comme «physionomie»¹⁰, étranger à la langue du conteur, dans la mesure même où il appartient de plein droit à celle du «descripteur» savant, sérieux, «réaliste»¹¹.

Cette économie de moyens se retrouve dans *Après le Déluge*, où il suffit de trois mots, et d'une tautologie déguisée en récit, pour dire le retour à la vie normale: «les castors bâtirent»¹². Ce laconisme (d'un poète qui bientôt va maîtriser complètement l'art de l'ellipse, et ne plus rien écrire du tout) fait bien des *Illuminations* à la fois une fête et une fin; par un paradoxe, ce *presque plus rien* déclenche, à force de secret, tout un avenir d'interprétations.

Il s'agit bien de brasser, de fondre, mais, d'abord, de réduire; les *Illuminations* participent de cet effort de *rarescence* qui marque la poésie fin de siècle. Le «rabais» parodique n'empêche pas que l'on fasse reculer les frontières de l'exquis. En un temps où s'annoncent les crises de surproduction de l'écrit, où le pouvoir symbolique se déplace vers les «grandes surfaces» du roman et du journalisme, il y a de l'élégance — sans espoir — à travailler en artisan la dentelle du poème en prose. Quand Valéry, à propos des *Illuminations*, parlait d'«incohérence harmonique», il désignait bien tout ce qui y compense la précarité du sens: l'extrême finesse de la structure prosodique, le rôle du rythme et de la mesure, la cohésion phonique¹³.

⁹ Barbara Johnson, «La vérité tue. Une lecture de *Conte*», dans le no 11 de *Littérature*, octobre 1973, consacré à Rimbaud.

¹⁰ *OEuvres complètes*, p. 125.

¹¹ Philippe Hamon, — dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris Hachette, 1981, p. 41, — montre comment, dans l'éventail des «rôles culturels», ceux de conteur et de descripteur se situent à des pôles opposés, et s'excluent mutuellement.

¹² *OEuvres complètes*, p. 122.

¹³ Précisément tous les aspects qu'éclaire l'analyse de Kloepfer et Oomen, *op. cit.*

Ce travail du bijou en prose pouvait être le fait d'attardés, aussi, ou de marginaux — venus trop tard, ou de trop loin, dans la sphère de la distinction, et qui, comme l'âne de *Bottom*, un beau matin doivent s'en retourner aux champs. Il importe d'autant plus, avant d'abandonner tout cela, de montrer qu'on a fait le tour des possibles de l'art. Écriture d'adieu? À cela tient l'ambivalence des *Illuminations*: leur vandalisme exquis — le contraste, aussi, entre l'étroitesse du texte et l'ampleur des prolongements allusifs. La substitution de *Bottom* à *Métamorphoses*, en même temps qu'elle resserre l'énigme, multiplie les ramifications à partir du titre.

Le choix du format miniature, avec ce qui s'ensuit, donnait réponse à la question qui domine cette période: comment contourner Hugo, comment échapper à son hégémonie? La totalisation rimbaldienne, fût-ce pour un solde final, ne pouvait pas ne pas évoquer la somme hugolienne: cette Exposition universelle de la poésie que constitue surtout la *Légende des siècles*, sur le mode de l'expansion conquérante, et d'une dilatation extrême de l'*ego Hugo*. Rimbaud va jouer tout à l'inverse le jeu de la contraction et de l'énigme — un jeu où se résorbe l'*ego* du joueur¹⁴.

Sinon, son projet parodique le conduirait seulement à prolonger un certain *carnaval Hugo*, celui que libère par exemple *L'Homme qui rit*, avec une hardiesse que l'on n'a pas encore pardonnée: ce roman reste mal famé. C'est là, bien plus qu'au temps de la Préface de *Cromwell* ou de *Littérature et philosophie mêlées* (où il proposait déjà la fusion des styles «hiératique» et «démotique»), c'est dans les romans de l'exil que Hugo déclenche un tohu-bohu d'écritures, pour ébranler en profondeur le système des dignités littéraires, des autorités discursives. On est sûr que Rimbaud a lu *L'Homme qui rit*, puisqu'il s'est laissé prendre à l'*effet comprachicos*¹⁵; il y trouvait un «conte du monde à l'envers», avec pour héros un enfant torturé par les hommes, abandonné «par ordre du roi», mais recueilli par des animaux secourables (par un loup, en fait, et un

¹⁴ On acceptera sur ce point les conclusions d'Atle Kittang, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes de Rimbaud*, Presses de l'Université de Grenoble, 1972.

¹⁵ L'allusion aux *comprachicos* se trouve dans la lettre à Demeny du 13 mai 1871 (*Oeuvres complètes*, p. 251).

homme plus qu'à demi ours); il y trouvait aussi, si je puis dire, un monde de contes à l'envers, une subversion générale de l'ordre des discours. C'est bien ce schéma de conte naïf que Hugo préfère et propose, comme instrument de compréhension de l'histoire. Toutes les autorités se trouvent renversées, dans un désordre de Fête des Fous, tout mêlé: le conte de fées alterne sans rupture avec la théorie politique, l'exposé de physique des météores suit la péripétie de feuilleton, la fiction pure s'orne en bas de page de notes mystificatrices, au point de suggérer cette définition inquiétante: l'histoire, serait-ce de la fabulation avec des notes en bas de page? Soupçon: les notes savantes sont-elles là pour renvoyer aux sources, ou pour dispenser d'y aller voir? De ce brassage comique les valeurs ressortent sens dessus dessous; le sublime se découvre dans ce qu'on croyait le plus bas: le génie est saltimbanque; la science court les foires; *la Belle et la Bête* vaut tout Platon; et, pourvu qu'y remontent les secrets d'une histoire occultée par l'imposture cuistre, le cauchemar est savoir?

Ce mélange carnavalesque s'accordait aux goûts de Rimbaud, tels qu'ils les a décrits dans *Délires. II*:

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

Pour conclure: «[...] je croyais à tous les enchantements»¹⁶.

De façon surprenante, l'emprise du conte merveilleux sur l'oeuvre de Rimbaud n'a pas été étudiée, alors que cette littérature d'«enchantement» fait bien plus que lui fournir des évocations de Sorcière et de Barbe Bleue, comme dans *Après le Déluge*, ou un titre comme *Fairy*. Toute une thématique du monde sensible, dans les *Illuminations*, se conforme à celle du conte merveilleux, marquant la même préférence pour les couleurs franches, sans nuances, pour la pureté minérale et les brillances métalliques, l'éclat froid des pierres précieuses: tou-

¹⁶ *OEuvres complètes*, p.106.

tes qualités sensibles *au superlatif* qui composent l'univers du *Märchen*, isolé et raréfié¹⁷.

Enchantement, et désenchantement: Rimbaud pratique l'*Antimärchen*, selon la désignation que l'on applique à certains textes de Kafka. *Bottom* est cela, entre autres choses, — un conte merveilleux dévoyé, inversé. Mais cette prose est si brève que nous pouvons la reproduire ici, dans une fidélité littérale — ce qui n'est à peu près jamais le cas dans les éditions de Rimbaud — au manuscrit autographe.

Bottom

[Métamorphoses]

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, — je me trouvai néanmoins chez ma dame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs d'oeuvre physique, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent.

Au matin — aube de juin batailleuse — je courus au champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

On notera à nouveau la biffure du titre; on notera, aussi, que le manuscrit isole la phrase «Tout se fit ombre et aquarium ardent», en position d'équivalence avec les trois autres «strophes». Enfin l'autographe porte bien, en deux mots, «ma dame», ce qui permet de lire double: amour courtois, amours bourgeoises?

Le titre, *Bottom*, est remonté de la fin du poème. Très forte sa densité allusive: on peut l'entendre comme un nom propre, celui du tisserand de Shakespeare, qui, dans *A Midsummer Night's Dream*, se voit transformé en âne par la magie de Puck; plus exactement, il se retrouve hybride et compliqué: un

¹⁷ Tel que le décrit Max Lüthi dans *Das europäische Volksmärchen*, Berne et Munich, Francke, 2^e éd., 1960.

corps d'homme avec une tête d'âne. Tel quel, il rend folle d'amour Titania (l'aberration de la fée, le temps d'un sortilège, est erreur sur la physionomie: cette tête d'âne, ce braiment, lui paraissent la perfection du visage et de la voix). D'un seul mot, Rimbaud éveille des souvenirs tels que lire *Bottom* sera *re-lire*, dans une tonalité que le public français du 19^e siècle ressent comme l'essence même du monde shakespearien: un mélange d'onirisme et de clownerie. Puck dit bien:

An ass's noll I fixed on his head¹⁸

Sa magie est d'abord verbale, et rudimentaire: on devine que la synonymie de *bottom* et *ass*, dans le registre obscène, a engendré farce et texte. Nom commun, *bottom* recèle des virtualités de sens qui enserrant entièrement le poème; sur ses listes de mots anglais, vers 1873, Rimbaud a noté l'un de ses emplois (dans l'acception que donne le dictionnaire: «vigorous physical qualities combined with stamina»), qu'illustre bien le dernier épisode du récit. Les connotations obscènes du vocable mènent à entendre l'équivoque de «brandissant mon grief». Équivoque, oui, puisque d'un côté ce «grief» renoue le fil d'une lamentation à la René: «La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère». Mais équivoque très peu équivoque, bien que M. Giusto fasse remarquer: «Il est possible, mais non nécessaire, de lire une obscénité à la fin du poème»¹⁹. Nécessaire ou non, il reste que tout le monde lira cela, tant il y a peu d'incertitude — depuis que l'on raconte des histoires d'animaux, grotesques ou savantes, d'Apulée à Buffon — sur ce que peut brandir un âne. Rimbaud peut faire confiance à cette compétence de lecteur qu'exploite Jean Tardieu dans son *Théâtre de chambre: un mot pour un autre*²⁰.

La suggestion marche à tout coup, et d'autant mieux que le public français du 19^e siècle, à partir de «Bottom» — dont les traductions du *Songe* censurent la crudité: même celle de Supervielle édulcore «Bottom» en «Navette» —, imagine une plaisanterie plus risquée que n'en comporte le texte de Shakes-

18. *A Midsummer Night's Dream*, III, 2.

19. Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud créateur*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 246.

20. Tout le monde comprend une réplique comme: «Fiel!... Mon zébu!?» (Jean Tardieu, *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 213).

peare. Les deux vers de Victor Hugo, que cite Riffaterre, montrent ce glissement:

Quand Horace étale Priape,
Shakespeare peut risquer Bottom.²¹

Le titre définitif a l'avantage d'une extrême concentration: il résume un récit de métamorphose grotesque, et une histoire d'amour, non moins exemplaire, qui dit les errements comiques du désir.

Mais s'il est vrai que le poème ne prend sens et valeur que dans sa relation oblique, *déroutante*, avec une tradition de récits, il ne me semble pas que l'horizon shakespearien soit ici le plus intéressant.

M. Riffaterre a donné de *Bottom* une analyse remarquable; le texte rimbaldien, parmi d'autres exemples, lui sert à illustrer une loi d'engendrement du texte littéraire, par *anamorphose*; d'être ainsi subordonnée à la théorie, l'interprétation, si pénétrante qu'elle soit, se trouve contrainte et limitée. M. Riffaterre est conduit à ne voir dans *Bottom* qu'une transformation et «subversion» de Shakespeare; — à la faveur d'un jeu, sans doute trop simple, du même et de l'inverse: «Dans Shakespeare, Bottom est aimé bien que bête, chez Rimbaud bête parce qu'aimant»²².

L'imbrication des modèles textuels est en fait plus subtile, et plus comique. Une mémoire joueuse entrecroise les pistes narratives, et ramène Rimbaud vers une croisée des chemins de son enfance: le passage des «contes de fées», «refrains niais» (côté «oiseau bleu»), à la culture savante (côté «Sabines»). Rimbaud se reporte vers les «enfances» du récit: «petits livres de l'enfance», et premier livre de collège. Les «Sabines de la banlieue» viennent des origines de Rome, c'est-à-dire du latin de sixième: la fondation de la Ville selon Tite-Live, tout au moins la version simplifiée qu'en donne le *De viris illustribus*; les programmes scolaires, en effet, organisaient une heureuse coïncidence entre les commencements de la culture et les origines de Rome. Ce qui est en cause ici, c'est ce conflit et cette

²¹ *Les Chansons des rues et des bois*, Livre premier, II, 2.

²² Michael Riffaterre, «Anamorphoses», dans *L'Analyse du discours*, Pierre R. Léon et H. Mitterrand (éd.), Montréal, Centre culturel et éducatif, 1976, p. 109.

confluence des récits, au moment où le petit provincial, d'humble parage, se voit poussé vers une sphère de distinction où il risque de n'avoir jamais ses aises. On sait, dans le cas de Rimbaud, grâce à certain cahier de brouillons, que ce passage ne s'est pas fait sans malaise ni remous; curiosité, mais aussi réticence, ennui, ressentiment:

Que m'importe... que sait-on si les latins ont existé? C'est peut-être quelque langue forgée et quand même ils auraient existé qu'ils me laissent rentier et conservent leur langue pour eux. Quel mal leur ai-je fait pour qu'ils me flanquent au supplice.²³

Le latin hante l'écriture de Rimbaud, comme il habite celle de Hugo; dans *L'Homme qui rit* un fatras de citations faisait jouer l'un contre l'autre toutes les variétés: latin de Virgile, c'est-à-dire des cimes poétiques selon Hugo, latin des sciences, latin de cuisine et d'Inquisition, latin obscène (si utile, au 19^e siècle, pour nommer l'innommable sans se salir), — comme s'il s'agissait d'échapper, par le désordre, à l'enfermement de la bibliothèque classique, et, par l'insolence, à tant de dignité pesante (sagesse des ancêtres, vertu romaine, humanités, belles-lettres, que de valeurs!). Plutôt le bonnet d'âne que la docilité? *Bottom*, ce pot-pourri, simule les confusions du cancre; la problématique du digne et du trivial s'y dessine clairement, puisque l'espace même du conte se partage en une zone de distinction (aristocratique ou bourgeoise, en tout cas avec «moulures» au plafond, «cristaux» et «consoles») et une zone vulgaire: les «champs», la sexualité rustre, le rire peut-être.

Rimbaud, qui pratique souvent l'obscénité bilingue (l'Hor-tense qu'il s'agit de «trouver», dans *H*, paraît venir de là), a pu chercher une issue, lui aussi, dans cette latinité canaille et grotesque, dont participe le récit d'Apulée: *Les Métamorphoses*, justement, ou *l'Ane d'or*. Ce prodigieux roman fournit le modèle même, dans l'un de ses épisodes, d'une histoire de métamorphose ratée; la biffure du titre permettait à Rimbaud de

²³. On trouvera de plus larges citations de ce cahier de brouillons, dans P. Petitfils, *op. cit.*, p. 33.

mettre à distance une inspiration, en fait, bien plus proche que n'a pu l'être celle de Shakespeare. Pour l'essentiel, *Bottom* mêle dans sa trame ces trois fils, de couleur toute différente: le conte merveilleux, d'appartenance populaire (la Belle et la Bête, l'Oiseau bleu), la métamorphose dans le goût d'Apulée, le noble récit, enfin, des origines de Rome. Entre ces textes, de naissance si inégale, certaines continuités bizarres prépareraient, il est vrai, le jeu de Rimbaud: ici et là les origines de Rome reproduisent un schéma de conte merveilleux (enfants abandonnés, animal secourable); l'ours et l'oiseau de *Bottom* évoquent deux variantes de *la recherche de l'époux disparu*, dont l'épisode d'Amour et Psyché, dans les *Métamorphoses* d'Apulée, est la version la plus fameuse en littérature «savante»; l'épisode des Sabines, du rapt des femmes, est bien fait — malgré la rude sobriété du récit, ou grâce à elle — pour stimuler chez un élève attentif certaine curiosité pour des «choses cachées», qu'Apulée, lui, dévoile le plus franchement du monde.

Le montage rimbaldien, cependant, produit un objet textuel biscornu, stupéfiant, quand viennent se rencontrer, dans l'étroit espace du poème, un «ours aux gencives violettes», un «aquarium ardent», et «les Sabines de la banlieue». Ce n'est pas ici le lieu d'étudier les procédés que mettent en oeuvre, pour échapper à la stupeur, les divers exégètes de *Bottom*, quoique ce bref poème — au même titre que le micro-récit de Kafka, *Gib's auf!*, qui a fourni à H. Politzer l'occasion d'un véritable bilan herméneutique²⁴ — se prête admirablement à l'analyse des différentes stratégies interprétatives. Disons seulement qu'une tendance courante, face à ce texte déconcertant, qui suspend toutes les coutumes de la communication, est de retourner vers un «réel» où du moins l'on a ses habitudes; on essaie de faire correspondre des morceaux de texte et des morceaux de monde, des mots et des bouts de vécu. Dans *Bottom*, écrit M. Giusto, Rimbaud «met en images [...] quelque-une de ses expériences amoureuses»²⁵, il donne un résumé sarcastique, d'après M. Ruff, de sa «carrière d'amoureux»²⁶.

²⁴ H. Politzer, *Kafka der Künstler*, Francfort, Gütersloh, 1965, pp. 19-44.

²⁵ J-P. Giusto, *op. cit.*, p. 245.

²⁶ M. Ruff, *Rimbaud*, Paris, Hatier, 1968, p. 235.

Si l'aboutement réussit en un point — à supposer par exemple, comme en rêve Enid Starkie, que l'on découvre la dame qui aurait hébergé Rimbaud, et aurait possédé un aquarium à éclairage artificiel?²⁷ —, on procédera par expansion: les *Illuminations* seront, de part en part, une autobiographie déguisée. Il faut alors, par prudence, parier sur la monotonie de chaque texte: s'il est autobiographique à tel détour (mais s'est-on jamais demandé de quelle gare parle Kafka dans *Gib's auf?*), il le sera partout. On parie également sur la redondance de l'oeuvre en son ensemble, et deux écrits font un vécu: on rattache souvent l'intrigue amoureuse de *Bottom* à la scène de «chambre sans lumière» des *Déserts de l'amour*²⁸, ce qui impose de les confondre dans une même tonalité, lugubre, pour faire moderne, — voire post-lugubre. Robert G. Cohn parle de «blockage», de «bitter despair»²⁹. Ce parti pris affecte étrangement les lectures de *Bottom*, celle de René Silvain par exemple, datée il est vrai de 1945: si *Bottom* il y a, c'est que Rimbaud a touché le fond: fiasco sexuel, naufrage social, nausée existentielle, ou les trois ensemble³⁰.

Mesurée à ce bataclan, on comprend que l'obscénité ait paru simple et de bon goût. De fait on ne dira jamais assez les services qu'a rendus la pornocritique, pour l'interprétation des écrits de Rimbaud; elle aussi, cependant, tend à leur imposer une coloration uniforme³¹.

Pour transformer *Bottom*, et Rimbaud, en tout-obscène, M. Fongaro doit se livrer à des contorsions herméneutiques vraiment pénibles, — ou, si l'on veut, trop faciles: qui recherche des «syllabes sales» en trouvera un peu partout, comme le déploieraient les Précieuses, et le champ des «analogies» obscènes est illimité (il suffit, pour s'en assurer, de consulter n'importe quel dictionnaire d'argot). Qu'une allégorie de cette sorte, si l'on y met assez de complaisance, marche à tout coup, et

²⁷ E. Starkie, *Arthur Rimbaud*, Londres, Faber and Faber, 1973, p. 78.

²⁸ *OEuvres complètes*, p. 161.

²⁹ Robert G. Cohn, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton University Press, 1973, p. 378.

³⁰ René Silvain, *Rimbaud le précurseur*, Paris, Boivin, 1945, p. 113.

³¹ On se reportera par exemple à l'article d'Ascione et Chambon, «Les zolismes de Rimbaud», dans *Europe*, 529-30 (mai-juin 1973) : 114-132, et aux études d'A. Fongaro dans *Studi Francesi*; son «Obscène Rimbaud» est repris dans *Sur Rimbaud. Lire Illuminations*, pp. 95-108, et l'on y trouvera un commentaire de *Bottom*, pp. 102-103.

qu'aucun texte — fût-ce oraison funèbre ou Code civil — ne soit à l'abri de ses envahissements³², c'est ce qui devrait inquiéter. Et, comme faisait Freud, il faut tout de même prévoir le cas, à vrai dire abracadabrant, où «oiseau» signifie «oiseau».

Deux écueils inverses, dans l'interprétation de Rimbaud, nous guettent. D'une part, le démembrement du texte, comme on essaie de raccorder tel fragment du poème à un fragment d'histoire, par exemple. Au sujet d'«aquarium ardent» V. Underwood suggère que Rimbaud a pu voir à Londres un aquarium éclairé au gaz: cette «illumination», en première mondiale, avait eu lieu en octobre 1872, au Crystal Palace. Cette contribution utile à une histoire de l'habitation (pour les poissons rouges) ou de la décoration intérieure (pour les heureux maîtres) laisse intacte la question naïve, face au texte: «Qu'est-ce qu'«aquarium ardent» vient faire là?». Ce danger, que l'interprétation s'arrête sur le mot, n'empêche pas que l'on se précipite directement, à partir de là, sur l'autre écueil: la confiance irréfléchie en un certain «sentiment du tout», fondé sur de fausses évidences, des reconstitutions romanesques plus que biographiques, la présomption de monotonie textuelle. Même M. Riffaterre réduit *Bottom* à un schéma de dégradation, selon un jeu d'associations tautologiques, figées dans des routines de langage: ainsi l'ânerie bien connue des ânes, aggravée ici par l'amour; or il se trouve que Rimbaud n'exploite guère ce potentiel de sens, mais choisit de mettre en scène un âne guerrier. Dans *Bottom*, la condition asinienne n'est pas triste; l'animal en question a d'ailleurs un passé littéraire, et même un présent, où l'on se soucie de trouver à ses ridicules toutes sortes de compensations: une sexualité pétulante, notamment. Même Buffon, avec tout le sérieux de son *Histoire naturelle*, avait fait l'éloge de cet opprimé, «susceptible d'éducation» malgré son caractère lascif: «il n'est ardent que pour le plaisir, ou plutôt il en est furieux»³³.

³² Le «A-t-on lu Rimbaud?» de R. Faurisson, paru dans la revue *Bizarre* en 1961, a fourni des exemples fameux de cette incontinence.

³³ On trouvera le chapitre «De l'âne» au tome 12 des *OEuvres complètes de Buffon mises en ordre par M. le comte de Lacepède*, 2^e éd., Paris, Rapet, 1819. Les extraits cités sont aux pp. 132, 133.

Et il n'est pas rare que l'image de l'âne vienne illustrer le topos (chez Michelet et Hugo, par exemple) de la *dignité des humbles*. Si l'on efface les ambiguïtés de *Bottom*, on se ferme aussi à son humour.

Pour l'intelligence du texte, peut-être vaut-il mieux essayer d'en saisir le *jeu* (décidément ce mot, avec son double sens: activité ludique, relation mobile, est ici le mieux approprié) ou même, à plus gros traits encore, la *direction du jeu*. *Bottom*, on l'a vu, joue dans un espace parodique où il s'agit d'écrire à *coté* de Shakespeare, ou d'Apulée, mais aussi d'écrire *contre*, à *rebours*. Rimbaud organise, d'une piste textuelle à l'autre, tout un parcours de convergences et de disjonctions; dans l'infime détail, l'humour tient à un art du déraillement narratif ou énonciatif, comme de la dissonance tonale.

Parmi les *Illuminations*, *Bottom* présente cette singularité d'être de part en part un récit, nettement divisé en deux temps, comme dit A. Guyaux, «de part et d'autre d'une ombre, d'une nuit»³⁴; on ne peut pas ne pas y reconnaître un conte de métamorphoses merveilleuses, et pourtant, dès les premiers mots, l'énonciation à la 1^e personne manque absolument à la règle du conte merveilleux, «histoire» à l'état pur. Cette transformation engendre un texte paradoxal: la parole est au métamorphosé, tout juste assez *je* pour se voir toujours *autre* (on se gardera de discourir sur la fragilité du Sujet...); le narrateur est littéralement l'innommable, dans cette variété grotesque, et extrêmement rare, d'«autobiographie». Si rare qu'on ne la trouve guère, en sa plénitude (telle que la transformation de Lucius en âne est dite au présent, dans l'instant même, semble-t-il, de cette chirurgie inesthétique: «Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes [...]»), que dans le roman d'Apulée; même Kafka ne s'y risque pas, dans *la Métamorphose*. Lucius, donc, demande à sa petite amie Photis, servante de sorcière, de dérober à sa maîtresse une boîte magique, et de le changer en oiseau; elle se trompe de boîte, il devient âne; le parcours des métamorphoses, d'oiseau à âne, marque bien les analogies de *Bottom* avec cet épisode³⁵, de même que le dé-

³⁴ A. Guyaux, *op. cit.*, p.208.

³⁵ L'épisode de la métamorphose ratée se trouve au livre 3 des *Métamorphoses*, XXIV-XXVI.

nouement du récit rimbaldien, «grief» brandi. La seule compensation que trouve l'âne d'Apulée à sa «reformatio» catastrophique, c'est en effet son grief même: «Nec ullum [...] video solacium, nisi quod mihi [...] natura crescebat»; on mesure mieux la force du latin, ici, face à des traductions qui édulcoraient toujours: P. Vallette fait dire à Lucius: j'avais «pour toute consolation [...] le développement de mes avantages naturels»³⁶. Le texte d'Apulée s'accordait aux fantasmes adolescents de croissance corporelle, si actifs chez Rimbaud, et qui, comme l'a discerné P. Boutang, se raccordent secrètement, dans *Bottom*, au thème de la croissance de Rome (désir qui *fonde*)³⁷.

Le picaresque, chez Apulée, naissait donc au plus près du merveilleux de littérature orale; de même on ne saurait manquer les allusions de Rimbaud, dans les deux premières phrases de *Bottom*, à *L'oiseau bleu*, à *La Belle et la Bête* (où l'époux surnaturel se trouve souvent «en ours», bien que dans certaines versions il prenne forme de porc, de chien, de serpent, de loup, — ou de «monstre» flou). Sa fidélité aux modèles narratifs est ici presque littérale. *L'oiseau bleu*, à partir du texte de Madame d'Aulnoy paru en 1697 dans *Les Contes des Fées*, a fait l'objet d'une «appropriation» populaire, on en connaît notamment, grâce à Meyrac, une version ardennaise; or ce conte évoque bien une *réalité épineuse*: quand la reine-marâtre découvre que le roi Charmant, changé en oiseau bleu par les maléfices d'une fée, arrive à rejoindre dans sa tour la princesse recluse, elle fait placer sur l'arbre, face à la fenêtre de la tour, des couteaux, des rasoirs, des poignards; l'oiseau bleu renonce. Dans *Bottom*, l'oiseau gris-bleu fait mieux, puisqu'il se trouve «néanmoins» chez sa dame, et qu'il parle comme René; il fait aussi moins bien, se présentant à l'évidence comme un oiseau raté. M. Riffaterre montre que Rimbaud n'est pas le premier à s'amuser du cliché romantique des «envols impossibles». avec *anti-oiseaux* se cognant au plafond³⁸.

Dans *Bottom* l'oiseau déchu a perdu tous ses attributs célestes: appartenance à la lumière (mêlé de gris, «dans les ombres de la

³⁶. Les *Métamorphoses* d'Apulée, trad. par P. Vallette, Paris, Belles-Lettres, 1940, pp. 80-81.

³⁷. Pierre Boutang, *Apocalypse du désir*, Paris, Grasset, 1979, p. 55.

³⁸. M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 111.

soirée»), légèreté aérienne («gros», «traînant l'aile»). Il est tombé du conte dans le réalisme, de «bleu» devenant «gris-bleu»; le nuancement des adjectifs de couleur est en effet typique de la fiction réaliste, qui suppose entre auteur et lecteur un *contrat de documentation* complète, avec pour corollaire la prolixité descriptive, — selon cet axiome, la moindre idée sans doute que l'on puisse se faire du réel, qu'*il y a beaucoup de détails*. Le «théorème» de Cornulier sur les règles de quantification des adjectifs de couleur (à partir de cette question de logique: «le drapeau bleu et rouge est-il bleu?») éclaire cette problématique³⁹. Or la nuance est étrangère au conte merveilleux, qui ne connaît que le pur et l'extrême; le bleu y est très bleu, ou, ce qui est synonyme, «couleur du temps», couleur ciel; la belle est «belle comme le jour».

Si l'on relit *La Belle et la bête* à travers *Bottom*, c'est pour en percevoir également l'altération burlesque: il semble bien que l'ours apparaisse ici en descente de lit⁴⁰. Quant aux «chefs-d'oeuvre physiques» de la dame, cette expression produit une distorsion énonciative, avec l'intervention d'une voix *off*, celle d'un théoricien du conte, si l'on veut, qui au lieu de dire simplement la beauté, au superlatif, fait dévier le récit vers le commentaire.

Cette transformation incessante n'empêche que se maintienne en toute clarté la structure du récit d'enchantement: une série de métamorphoses, disposées en effet de part et d'autre d'une nuit (brève, puisque de juin). Une question cependant: combien de métamorphoses? La plupart des exégètes en voient trois; pourquoi, alors, quatre «strophes»? La troisième («Tout se fit ombre [...]») se distingue des autres à la fois par sa brièveté et par son flou; A. Guyaux sent bien là une sorte de *passage à vide* du récit⁴¹.

³⁹ Benoît de Cornulier, *Effets de sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p.44.

⁴⁰ Pour tout ce qui concerne les variantes de *la Recherche de l'époux disparu*, on consultera *Le conte populaire français* de Delarue et Tenèze, Paris, Maisonneuve et Larose, tome II, 1964, pp. 72-114. Enid Starkie (*op. cit.*, p.274) a eu le mérite de rattacher *Bottom* à une «légende des Ardennes», variante de *L'Oiseau bleu*, de même qu'Étiemble et Gauclère dans leur *Rimbaud* de 1936; mais cela ne va pas sans quelques effets de flou, ni déperditions en cours de route; E. Starkie déforme les noms propres en *Fleurine* et *Truiton*, par exemple; pas grave, mais révélateur.

⁴¹ A. Guyaux, «L'animal dans l'ordre du sensuel et de l'amour», dans *Critique*, août-septembre 1978, pp. 867-874.

Or, comme la distribution des phrases sur la page les met en rapport d'équivalence, Rimbaud pratique sur ce fond-là un art de la variation, modulant les diverses manières de dire la métamorphose; telles sont les vertus de la miniature, que l'infime même y saute aux yeux (au contraire, dans la masse d'un roman-fleuve, saisir de subtils échos entre la page 3 et la page 4.752 paraît un exercice forcé: plaisir d'esthète, pour machinistes).

Que de variations, donc: «je me trouvai [...] en gros oiseau», avec l'humour de cette formule coutumière (le Prince *en serpent*, etc.); ensuite, plus banal: «Je fus [...] un gros ours»; pour finir: «je courus aux champs, âne», dont le tour permet bien d'opposer, comme fait M. Guyaux, les deux premières métamorphoses, «avilissantes», et celle qui lui paraît la troisième, «réparatrice»⁴². En apposition, «âne» ne paraît qu'un détail, effacé dans le mouvement. Et l'ego de l'équidé est le seul, dans cette suite et variation, qui se trouve lié à un verbe dynamique, euphorisant.

La singularité de la troisième personne frappe encore plus: pas de *je*, c'est *tout* qui vaguement se métamorphose (aux dimensions du cosmos, ou d'un intérieur bourgeois?)

A ce point, on peut regretter que l'institution culturelle maintienne des cloisons étanches entre littérature savante et littérature orale, «démotique» (les littératures sacrées, c'est encore un autre rayon...). *Bottom* manipule les attentes d'un amateur d'«enchantelements»; or, le conte de métamorphose part du soupçon que tel animal est un homme enchanté, emprisonné par maléfice (pour sept ans, précise-t-on dans *L'oiseau bleu*) dans une forme d'oiseau ou d'ours; il fait le récit d'un retour à l'humanité, par l'amour. On peut concevoir une série de transformations intermédiaires; l'humour de *Bottom* tient à ce que le narrateur semble toujours s'éloigner davantage de la forme humaine, et que la métamorphose fonctionne à rebours: c'est, au commencement, l'oiseau qui aurait été le plus disponible pour des retrouvailles dans le sublime, puisque dans l'imaginaire il se rapproche de l'ange.

⁴² A. Guyaux, *op. cit.*, p. 208.

Dans ce cadre, la troisième «phrase» prend sa pleine valeur, au point que le sens du texte paraît même se répandre à partir de ce «vide» central. Trois ou quatre métamorphoses? Je dirais: trois *et* quatre. Seulement, la troisième est si radicale qu'elle ne compte pas; le *je* du métamorphosé est pour de bon aboli. *Je* submergé: c'est ici que, saugrenu, l'«aquarium» évoque une métamorphose animale si grotesque qu'il vaut mieux ne pas la dire. «Poisson soluble»? Mieux encore que le monstre surréaliste à venir, et moins: poisson dissous. Le motif aquatique est bien fait pour suggérer l'éloignement absolu, l'enfermement sans issue. Quand Maldoror se veut totalement étranger à l'humain, il se rêve fils de la femelle du requin, poisson des grandes profondeurs⁴³; et, dans un autre registre, Queneau: «Il n'est pas possible d'avoir de rapports humains avec un poisson», ni de trouver un sens à son «aiguesistence»: «Non. Cela n'est pas possible, l'existence de la raie»⁴⁴. Bien qu'il n'en ait pas dans le conte, voilà que le merveilleux *a des limites*. Profondeurs aquatiques: abîmes d'aliénation dont on ne peut remonter. L'«aquarium» de *Bottom* est cet abîme-là, mais miniaturisé, pour aller avec les «consoles», et la métamorphose s'arrête à cette paroi. Il est notable, d'ailleurs, que la pensée de la séparation et de l'enfermement, dans l'illusion de la transparence, suscite volontiers une telle image, — chez Malraux, déjà, théoricien de l'altérité des cultures au temps des *Noyers de l'Altenburg*, et, plus récemment, dans les sciences humaines: «enceintes mentales», *épistémès* sans portes ni fenêtres, autant de variations sur une théorie du bocal.

A cet excès de dégradation correspond donc un *blanc* dans le récit; et ce creux correspond justement au sommet prévisible d'un conte merveilleux: la nuit (dans *La Belle et la bête*, l'époux-animal retrouve, la nuit, forme humaine), ces minuits transfigurés où, d'un baiser, d'une parole, l'aimée (féminin *singulier*) délivre l'ensorcelé, qui redevient *homo sapiens*, et même Prince charmant. Le modèle de ces récits de délivrance

⁴³. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dans *OEuvres complètes*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1973, p. 29.

⁴⁴. R. Queneau, *Saint Glinglin*, Paris, Gallimard («L'imaginaire»), 1975, p. 12, 14.

(si répandus que les théoriciens du conte y verraient volontiers un «genre»⁴⁵) a d'ailleurs été, au 19^e siècle, d'autant mieux diffusé que la littérature humanitaire et démocratique (Michelet et Hugo) en a fourni une exégèse politique: allégorie de la bestialisation du peuple, qui remontera vers l'humain.

L'humour de *Bottom* tient à cette distorsion: à la place marquée pour le sublime, l'allusion à la métamorphose innommable, sans retour, et — «aquarium ardent» — le comique d'un poisson qui brûle d'amour. Et, à supposer qu'«ardent» signifie aussi «illuminé», plutôt qu'aux techniques d'éclairage il faut penser à ces minuits de transfiguration, — ombre et lumière, étoile et océan, — qui souvent marquent les sommets du roman hugolien. Quel meilleur moyen, pour ne pas simplement prolonger Hugo, que de parodier le parodieur? De même l'âne «aux champs» de *Bottom* peut être un avatar dégradé et burlesque du «grand cheval de gloire», destinataire mythique des *Chansons des rues et des bois*; Hugo dit, dans la pièce liminaire du recueil, vouloir mener Pégase «au vert».

Au vert, l'âne de *Bottom* rencontre les Sabines, qui viennent de Tite-Live (*Ab Urbe condita*, livre premier), — d'un texte qui, on l'a vu, occupe une position-charnière dans les programmes culturels du temps, et marque un seuil dans ses rituels de passage. L'apprentissage a laissé des traces. De même provenance, chez Hugo, les «deux mots latins, *jussu regis*», qui se lisent sur «l'ordre royal» de vendre et de mutiler Gwynplaine⁴⁶, mais qui se lisaient d'abord chez Tite-Live, dans le récit de l'abandon de Romulus⁴⁷; *Par ordre du roi* était le titre primitif de *L'Homme qui rit*.

L'expression «Sabines de la banlieue», malgré l'apparence, est assez fidèle à la lettre du texte latin. Il se peut que «de la banlieue» joue ici le même rôle de banalisation, en code spatial cette fois, que la touche de gris sur l'oiseau bleu; on s'étonne toujours que les lieux magiques, *isolés* dans l'imaginaire — disons Florence, ou l'Aiguille verte —, restent pris dans un es-

⁴⁵ Lutz Röhrich, «Mensch und Tier im Märchen», dans *Wege der Märchenforschung*, F. Karlinger (éd.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 220-253.

⁴⁶ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Flammarion, tome II, 1982, pp. 118-119.

⁴⁷ Tite-Live, *Ab Urbe condita*, Oxford, Clarendon, tome I, 1974, p. 9: «expositos jussu regis infantes».

pace conjonctif, et qu'on accède aux «splendides villes» dans une continuité grisâtre et banlieusarde. Les Sabines, comme dans *Villes* les «Bacchantes des banlieues»⁴⁸, tombent à leur tour dans le réalisme, où la vie est quotidienne, et l'espace plat. Mais il reste que, littéralement, les Sabines sont «de la banlieue» dans le récit romain des origines. Les fondateurs de la Ville, qui manquent de femmes, organisent des jeux de Neptune afin d'attirer à cette fête les peuplades voisines, qui ont refusé toute alliance matrimoniale, et, là, s'emparer des femmes par la force. Le texte dit bien qu'il y eut grande affluence: «maximi proximi quique, Caeninenses, Crustumeri, Antemnates; iam Sabinorum omnis multitudo [...]»; ces voisins immédiats, de petite et grande banlieues, viennent admirer en paysans la ville extraordinaire, avec toutes ces maisons, ces remparts, etc.⁴⁹.

Il est étrange que tant de commentateurs, avec un air d'assurance, décident de voir dans les «Sabines» de *Bottom* des «prostituées de banlieue»; rien, dans le passé légendaire des Sabines, victimes d'un enlèvement célèbre, puis militantes pacifistes, ne les destine à assumer ces fonctions. Enlevées et épousées, ces femmes-nature (les ancêtres, semble-t-il, n'attendaient d'elles qu'un appoint biologique) révèlent presque aussitôt, dans leur intercession entre pères et maris (le jour de la bataille elles se jettent à leur «poitrail»), ou dans leur médiation entre Ville et champs, le génie même de l'alliance et de la composition sociales.

Dans *Bottom*, l'épisode des Sabines achève la subversion des modèles narratifs. Rimbaud écrit à rebours du conte de délivrance: le *je* ensorcelé n'a pas été rendu à l'humanité par l'amour de sa dame, — soit qu'il ne puisse pas, soit qu'il ne veuille pas; après tout cette «dame» ne paraît qu'un à-peu-près de femme; fondue dans le décor, le texte la désigne par métonymie, comme si elle pendait à ses «bijoux adorés». C'est au contraire l'âne qui séduit à la bestialité ces «Sabines de la banlieue» (un *féminin pluriel* que le conte merveilleux ne tolère guère), venues des champs, selon la légende, pour réaliser

⁴⁸. *OEuvres complètes*, p. 136.

⁴⁹. Tite-Live, *op. cit.*, p. 13.

idéalement la citoyenneté elle-même idéale, Rome, — à l'origine des humanités.

Rimbaud a pu apprendre chez Hugo un certain art de l'inconvenance. Mais *Bottom* est un carnaval miniature. Tandis que le carnaval Hugo était expansion, tapage, affirmation hégémonique du maître des langages, Rimbaud fait naître le sens, et l'humour, d'une lacune dans le texte, d'un presque silence: là où l'on doit attendre *la* métamorphose merveilleuse, en nocturne (et même en nocturne romantique), on ne trouve que la trace d'une métamorphose innommable, un trou dans l'autobiographie. *Bottom* illustre cette stratégie de retrait, et, comme disait Paulhan, cette façon qu'a Rimbaud de «rester sur la réserve»⁵⁰.

Pour comprendre le texte il vaut mieux saisir la direction globale du jeu. L'analyse granulaire, qui s'arrête au mot ou au groupe de mots, peut permettre des découvertes d'intérêt général, philologique, historique, mais sans pertinence locale; retournant au texte on ne voit toujours que l'absurde qui pou droie. Il faut entendre *Bottom*, également, comme une intervention dans une plus vaste partition: quelque part entre les «petits livres de l'enfance» et les gros livres des «grands».

Souvenirs de la *Saison*: «alchimie du verbe» est une formule trop ronflante pour convenir à notre *divertimento*, comme dit bien M. Solmi⁵¹; «opéra fabuleux»? opéra bouffe, alors. Disons, les espiègeries du verbe.

⁵⁰ Jean Paulhan, «Rimbaud d'un seul trait», dans *OEuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre précieux, tome IV, 1969, p. 69.

⁵¹ Sergio Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Turin, Einaudi, 1974, p. 88; Solmi écrit de *Bottom*: «quello che sembra chiaro, è che si tratta di un pezzo comico». En effet.