

Mais voici qu'un "envol de pigeons écarlates tonne autour de (s)a pensée".¹ Pour nous, cette phrase entre tirets opère la transition entre le souvenir heureux de "là-bas", et la reconnaissance de l'exil actuel d'"ici". Le mouvement vigoureux, violent même, (les pigeons ne sont-ils pas "écarlates", teints de sang?) déchire le souvenir, et laisse le champs libre à la prise de conscience :

"Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'oeuvre dramatiques de toutes les littératures."

Ce qui retient d'abord notre attention, c'est le passé composé, le parfait du verbe : "j'ai eu une scène...". Le jeu n'est donc pas un prolongement du rêve. Le jeu est déjà fini. C'est maintenant que, exilé ici, Rimbaud se rend compte que le jeu a été simultanément avec le rêve, que le rêve n'a été que jeu. Le "pays saint" n'était après tout que la "scène" où il jouait "(d)es chefs-d'oeuvre" dont il était lui-même l'auteur. Cette idée sera reprise et développée dans la troisième partie du poème.

Soulignons encore ici la notion du "spectacle", déjà péjorative, renforcée par la référence à la "littérature".

1. Sur ces pigeons, voir C.A. Hackett, Autour de Rimbaud, Paris, Klincksieck, 1967, pp.87-101, "Les Pigeons de Rimbaud".

cf. J.P. Richard, op.cit., p.191, qui voit dans le mouvement des pigeons une ouverture : "Et cette pensée, cessant alors de s'habiter ou de se contempler elle-même,...., se projette violemment dans toute la diversité des choses. L'oiseau porte et promeut l'élan. Son aile déploie le ciel comme un éventail de routes; elle signifie l'espace déchiré, le monde ouvert."

Nous savons maintenant quelle valeur y attacher.

Le balancement entre le passé et le présent se poursuit dans les deuxième et troisième parties du poème,¹ mais le passé est maintenant déjà déformé par l'amertume qui régit le présent. Dans Vies III surtout, le poète se moque des efforts passés : les "retraites" du passé (littéralement : grenier, cellier, vieux passage à Paris) sont magnifiées ironiquement et outre mesure :

"dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier".

C'est là, dans ces "illustre(s) retraite(s)" que s'est effectué le travail poétique. Celui-ci subit à son tour le même traitement d'inflation ironique :

"j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine."

.....
"j'ai accompli mon immense oeuvre..."

Notons encore une fois l'emploi du passé composé qui sert à souligner l'impression d'un travail mené à bien, d'une tâche accomplie. Mais le travail poétique dont, dans la Lettre du Voyant, le poète avait mis en relief la longueur, la souffrance, le danger, se réduit maintenant à un simple travail "illustrateur" : le poète, au lieu de se faire "voyant", se fait illustrateur, décorateur, artiste!

Puis, au lieu d'accomplir sa mission, le poète n'a accompli qu'une "oeuvre", oeuvre d'art, - une oeuvre qui

1. Nous ne voyons pas, comme A. Adam, (édition citée, p.987), "la rupture... évidente entre la fin de la deuxième partie et le commencement de la troisième."

est de sa "fabrication".¹ Tout son mépris s'exprime alors dans la juxtaposition ironique de l'adjectif "immense" et de "l'oeuvre". Celle-ci ne sera jamais suffisamment "immense" pour que le poète puisse, par elle, atteindre l'inconnu.

Nous voyons ici confirmée encore une fois l'association dans l'esprit du poète des notions de l'art, de la littérature, de "l'artefact" et du spectacle : "comédie humaine".

Et regardons de plus près cette "comédie humaine", terme doublement ironique. D'abord par la dévalorisation de l'entreprise poétique en comédie, mais encore par l'emplacement de cette comédie sur le plan humain. Rimbaud voulait justement être "dispensé" de tout ce qui est humain : la réalité qu'il désirait trouver devait être "autre". Quelle déception pour lui que de découvrir, qu'après tout, son oeuvre est ramenée aux proportions de l'humain. Elle est humaine dans le sens où son échec la met sur le même plan que d'autres oeuvres "humaines", mais humaine encore dans la mesure où cette comédie est en fait un reflet de sa propre expérience et où elle révèle sa profonde humanité. Il n'est pas, après tout, "fils du Soleil", mais simplement "homme de constitution ordinaire".

1. cf. aussi M. Courtois, Le mythe du nègre chez Rimbaud, in : Littérature, Paris, Larousse, no.11, oct. 1973, p.99:

"A partir du moment où il s'aperçoit qu'il peut refaire à volonté les 'trouvailles'

C'est la comédie de tous ceux qui auraient voulu échapper à leur condition humaine, c'est la comédie d'un Icare¹, ou tout simplement celle d'un "Paysan" qui, malgré ses "sabots" aurait voulu refuser, pendant un moment sa condition de paysan enraciné dans le sol.

Il nous semble que nous retrouvons ici la notion du "theatrum mundi", sur laquelle nous nous étions interrogé au début de ce chapitre. Si la comédie du theatrum mundi peut être divisée, rappelons-le-nous, en deux catégories:

- en critique du sacré
- et en critique de la vie terrestre,

nous voyons maintenant que la comédie de notre poète se joue sur les deux plans. Elle est à la fois raillerie, dérision, critique du "sacré" rimbaldien, de "l'autre monde" rêvé, de "l'inconnu" inaccessible; et, en mettant en relief l'incompétence, l'impuissance du poète, elle devient critique de ce monde-ci, "comédie humaine" et auto-critique.

de sa poésie, elles n'ont plus de sens :
simples fabrications."

1. cf. W. Fowlie, Rimbaud, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967, p. 249.

CHAPITRE VI

"LE PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SALTIMBANQUE"

"Le portrait de l'artiste en saltimbanque".¹

De même que la scène de théâtre est la parodie de la Vision, de même l'image du bouffon, du saltimbanque, du fou², nous l'avons déjà constaté³, constitue une parodie du poète: déchéance tragique de l'être "agissant" en être "représentant". Le décalage entre "l'acteur" et le "comédien" est déjà clair⁴: le bouffon est cet acteur, mais tourné en dérision. Dans ce chapitre nous allons étudier les diverses images du poète/comédien/bouffon dans la poésie de Rimbaud.

Historiquement, le personnage du bouffon n'est pas toujours dérisoire : il est riche en associations de toute espèce. D'un côté, Enid Welsford nous le montre dans l'antiquité orientale, doué d'une sagesse exceptionnelle, clair-voyant : il est "celui qui voit sans être vu"⁵, et

1. C'est évidemment le titre emprunté à l'ouvrage magistral de J. Starobinski, op.cit.

2. Enid Welsford, The Fool, London, Faber and Faber, 1968.

La confusion des termes date de très loin :
 "Only too often supposed early references to fools prove to be references to 'histriones', 'buffoni', 'joculatores' and other vague terms for actors and entertainers." (p.114)

"During the Dark Ages, the figure of Clown becomes blurred. He flourished, no doubt, but he is lost in a medley of acrobats, jongleurs, minstrels and bear-leaders, who can hardly be disentangled from one another." (p.274)

3. Chapitre III, p. 86.

4. Chapitre III, p. 65.

5. J. Starobinski, L'Oeil Vivant, Paris, Gallimard, 1961, p.196.

qui prend parfois des dimensions surnaturelles et mythologiques.¹ - De l'autre côté, dans un autre contexte, il est celui qui joue le rôle du Pape des Fous, du Faux Roi, lors des réjouissances du carnaval. Ce clown agit à "rebours",² il est le "contradicteur",³ celui qui règne pour un temps sur un monde devenu chaotique, - le contraire du monde réglé, - et qui en devient finalement la victime, le bouc émissaire. Chargé des aberrations, des folies, des péchés des autres, sa mort ou sa disparition marquent le retour à l'ordre, la renaissance d'un monde sain et purifié.⁴

-
1. E. Welsford, op.cit., chapitre II, The Mythical Buffoon.

cf. aussi Baudelaire, Une Mort Héroïque, Le Spleen de Paris. Oeuvres Complètes, Paris, éd de la Pléiade, 1961, p.271.

"Fancioulle introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries."

2. R. Caillois, L'Homme et le sacré, Paris, Gallimard 1950, p.155.

"Actes interdits et actes outrés ne semblent pas suffire à marquer la différence entre le temps du déchainement et le temps de la règle. On leur adjoint les actes à rebours. On s'ingénie à se conduire de façon exactement contraire au comportement normal."

3. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste..., p.143.

"Il nie tous les systèmes d'affirmations pré-existants."

4. ibid., p.116.

"Mais l'élément de désordre qu'il introduit

Le thème du bouffon, ou le "portrait de l'artiste en saltimbanque", a joui d'une fortune extraordinaire au 19^e siècle parmi les peintres et les littérateurs, comme le prouvent quantité d'études récentes sur ce thème¹:

"Depuis le romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un auto-portrait travesti." 2

Premières apparitions du Clown chez Rimbaud

Chez Rimbaud, le clown fait une première apparition dans le poème Le coeur supplicié (variantes du titre: Le coeur volé, Le coeur du pitre). La lettre qui accompagne ce poème³ nous autorise à y voir la transposition d'une

dans le monde est la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai."

1. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste....

J. Starobinski, Sur quelques répondants allégoriques du poète, in : Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, no.2 avril/juin 1967, pp.402-412.

L. Serrano, Jeux de masques, Paris, Nizet, 1977.

R. Chambers, L'art sublime du comédien, in : Saggi e ricerche di letteratura francese, Milan, vol.XI, 1971.

J. Laude, Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture, in : Revue d'Esthétique, Paris, P.U.F. oct/déc. 1953.

2. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste...., p.9
3. Lettre à Izambard, du 13 mai.

expérience authentique. Le poète affirme que "ça ne veut pas rien dire". Mais si dans ce poème le poète associe vaguement l'image du clown à l'expérience de la douleur, rien dans le poème même ne nous permet pourtant d'y voir le symbole du poète en butte aux injures d'une foule incompréhensive, tel l'Albatros de Baudelaire.

Mais c'est également dans cette Lettre du 13 mai que Rimbaud expose pour la première fois la théorie du "dérèglement des sens", et il ajoute : "Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort...". C'est peut-être dans cette lumière qu'il faudrait interpréter ce poème : ne s'agit-il pas d'une des expériences recherchées par le poète et qui fait partie de l'encrapulement et du "dérèglement des sens"? Ce n'est que dans ce sens-là, dans le sens du sacrifice subi volontairement par le poète, que nous pouvons identifier ce pitre comme le poète, martyr de sa vocation poétique.

Cette apparition du clown dans la poésie de Rimbaud n'a pourtant pas encore la portée satirique qu'auront les apparitions de ce personnage dans les Illuminations et dans Une Saison en Enfer. En fait, rien dans notre poème ne laisse supposer qu'il s'agisse d'un pitre, et Rimbaud lui-même ne semble pas l'avoir conçu en premier lieu comme tel, la seule référence au "pitre" se trouvant dans une des variantes du titre. L'image du pitre est plaquée sur celle du personnage central parce qu'il y a une ressemblance : il est pitre parce qu'il est victime, parce qu'il est risible. Et rien ici ne rachète sa

dégradation : aucun coup d'aile, (cf. L'Albatros, de Baudelaire), aucun coup vigoureux des reins, (cf. Le Clown, de Th. de Banville) ne l'envoient "rouler dans les étoiles".

D'après Georges Rouault, peintre de clowns, il y a justement une distinction à faire entre le pitre et le clown :

"Le pitre est une victime de la vie, de la cité. Comme tel il est serf, il est misérable. Il est un objet de compassion... Le clown, lui, mène le jeu, bien loin de le subir : le clown est la sagesse ou la folie, sa parodie : il est plein d'une ironie parfois terrible, et d'un rire éternel... Le clown n'a pas besoin d'être plaint..."¹

L'accent dans le poème de Rimbaud tombe sur le côté pathétique du "clown"-pitre; dans un autre poème des Poésies, "Ce qu'on dit au poète...", le saltimbanque, l'acrobate fait une apparition rapide :

"De tes noirs Poèmes, - Jongleur!
Blancs, verts ou rouges dioptiques,
Que s'évadent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques."

(Si le jongleur se confond ici avec le prestidigitateur, c'est pour mieux mettre en relief l'adresse du poète : quelles fleurs étranges, quels papillons magiques (électriques!) ne crée-t-il pas avec des mots!)"²

-
1. Georges Rouault, André Suarès, Correspondance, Paris, Gallimard, 1960, p.150 (Cité d'après L. Serrano, op.cit., p.48).
 2. cf. W. Fowlie, Rimbaud, New York, New Directions, 1946, p.99.

"Poems are dizzying somersaults of words forming a pyramid on the page, and somersaults are condensed poems of motion performed before a public."

Cette deuxième image du "clown" souligne donc son habileté, son agilité. Nous avons ici déjà une ébauche des deux images du clown, images qui se préciseront dans les Illuminations : "Le clown agile correspond au type mercuriel, le clown balourd exprime la pesanteur de la terre."¹ Malgré la divergence, les deux portraits sont images de l'échec. L'un montre le poète dans sa dépravation physique et morale, impuissant, incapable de s'évader de la prison qu'est son corps :

"Ce seront des hoquets bachiques

J'aurai des sursauts stomachiques..."²

L'autre, poète/jongleur, tout habile qu'il soit, se range aux côtés du poète-"Farceur" ("un Farceur qui est en même temps Cuisinier"³) et puise son inspiration pour ses "poèmes pleins de mystères" dans

"Des tomes de Monsieur Figuiér,
-Illustrés! - chez Monsieur Hachette!"⁴

Toute cette dernière partie du poème est très ambiguë. On dirait que Rimbaud parodie ce qu'il va faire lui-même,

1. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste..., p.47.
(L'auteur souligne.)

cf. aussi J. Laude, op.cit., p.421 :

"La double série d'études qu'a faites Toulouse-Lautrec nous montre successivement le corps soumis à sa pesanteur, comme écrasé par le vide dans lequel il se meut, et échappant soudain à cette angoisse pour atteindre à la souveraineté, se réconcilier avec lui-même, dans l'action."

2. Le coeur supplicié.

3. A. Kittang, op.cit., p.178.

4. "Ce qu'on dit au poète..."

qu'il se moque déjà de ses efforts pour créer des fleurs "inconnues".

Si ce n'est encore qu'assez vaguement, l'image du saltimbanque s'associe pourtant déjà dans les Poésies à l'idée de l'échec, comme d'ailleurs souvent chez les poètes du 19^e siècle :

"La thématique du poète comme comédien, au XIX^e siècle, est en effet une thématique de l'échec. Chez Balzac, nous verrons que l'incapacité du poète à vivre la symbiose de son oeuvre et de son existence est considérée, dans des perspectives encore optimistes, comme le signe du mauvais poète. Mais peu à peu, tout poète sera obligé de se reconnaître, à ce point de vue, mauvais poète; et s'il continue de rester en scène, ce sera pour donner soit sur le mode pathétique, soit en bouffonnant, le spectacle de son incompetence. Spectacle, il est vrai, souvent très réussi et où s'exerce un "art de séduction" non moins accompli que chez des comédiens plus ingénus; mais toute l'intention de cet art réside dans la dérision de l'art et de l'artiste." 1

La nécessité du jeu

Au III^e chapitre nous avons déjà découvert l'ambiguïté, la complexité du rapport qui existe entre le drame et la

1. R. Chambers, op.cit., pp.199/200.

cf. aussi A. Kittang, op.cit., p.344.

"On ne trouve jamais au centre vital de son théâtre textuel (de Rimbaud) le Bouffon moyenâgeux, au gros ventre, d'un appétit immense, soutenu par des rires clapotants d'un public enthousiaste, mais au contraire, un petit comédien frénétique et solitaire, jouant pendant quelques années "de bons tours à la folie" avant de se taire et de se résigner."

comédie, ou l'action et le jeu. Rappelons brièvement que le "jeu" représente un changement de perspective de la part du poète/narrateur qui, au moment de l'échec voit son entreprise sous le jour d'un jeu ou d'une comédie. Mais n'oublions pas que le jeu est aussi et en même temps la preuve de la volonté chez notre poète de prolonger l'action, - le jeu est substitut de l'action.

Avant de passer aux Illuminations pour y retrouver l'image du poète/comédien, nous voudrions revenir à ce rapport, vu cette fois-ci non pas du point de vue du poète/narrateur, mais de celui du comédien lui-même, puisque c'est lui qui se trouve au centre de l'enquête que nous menons dans ce chapitre.

Une question pressante se pose à notre esprit : Pourquoi le poète accepte-t-il en fait de jouer la comédie, vu le peu de valeur qu'il accorde à l'activité théâtrale? Quelle nécessité psychologique détermine son jeu?

Joue-t-il dans l'espoir de transcender son jeu, dans l'espoir que tôt ou tard le jeu se transformera en réalité, et qu'il apportera le salut : genre de pari pascalien (sans pour autant entendre le mot "salut" dans un sens chrétien)? Ce serait alors un jeu "sérieux", qui vise un but précis, positif.

C'est ce jeu qui s'est réalisé pour Saint Genêt.¹ En

1. Desfontaines, L'Illustre Comédien, cité d'après J. Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1954, p.72.

jouant sur la scène la comédie de sa conversion, il se trouve en effet converti :

"Où suis-je? qu'ay-je veu? Quelle divine flamme
Vient d'éblouir mes yeux et d'esclairer mon âme."

"La scène le transforme, lui donne enfin sa vraie figure."¹

Audiberti exprime la même idée dans sa "Pucelle" :

"nos clients payeurs pensent n'acclamer qu'une actrice sur les planches du théâtre, mais ils acclament en personne l'héroïne de la grande danse, la divinité, la réalité de la guerre. Oui, c'est en ce moment, c'est devant eux que la grande danse, que la grande guerre a lieu..."²

C'est ce qui s'est réalisé aussi, mais dans un sens inverse, pour Lorenzaccio :

"Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau."³

Rimbaud, a-t-il espéré, a-t-il cru que cette transformation pourrait avoir lieu pour lui aussi? Nous avons trouvé dans la poésie de Rimbaud des traces d'un théâtre qui tend vers la transcendance (chapitre IV), - mais ce qui est frappant, c'est l'absence relative du poète/acteur dans ce cadre : dans Villes I, dans Mystique, dans Fairy, dans Being Beauteous, dans Fleurs, le poète est absent, il ne semble prendre conscience de lui-même qu'au moment de la dissolution de la Vision :

"Et une heure je suis descendu..." (Villes I)

1. J. Rousset, op.cit., p.72 .

2. Audiberti, La Pucelle, cité d'après C. Radford, Theatre within the theatre, in : Nottingham French Studies, 11, no.2, 1972, p.84.

3. Musset, Lorenzaccio, Acte III, Scène III.

"La douceur fleurie... descend... - contre
notre face...". (Mystique)

Dans les poèmes du théâtre joyeux, il ne se voit presque jamais en tant qu'acteur, c'est à dire en tant que collaborateur à l'action. Dans Being Beateous, le poète est absorbé dans l'action, - mais notons que c'est justement en être passif qu'il subit la transformation :

"Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux."

Les moments sont rares où Rimbaud se voit participer au spectacle qui tend vers la transcendance : peut-être dans la Lettre du Voyant (du 15 mai) :

"Je lance un coup d'archet : la symphonie fait
ses remuements dans les profondeurs, ou vient
d'un bond sur la scène."

Peut-être aussi dans la très belle image du "Rimbaud saltimbanque du lyrisme cosmique"¹:

"J'ai tendu des cordes de clocher à clocher;
des guirlandes..., et je danse. (Phrases)

Aux moments du bonheur, aux moments du triomphe, aux moments où le poète participe à l'action --

pour mettre en marche
pour poursuivre
pour prendre possession de la Vision

Le poète n'a pas besoin de se travestir. Il est l'enfant d'Aube, ou d'Après le Déluge. (Remarquons que l'enfant ne figure pas parmi les "rôles" qu'il énumère dans L'Eclair : "saltimbanque, mendiant, artiste, bandit - prêtre!"²)

La plupart du temps, quand il agit, il ne se voit pas agir : le je, le nous, affirmatifs, ne sont pas vus

1. A. Thisse, op.cit., p.106.

2. cf. notre analyse de ce passage, infra, pp.218-223.

séparément de l'action :

"Nous entrerons aux splendides villes." (Adieu)

"J'ai embrassé l'Aube d'été..." (Aube)

"et nous errions, nourris du vin des cavernes
et du biscuit de la route, moi pressé de
trouver le lieu et la formule." (Vagabonds)

Au moment où il croit en sa mission et en sa propre force, il voit l'action s'accomplir, sans être conscient de sa part dans cette action. Il épouse la Vision (l'action) au point de ne plus se voir. Mais à partir du moment où il perd sa foi, à partir du moment où il acquiert une distance vis-à-vis de cette même action, il discerne aussi son rôle : il se voit séparé de la Vision. Cette "self-conscience" dans l'action est pour lui le signe de l'échec total. Au lieu d'agir, il se voit maintenant jouer la comédie.¹ Il est significatif que les "petits comédiens" dans la poésie de Rimbaud n'agissent pas : ils passent, curieusement éphémères.²

Admettons donc que, si le théâtre transcendant existe dans la poésie de Rimbaud, le poète ne s'y voit pas jouant un rôle. Son jeu n'est pas "pari" comme l'était peut-être celui de St. Genêt, ce n'est pas pour "gagner" au sens pascalien qu'il joue. Ceci confirme aussi notre première impression³ : le jeu rimbaldien n'est pas un jeu "sérieux".

1. cf. chapitre III, p.64, et chapitre VII (La Conclusion), p.258.

2. cf Enfance III, Les Ponts, Ornières.

3. cf. chapitre I, p.20.

Il y a une autre motivation du jeu. Ce jeu serait celui de l'homme qui a fait tous les efforts possibles et imaginables pour mériter le salut, et qui doit finalement faire face à l'échec. Le poète n'en continue pas moins à faire les mêmes gestes, mécaniques maintenant, et dépourvus de sens à partir du moment où il cesse de croire en leur efficacité. Simple habitude, peut-être?¹ - Ou peut-être qu'il refuse de se laisser désabuser, de se réveiller à la réalité. Peut-être que ce jeu est un effort pour retarder le moment de la prise de conscience; peut-être que l'exécution des mêmes gestes sert à prolonger l'illusion de la possibilité du salut, comme ils ont d'abord contribué à la créer.

Ou peut-être encore, est-ce ce jeu qui, par le processus de la "Verneinung"² (la négation), permet le rêve, libère l'illusion.

"Mais pour qu'un rêve aussi fou puisse être, il doit être caché... C'est parce que nous rêvons de nous dans l'impossible que, condamnés à l'échec, nous donnons à nos rêves le masque dérisoire du saltimbanque. Nous

-
1. C'est là "l'automatisme" dont parle H. Bergson, Le Rire, Paris, P.U.F., 1956, p.111.
 2. cf. O. Mannoni, Les Clefs pour l'Imaginaire ou l'autre scène, Paris, éd. du Seuil, 1969, pp. 165/166.

"on en viendrait à admettre que, chez l'adulte, les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s'apparentent à ceux de la négation (Verneinung); qu'il faut que ce ne soit pas vrai,

choisissons une figure comique, marginale, légèrement ridicule, inefficace dans notre monde pour dire nos rêves les plus grands et les plus graves. Le masque ne se situe plus sur le lieu de foire, mais dans l'inconscient : il s'est fait permission de rêver." ¹

Troisième possibilité, le jeu est celui d'un être désespéré qui, ayant pleinement pris conscience de son échec, s'évertue maintenant à remplir le vide, à remplacer une activité pleine de sens par un jeu gratuit, par un "divertissement" (encore au sens pascalien). Le but de ce joueur est de ne plus sentir le vide, le cogito de cet acteur étant : "je m'amuse, donc je suis", puisque toute l'existence maintenant est dépourvue de sens, n'est qu'une comédie, une "farce à mener par tous." (Mauvais Sang)²

que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. Le théâtre, à ce moment, jouerait un rôle proprement symbolique. Il serait tout entier comme la grande négation, le symbole de négation, qui rend possible le retour du refoulé sous sa forme niée."

1. L. Serrano, op.cit., pp.121/122.
2. cf. O. Mannoni, op.cit., p.302.

Bien que Mannoni parle en particulier des "sujets histrioniques", donc des malades mentaux, et nous ne voulons suggérer à aucun moment que Rimbaud ait été "fou", de cette "folie qu'on enferme" comme il l'a dit lui-même, - le passage suivant tiré du livre de Mannoni met en lumière l'activité dont il est question ici :

"Il est certain qu'ils (les sujets histrioniques) ne ressentent pas leurs sentiments et qu'ils les jouent comme pour essayer de les retrouver. Ils représentent ainsi dramatique-

C'est précisément dans ce sens-là que nous interprétons le passage, si significatif pour notre sujet, de

L'Eclair :

"Ma vie est usée. Allons! feignons, fainéantons, ô pitié! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, - prêtre!"

"C'est toute la tentative pour arriver à l'inconnu qui est ici tournée en dérision," écrit très judicieusement Suzanne Bernard.¹ Il y a ici évidemment toute une énumération de rôles que se voit jouer le poète, mais pour le moment concentrons-nous sur celui de l'artiste/saltimbanque puisque c'est lui qui s'offre en spectacle.

Le poète se transforme en saltimbanque, antithèse et parodie de lui-même : le contraste entre "être" et

ment l'amour, la jalousie, l'honneur outragé, mais aussi le deuil et la jubilation, parce qu'ils se défendent contre l'insuffisance de ce qu'ils éprouvent, contre le sentiment de leur néant."

Ajoutons encore cette observation de E. Rhodes Peschel, op.cit., p.129, où le rêve et la capacité de jouer des rôles sont liés :

"I think that Rimbaud's statement may be seen in terms of Freud's 'Phantasieren' or day-dreaming. Escape into dream fantasy where he may live out many other lives by evading 'unsatisfactory reality' is certainly one of the major achievements of Rimbaud's other selves."

1. S. Bernard, édition citée, p.475, note 6.

"feindre" ressort très nettement de ce passage. La vie est usée, conséquence logique du programme épuisant du "dérèglement des sens" :

"Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant!" 1

Mais au lieu de se résigner à la défaite, le poète s'anime : "Allons! feignons, fainéantons...". Si la vie est usée, feignons - faisons semblant, jouons un jeu pour oublier la défaite. Mais "feindre" égale "fainéanter", - et fainéanter s'oppose à "travailler" ("Je travaille à me rendre voyant").² Or, le travail présuppose un but, travailler présuppose que la vie ait un sens. Contrairement au "travail" du poète, "être sérieux",³ l'activité du saltimbanque serait une activité futile : ses préoccupations principales seront désormais l'amusement et le rêve. Tous deux ne sont que bouche-trou, divertissement, - art ou artifice qui sert à distraire le personnage et à lui cacher la vérité (qu'il avait pourtant déjà entrevue). "L'art", dit Starobinski au sujet de la mort héroïque de Fancioulle, "n'est pas une efficace opération de salut, mais une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant,

1. Lettre du 15 mai.

2. Lettre du 13 mai.

3. Soir Historique.

pour un instant seulement, les terreurs du gouffre."¹

Le rêve, comme toutes les activités, comme tous les symboles chez Rimbaud, a une double face. Il peut s'inscrire dans la manœuvre pour arriver à l'inconnu :

"J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs..."

(Bateau Ivre)

Mais la plupart du temps, le rêve, contrasté avec la réalité, constitue une activité inefficace:

"Ah! songer est indigne
Puisque c'est pure perte!"

(Comédie de la Soif)

Il ne mène pas à la vérité, il est trop proche du sommeil, des enchantements, de la folie²:

"Je rêvais croisades, voyages de découvertes...
Je croyais à tous les enchantements."

"Ma santé fut menacée. La terreur venait.
Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours
et, levé,³ je continuais les rêves les plus tristes".

(Alchimie du Verbe)

1. J. Starobinski, Le Portrait de l'artiste..., p.88.

2. Déjà dans Ophélie, rêve et folie sont associés.

3. cf. aussi L'Impossible :

"Je retournais à l'Orient et à la sagesse
première et éternelle. - Il paraît que
c'est un rêve de paresse grossière."

Le rêve s'oppose à l'éveil, l'unique état
mental propre à aborder la vérité :

"Par l'esprit on va à Dieu."

"S'il était bien éveillé toujours à partir
de ce moment, nous serions bientôt à la
vérité."

(C'est nous qui soulignons.)

Si maintenant le poète rêve amours monstres et univers fantastiques, c'est que le rêve est le contraire de l'activité positive: celle de "réinventer" l'amour ("l'amour est à réinventer, on le sait")¹ et celle d'arriver à l'inconnu.²

La qualité même de l'amour a dégénéré : le "nouvel amour" est devenu "amour(.) monstre(.)"; "l'inconnu" indéfinissable aussi s'avilit pour devenir "univers fantastique(.)," sorti de l'imagination du poète, fantasma de son esprit, et incapable d'exister indépendamment.

Ce comédien, caricature du poète, pour s'amuser, se livre à d'autres occupations infructueuses : "en nous plaignant et en querellant les apparences du monde." Il utilise mal le don qu'il avait cru posséder pour "donner forme" à l'inconnu, pour trouver une langue "de l'âme pour l'âme". Toute sa poésie ne servira désormais qu'à exprimer sa "plainte" : activité subjective et égocentrique par excellence.

Et puis, lui qui aurait voulu dépasser les apparences du monde pour trouver les "quintessences", voici qu'il se contente de les "quereller"!

Le saltimbanque du cirque transpose sur le plan physique le désir d'envol : "Le poète-oiseau qui tend vers l'absolu va s'adapter aux besoins du jour et condescendre au rôle de l'acrobate dont les évolutions abandonnent les nuées pour ce paradis forain qu'est le cirque."³ Ainsi

1. Délires I.

2. Lettre du Voyant.

3. L. Serrano, op.cit., p.103.

le saltimbanque rimbaldien transpose son désir de transcendance sur le plan du possible et du contingent : rêve, plainte, querelle.¹

Nous voyons en effet qu'en chaque détail, ce programme est la continuation et la négation de l'autre, établi dans la Lettre du Voyant. L'activité du poète/saltim-

1. W. Fowlie, op.cit., consacre plusieurs pages au saltimbanque rimbaldien, le rapprochant de "l'ange" et discernant dans ses acrobaties un "élan angélique" :

"the poet and the clown are two incarnations of this angel practising skills unfamiliar to the ordinary man." (p.99)

"the poet and the acrobat (...), are the same angel traversing more space than most men ...". (p.101)

"In the writing of Rimbaud, Apollinaire, Rilke and Cocteau, and in the painting of Picasso, Rouault and Tchelitchev, the discipline and the mask of the clown have become lessons in spirituality. By becoming the clown, the modern artist has grown more conscious of his center, of his distance from God, of the mechanical awkwardness of his gestures, of the dizzying somersaults his spirit performs before the revolving universe and the eternal peace of God". (p.111)

Ajoutons pourtant que Fowlie ne fait aucune distinction entre le plan spirituel ("angélique") où agit le "poète", - et le plan purement physique où s'évertue l'acrobate.

(Les passages cités ci-dessus et toute la représentation du poète en tant que saltimbanque ne figurent plus dans la nouvelle édition, remaniée, du livre de Fowlie, Rimbaud, Chicago and London, University of Chicago Press, 1967).

Author Dednam J S

Name of thesis Le Spectacle dans la poesie de Rimbaud 1981

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2013

LEGAL NOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed, or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.