

banque Rimbaudien révèle ici définitivement son caractère de pur "Ersatz"¹. Et le poète s'avère effectivement "contradictoire", - non pas contradictoire du monde, mais contradictoire de ses propres efforts, et, par là, critique acerbe de lui-même.

L'Image du Clown mercuriel - Parade

- Le "magicien de foire"
(Nuit de l'Enfer)

Le clown "mercuriel" est celui qui essaie de racheter l'échec par l'adresse qu'il met à exercer ses clowneries :

"Comme le poète-oiseau il a, par son acrobatie, sa geste hors du commun, signifié son désir d'être différent des autres et de créer son propre univers. La hauteur à laquelle il s'exerce est moins impressionnante que celle de l'oiseau en plein vol, mais la volonté de différenciation reste et fait du clown agile le point vers lequel converge le regard admiratif de la foule."²

Nous croyons trouver dans Parade un tel spectacle,³ spectacle paradoxal d'un être désespéré qui n'est pas celui qu'il aurait voulu être, et qui au lieu de se résigner à sa médiocrité humaine, s'acharne à démolir son rêve trop ambitieux, tout en insistant encore sur sa supériorité : "Pas de comparaison...".

Quelles que soient les associations qu'ait pu évoquer

1. cf. R. Chambers, op.cit., p.198.

2. L. Serrano, op.cit., p.105.

3. Notre analyse de ce poème prend son point de départ dans celle d'A. Thisse, op.cit., pp.103-115, qui y voit "une parodie de voyance écrite à un moment de scepticisme poétique" (p.112). - Le poète se regarde ici "de l'extérieur" et : "Dès lors le personnage perd

le titre : parade militaire, parade foraine, cérémonie catholique,¹ - pour nous il suggère en premier lieu, et malgré le désir d'en "garder la clef", la volonté d'un certain exhibitionnisme de la part du poète. Cette parade n'est autre que l'affichage de ses imperfections, et, en même temps, de sa maîtrise "artistique".

Dans la première partie du poème, Rimbaud démolit systématiquement l'image qu'il s'était faite de lui-même, image idéale du poète. L'anti-portrait du poète révèle à la fois ses espérances passées, son illusion, - et les défaillances qu'il se reconnaît à présent.

Dans son étude, Thisse a montré dans quelle mesure ce portrait correspondait au portrait du poète tel qu'il se dégage de ses poésies en général. Nous en reprendrons quelques éléments, tout en ajoutant quelques remarques pour insister sur le caractère négatif, "contradictoire" de cet "anti-portrait".²

de son unité et de sa consistance; il se multiplie et se dégrade en une cohorte de voyants de seconde zone." (p.106)

1. cf. H. de Bouillane de Lacoste, cité d'après Suzanne Bernard, édition citée, p.487, note 1.

A. Adam, L'Enigme des "Illuminations", in : Revue des Sciences Humaines, Lille, oct/déc. 1950, p.232.

E. Delahaye, Les "Illuminations" et "Une Saison en Enfer" d'A. Rimbaud, Paris, Messein, 1927, p.73.

R. Etiemble et Y. Gauclère, op.cit., p.157.

2. cf. aussi M.J. Whitaker, La Structure..., p.140:

"Les traits incompréhensibles en apparence que Rimbaud prête à ses adversaires sont destinés à exprimer le contraste humiliant entre eux et lui-même : il souligne chez eux

La "solidité" des "drôles" s'oppose à l'image du poète errant, "Vagabond". Pour M.J. Whitaker, il s'agit là de la "solidité pratique, de l'exercice du métier".¹ Mais peut-être aussi est-ce une solidité méprisée par le poète, pareille à celle du paysan enraciné dans son sol, "assis",

les qualités dont il s'est volontairement démuné, poète/enfant".

L'interprétation de Madame Whitaker met en lumière le contraste des portraits, tout en rattachant ce portrait contrastant aux "adversaires", donc à des êtres symboliques, extérieurs au poète. Il s'agit pourtant là d'anti-poètes, interprétation qui appuie la nôtre.

Tenons compte aussi d'une interprétation contraire à la nôtre, celle de W. Fowlie, op.cit., p.119 :

"Rimbaud, because he is visionary and prophet, sees the invisible spectacle going on behind the real spectacle. Behind the cherubim gestures of the young actors, he sees the dangerous resources of their intent, and behind their costumes, the reality of their improvised rôles...."

This image of the circus in Parade is the microcosm of the world, the 'comédie magnétique', which becomes a vision in the prophetic sense and reveals the false demi-gods of our history : those who in life are only clowns of themselves....".

Résumons : la Parade, pour W. Fowlie est composée de tous les imposteurs du monde. C'est eux que le poète démasque dans ce poème.

Ajoutons pourtant que dans son Rimbaud plus récent, p.158, Fowlie modifie cet interprétation.

1. M.J. Whitaker, op.cit., p.140.

- justement "sans besoins", et "peu pressé(.)." Le poète, lui, avait une soif inassouvissable (cf. Comédie de la Soif) et il était "pressé de trouver le lieu et la formule". (Vagabonds)

Ces drôles sont "mûrs", - le poète, au contraire, se voit de préférence en "enfant"¹. "Vieilles démenances", "aux yeux hébétés" (cf. les "yeux arrachés" du "pitoyable frère"),² ils nous rappellent justement que le poète craignait l'idiotie, le sommeil : il fallait être éveillé toujours, conscient, intelligent.

Les "facies déformés, plombés, blêmis, incendiés," déformés sous l'action du feu³, ne sont-ce pas les visages de ceux qui, comme le poète, sont passés par le feu de l'Enfer :

"La peau de ma tête se dessèche...

...

Je sens le roussi, c'est certain."
(Nuit de l'Enfer)

1. A. Thisse, op.cit., p.108 :

"Il n'a jamais chanté l'âge mur...
mais l'adolescence et l'enfance."

2. Vagabonds.

3. cf. M.J. Whitaker, op.cit., p.140 :

"C'est le feu qui flambe, qui 'déforme'
les visages de ces êtres vivant dans
sa proximité constante; feu des étoiles,
chaleur de l'été, ardeur de la flamme."

Pour Madame Whitaker, ces drôles sont
"gardiens du feu" que veut voler, justement, Prométhée.

Ainsi nous trouvons dans Parade le portrait du poète au visage altéré, à la voix enrouée (cf. par opposition, les "voix angéliques", la voix du poète qui "chante aussi")¹, "masque(.) grimaçant(.)"², aux "costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve", - comédien donc, prêt à jouer ses "bouffonneries scéniques".

La multiplication (le pluriel) de ces grotesques personnages amplifie évidemment leur hideur.³ Le poète s'exhibe, ainsi multiplié, pour mieux s'exposer à la raillerie, pour mieux s'humilier. Le spectacle prend donc ici une autre signification : il est punition, et en même temps expiation, tentative de rachat. "Le rire est avant tout une correction", dit Bergson,⁴ idée reprise et développée par Mannoni : "Il n'est pas étonnant que l'idée d'une théâtrothérapie, depuis les conceptions cathartiques d'Aristote jusqu'aux élaborations de Moréno, n'ait cessé de se présenter à l'esprit."⁵ Nous ne voulons

1. Age d'or.

2. Thisse, op.cit., p.112.

3. Notons un procédé analogue d'amplification, au sens péjoratif dans Villes II.

4. H. Bergson, Le rire, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p.150.

5. O. Mannoni, op.cit., p.309, (c'est nous qui soulignons).

cf. aussi J. Duvignaud, The Theatre in Society, Society in the Theatre, in : Sociology of Literature and Drama, éd. E. et T. Burns, Grande Bretagne, Penguin, 1973, p.91 :

nullement suggérer que Rimbaud joue ici au "psychodrame",
- seulement que, obscurément, la notion de la punition,
et par là celle de la correction s'associent à l'avilisse-
ment exagéré et public du poète.¹

Dans cette Parade figurent aussi "quelques jeunes", de
nouveaux adeptes qui doivent encore passer par quelques
épreuves de la corruption : "On les envoie prendre du dos
en ville, affublés d'un luxe dégoûtant", avant d'attein-
dre au grade d'"hommes mûrs".

"All defenders of the theatre employ it (the
term : purging of passions) to remind us how
useful tragedy and comedy are for mental
hygiene."

cf. la citation tirée de l'article de Max
Milner, Le diable comme bouffon, in :
Romantisme, Paris, Champion, no.19, 1978,
pp.3/4, qui met en relief cet aspect du rôle
du bouffon :

"L'individu, en proie à des conflits psycholo-
giques qui sont généralement le fait de la
structure sociale et des contraintes qu'elle
fait peser sur lui, est incapable de s'en
sortir, car il ne pourrait le faire que par
un acte condamné par la société, et par con-
séquent par lui-même. Il en résulte que,
paralysé par l'acte tabou, il en confie l'exé-
cution à des héros. Le trickster et son homo-
logue ou représentant cérémoniel, le clown
sacré, sont donc des délégués à la trans-
gression, qui prennent en charge un certain
refoulé religieux et social, et qui paient
leur rôle de violateurs d'interdits du ridi-
cule ou du mépris attachés à leur personne,
tout en étant protégés par ce caractère non-
sérieux des conséquences les plus redouta-
bles de la réprobation dont ils sont l'ob-
jet."

1. D'après A. Thisse, op.cit., p.113, ce poème

On se demande justement qui se cache derrière ce "on".

- Ne sont-ce pas les "hommes mûrs", qui, pour se venger de leur propre déchéance s'acharneront maintenant à dépraver leurs successeurs ("viendront d'autres horribles travailleurs")¹, et à assurer ainsi leur échec.

"Comment regarderaient-ils Chérubin?" - Chérubin,² image de l'innocence et de l'inconscience passées du poète,³ - comment pourraient-ils, ou comment voudraient-ils, en effet, le regarder! Il nous semble, que par ce refus, ou par l'incapacité de regarder un reflet de lui-même, le poète exprime le même mélange de regrets et de mépris ou de cynisme que déjà dans la lettre à Delahaye :

représente "une tentation repoussée, un exorcisme". Il confirme donc notre interprétation. Seulement, pour lui, il ne s'agit pas d'un désaveu du rêve, - il s'agit plutôt d'un effort désespéré pour garder le rêve intact : le jeu sert à purger le rêve de ce qu'il contient de corrompu, de cauchemardesque, de l'élément qui empêche sa réalisation.

1. Lettre du Voyant, du 15 mai.

2. cf. Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, Préface, Paris, Larousse, 1934, p.31.

"Un enfant de treize ans, aux premiers battements du coeur, cherchant tout sans rien dé mêler, idolâtre, ainsi qu'on l'est à cet âge heureux, d'un objet céleste pour lui dont le hasard fit sa marraine."

cf. aussi, Notes Préliminaires : Mariage..., p.45:

"Timide à l'excès devant la comtesse, ailleurs un charmant polisson; un désir inquiet et vague est le fond de son caractère. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement..."

3. Sans être d'accord avec l'interprétation du poème Parade par R.E. Jones in : Lettres

"O innocence! innocence; innocence, innoc...
fléau!"¹

Nous nous trouvons ici devant deux incarnations du poète, deux rôles qu'il dénonce également, parce qu'aucun d'eux ne correspond à la glorieuse vie qu'il avait envisagée pour lui-même : "et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature."²

C'est dans la deuxième partie du poème qu'il devient vraiment "clown mercuriel", saltimbanque, "maître(.) jongleur(.)". Après l'avilissement que subit le portrait du poète dans la première partie du poème, nous pourrions peut-être nous étonner de le voir affirmer maintenant sa supériorité sur "vos Fakirs et d'autres bouffonneries scéniques". Et il renchérit encore : "ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire et les religions ne l'ont jamais été."

Romanes, Belgique, Université Catholique de Louvain, 20, 1966, signalons que l'auteur fait le rapprochement entre Chérubin et le portrait de Rimbaud exécuté par Fantin-Latour ("Coin de Table") dans un article de Th. de Banville dans le National du 16 mai, 1872 :

"A côté d'eux, voici M. Arthur Rimbaud (sic), un tout jeune homme, un enfant de l'âge de Chérubin dont la jolie tête s'étonne sous une farouche broussaille inextricable de cheveux." (p.119)

1. Lettre à Delahaye, Laïtou (Roche) (canton d'Attigny), mai 73.
2. Alchimie du Verbe.

Apprécions encore une fois ici la différence entre les "rôles" et la "vie" (cf. chapitre III, pp.66-68).

Mais comparée à la formule orgueilleuse de la Lettre du 15 mai : "où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - le suprême Savant!" - nous découvrons un changement de registre. La supériorité du poète s'affirme maintenant uniquement sur le plan théâtral. Toute son entreprise s'est changée en "bouffonneries scéniques", "complaintes", "tragédies", "pièces nouvelles", "comédie magnétique".

Tout en dénonçant une entreprise qui n'est que "jeu", le poète persiste à la préférer à d'autres voies qui sont ouvertes à l'homme : acceptation de sa condition humaine ("histoire"), ou croyance en Dieu ("religion").

Ici se révèle le caractère ambigu du "jeu". Il est destruction du rêve, mais il est encore conservation, protection du rêve dans la mesure où il prolonge l'illusion de la supériorité du rêve. C'est peut-être ici qu'agit le processus de la "négation".¹ Ayant dénigré le rêve dans la première partie du poème au point de le rendre méconnaissable, le poète se croit le droit de le continuer, mais sur un registre inférieur, à l'envers pour ainsi dire. Et pour être absolument sûr que nul ne viendra de l'extérieur lui gâcher son jeu et révéler le caractère illusoire du rêve, il en retient la "clef" : "J'ai seul la clef de cette parade sauvage."

D'autres critiques ont relevé les rapports entre les rôles, les jeux du poète dans la deuxième partie de

1. cf. supra, pp.216-217.

Parade, et leurs correspondants positifs dans d'autres poèmes¹ : chaque "rôle" est une négation de la mission du poète, chaque activité théâtrale est une dérision de l'acte créateur rêvé.

Le Magicien de Foire - "Maître en fantasmagories"

(Nuit de l'Enfer)

D'autres personnages s'apparentent aux "maîtres jongleurs", la maîtrise, l'expertise dans le métier étant justement ce que Rimbaud déteste le plus : la "maîtrise", l'habileté, le mécanisme qui remplacent le pouvoir créateur.

Le "magicien de foire"² est la parodie du "mage, ange"³ doué de "pouvoirs surnaturels". "Maître en fantasmagories", il vante ses talents devant son public (talent pour "imiter", dit Bonnefoy,⁴ non pas pour créer) :

"Ecoutez..."
"J'ai tous les talents."

Il brûle d'épater son public par des "spectacles" montés pour leur divertissement : "Veut-on des chants nègres, des danses de houris?", spectacles qu'il substitue

1. A. Kittang, op.cit., pp.313-315.

A. Thisse, op.cit. :

p.106, pour "demi-dieux", "bohémiens",
p.112, pour la comparaison avec l'Époux
Infernal,

p.113, pour "hyènes" et "démons,"

p.111, La "comédie magnétique," cf. la dernière phrase de Being Beateous.

2. Nuit de l'Enfer.

3. Adieu.

4. Y. Bonnefoy, op.cit., p.125.

habilement aux "mystères" qu'il avait d'abord promis de "dévoiler" :

"mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant."

Cette fanfaronnade est destinée à voiler l'impuissance de celui dont le but avait été, pour ainsi dire, le dévoilement de tous les mystères :

"Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle." 1

N'était-ce pas à cela que devait servir son "alchimie", - toute sa "magie"?

Le prestidigitateur prolonge la quête du mage, mais sur un plan banal, celui du spectacle. Et notons justement que les "spectacles" qu'il offre sont la mise en scène d'une parodie du poète²: les chants "nègres", les "dances de houris" nous rappellent la danse du nègre "dans une rouge clairière, avec des vieilles et des enfants".
(Mauvais Sang)

"Veut-on... que je plonge à la recherche de l'anneau? Veut-on? Je ferai de l'or, des remèdes." - Nous

1. Lettre du Voyant, du 15 mai.

2. cf. M. Davies, "Une Saison en Enfer" d'Arthur Rimbaud, in: Archives des Lettres Modernes, Paris, Minard, no.155 (1), 1975, p.51.

"... le glissement continue, jouant maintenant sur des rappels plus récents de thèmes d'autrefois (le sentiment d'être invisible, le trésor dans la forêt, les chants et les danses nègres de Mauvais Sang)..."

reconnaissons ici le "dagueur" de Mémcire, le "pêcheur d'or ou de coquillages" de Larme,¹ la "Pêcheuse" de "Est-elle almée ? ", celui qui est parti à la recherche de "l'Age d'Or", l'Alchimiste enfin. Seulement, la recherche du "trésor" symbolique s'est transformée en spectacle,² en tours d'adresse dont l'unique but semble être d'éblouir le public invisible.

"Veut-on que je disparaisse", demande-t-il encore sur un ton enjoué pour déguiser la crainte qu'il ressent de disparaître réellement. La disparition qui deviendra pour lui une expérience concrète et traumatisante :

"Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu... Satan, farceur, tu veux me dissoudre avec tes charmes." (Nuit de l'Enfer)

- il essaye de la présenter ici comme un effet de sa propre volonté. C'est un spectacle qu'il peut animer et arrêter à sa guise, autre tour d'adresse destiné à donner l'illusion de la force de celui qui n'est en vérité que "le jouet" de son sort, et qui, impuissant et incapable de s'en sortir tout seul, sera obligé d'invoquer un Dieu (qu'il avait pourtant répudié il y a longtemps) :

"Ah! remonter à la vie!..
Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal!" (Nuit de l'Enfer)

C'est ici peut-être que nous devrions insérer un mot sur le poème Solde, "parodie du boniment d'un voyageur...

1. cf. M.J. Whitaker, La Structure..., p.89.

2. Dans son ouvrage : Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Nizet, 1959, p.193, note 274, S. Bernard suggère justement que cet "anneau" serait une réminiscence théâtrale, empruntée aux Niebelungen de Wagner.

de commerce, ou plutôt d'un camelot des boulevards."¹

S'il est vrai que le poète de Solde adopte un rôle apparenté à celui du "magicien de foire", il faut pourtant distinguer entre la qualité du ton employé par les deux "vendeurs" pour débiter leurs boniments, comme aussi entre la qualité des "marchandises" qu'ils affichent. Le "magicien de foire", nous l'avons vu, offre des marchandises de peu de valeur sur un ton de fanfaronnade exagérée. Le "camelot" de Soldes, au contraire, vend les choses les plus chères au poète :

"Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales...
A vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance! Les richesses jaillissant à chaque démarche! Solde de diamants sans contrôle!
.....
Elan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles..."

Nous n'en nommons que quelques-unes pour mettre en lumière leur très grande valeur (qui est soulignée par l'emploi des majuscules). Ces "marchandises" ne sont pas, comme celles du "magicien de foire", dénigrées, déformées par le vendeur, au contraire. La "dévalorisation" se fait ici de façon plus subtile. C'est en soldant ces objets si précieux, c'est en les vendant à bas prix que le "camelot" exprime toute son ironie, et peut-être tout son mépris.

1. Commentaire de Suzanne Bernard, édition citée, p.520, note 1 (c'est S. Bernard qui souligne).

L'image du camelot est moins "théâtrale" (ou peut-être faudrait-il dire : moins mélodramatique) que celle du "magicien de foire". Le "camelot" ne s'affiche pas autant que le magicien, il ne se donne pas en spectacle, ce ne sont pas des spectacles qu'il vend. Mais cette image sert à mettre en relief les variantes multiples, subtiles de chaque rôle joué par le poète, elle nous rend conscients aussi de l'attention minutieuse que nous devons prêter à chaque inflexion de sa voix. Mais surtout, en faisant contraste avec l'image "théâtrale" par excellence du "magicien de foire", elle nous montre toute la grossièreté, tout l'avilissement de celui-ci, et en dit long sur la valeur de ce genre de "spectacle" dans cette poésie.

Et revenons maintenant au spectacle que donne le "magicien de foire" de Nuit de l'Enfer. Peu à peu se révèle une autre fonction de ce spectacle. Le poète cherche un remède ("Je ferai de l'or, des remèdes".) Il joue parce que : "on deviendrait fou si on ne jouait pas."¹ Précisons que le poète/mage/magicien semble passer par trois étapes :

- Celle du mage-ange qui posséderait des "pouvoirs surnaturels". (Il existe dans les aspirations du poète.)
- Celle où il risque de sombrer sous les "enchantelements" qu'il avait d'abord inventés ou provoqués - lui, magicien.

1. J.P. Sartre, Kean (cité d'après P. Bour, Le psychodrame et la vie, Neuchâtel, Delachaux, 1972, p.21.)

"Je dus voyager, distraire les enchantements
assemblés sur mon cerveau".

(Alchimie)

Le mage est devenu la victime de sa propre magie,
l'emprise des "sophismes magiques" est telle qu'il
sent l'approche de la folie:

"J'étais mûr pour le trépas, et par une
route de dangers ma faiblesse me menait
aux confins du monde et de la Cimmérie,
patrie de l'ombre et des tourbillons."

(Alchimie)

- Celle du comédien, "magicien de foire", caricature du "mage-ange". C'est pour empêcher l'assombrissement total de l'esprit que le poète se met à jouer la comédie. Il se moque de lui-même pour éviter de se prendre trop au sérieux, pour donner le change à son public, à soi-même, et à la folie : il joue "de bons tours à la folie" ("Jadis, si je me souviens bien...").

Fantasio chosit l'habit du fou pour s'empêcher de devenir réellement fou,¹ - le poète/mage joue la comédie du "magicien de foire" pour ne pas tomber victime des fantasmes de son esprit. Le spectacle de la folie jouée doit créer une distance entre le comédien et la folie réelle, la comédie du "magicien de foire" doit préserver la

1. A. de Musset, Fantasio.

lucidité du poète vis-à-vis de son expérience poétique.

L'imposture de Jésus-Christ

Au point le plus bas de sa carrière, le poète/magicien se métamorphose encore une fois, en "Jésus-Christ", - prolongement pathétique du rôle du magicien qui avait déjà essayé de provoquer l'admiration de son public par des tours d'adresse, par sa "maîtrise". La véritable puissance lui faisant défaut, il voyait dans l'admiration du public le reflet d'une puissance factice. Puisqu'il ne pouvait plus croire en lui-même, il avait besoin qu'on croie en lui, pour qu'il puisse vivre dans l'illusion de sa grandeur.

A présent "Jésus-Christ", dépouillé de toute sa puissance, se fait séducteur :

"Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit."

....

Tous, venez,...

Je ne demande pas de prières; avec votre confiance seulement, je serai heureux."

(Nuit de l'Enfer)

Tout ce passage à double-entente est une parodie assez perfide du Christ de l'Evangile. Les paroles qu'il prononce apparemment à l'intention des autres, "petits enfants", "pauvres hommes" : "la foi soulage, guide, guérit", - c'est pour lui-même qu'il les dit. Il a plus que jamais besoin de la "confiance", de la "foi" des autres pour pouvoir croire en lui-même. C'est lui le bénéficiaire, c'est lui qui désire être "soulagé",

"guéri", "heureux".¹ Ce personnage ne semble plus avoir de ressources magiques pour émerveiller son public. C'est alors à leurs sentiments, à leur sentimentalité qu'il fait appel : "petits enfants", "pauvres hommes".

Derrière ces jeux de "Jésus-Christ", se cache un mépris profond pour son auditoire. La vraie raison pour laquelle il avait débité ses boniments de prestidigitateur, et proposé des spectacles inférieurs à la place des "mystères" qu'il avait d'abord promis, c'est qu'il n'avait pas voulu "répandre (s)on trésor". Son "coeur", au contraire, il le prise beaucoup moins, il est tout prêt à le "répandre" : "qu'on répande pour vous son coeur", - coeur "merveilleux", ajoute-t-il ironiquement. Et il s'abaisse maintenant jusqu'à faire le chantage : "Je ne demande pas de prières...". Il se fait "parasite"² pour obtenir de son public méprisé la "foi" qui lui fait défaut.

L'image du Christ/thaumaturge est significative à plusieurs points de vue.

D'abord elle nous montre que plus le poète se sent démuné, plus il semble avoir besoin de se magnifier outre mesure :

"The peculiarity of Rimbaud's hell is its

1. D'après M. Davies, op.cit., p.52, le poète, "ayant perçu la fausseté du rôle joué par le Christ", modèle "son propre égocentrisme sur celui du Christ" quand il revient à lui-même : "et pensons à moi".

Notre analyse pourrait servir d'exemple de ce genre d'égocentrisme.

2. ibid.

sporadic semblance of beatitude. The poet becomes Christ at the climax of Nuit de l'Enfer....

hallucinations of power are stealing on the poet."¹

Nous voyons à présent que l'hallucination de la puissance quasi-divine doit remplacer la véritable puissance, qui ne lui est pas accordée. Elle sert à souligner, à exagérer l'impuissance et le ridicule de celui qui avait annoncé fièrement qu'il fallait "être fort".²

Le thaumaturge, "Jésus-Christ", ce sont là évidemment des caricatures de l'image du poète démiurge. Mais pour comprendre toute la portée ironique de cette "imposture" de Jésus-Christ, pour comprendre toute la méchanceté que met le poète à dessiner cet auto-portrait, il faudrait jeter un coup d'oeil sur l'image du Christ dans la poésie rimbaldivienne. Cette image est double, comme toutes les images de Rimbaud : comme le poète lui-même est à la fois "fils du Soleil," mage, ange, - et saltimbanque, artiste, conteur, magicien de foire; ainsi le Christ est "fils de l'homme, (qui) ouvrit les portes (de l'enfer)"³, et il est "l'éternel voleur des énergies."⁴

Etiemble et Gaucière⁵ surtout ont montré dans quelle

-
1. J.P. Houston, The symbolic structure of Rimbaud's Hell, in : Modern Language Quarterly, Seattle, University of Washington, 21, 1960, p.70.
 2. Lettre du Voyant, du 13 mai.
 3. Matin.
 4. Les Premières Communions.
 5. R.Etiemble et Y. Gaucière, op.cit., pp.44-52.

mesure le portrait du Christ des Proses Evangéliques est ambigu. Rimbaud semble s'acharner à vouloir mettre en relief l'inefficacité du Christ, la vanité de ses activités.

Et puis, comme le met en valeur A. Thisse¹, en faisant de son "Génie" un véritable "anti-Christ", Rimbaud nous dit clairement le peu d'estime qu'il a pour le Christ de l'Evangile.

Ailleurs encore, le Christ devient le symbole de l'échec, le ressort qui déclenche la disparition de l'Idylle trompeuse :

"Michel et Christine, et Christ! fin de l'Idylle."

Et finalement n'est-ce pas le mythe du Sauveur, la promesse du salut : "ad matutinum, au Christus venit"², qui est responsable de la "misère" actuelle du poète? Si toute la hargne se dirige maintenant contre le Christ, c'est que celui-ci est à l'origine du rêve du "Bonheur", mais il est impuissant de transformer ce rêve en réalité.

Cette étude, qui porte sur le spectacle dans la poésie de Rimbaud, ne nous permet évidemment pas d'aller plus avant dans l'analyse de cette figure si intéressante. Notre but, ici, est de prouver que c'est l'image du Christ

1. A. Thisse, op.cit., pp.240-241.
Thisse n'emploie pourtant pas le terme d'"anti-Christ".

2. Alchimie du Verbe.

inefficace qui l'emporte de loin dans cette poésie.¹

Et voici que ressort enfin la double ironie de Rimbaud qui nous offre de son personnage de Nuit de l'Enfer une image glorifiée, "divinisée", au moment où il est arrivé au point le plus bas de sa carrière : cette image est déjà creuse. Au lieu d'être un simulacre de force surhumaine, ce rôle nous le fait voir plus faible, plus dépendant que jamais.²

L'épisode du thaumaturge/Jésus-Christ met en relief un autre aspect, important, de la comédie rimbaldienne : il est tout entier concentré sur la relation du "comédien"

-
1. On pourrait évidemment nous accuser d'escamoter nombre de passages où Rimbaud nous présente une autre image du Christ :

"Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber...". (Nuit de l'Enfer)

Toutes les images symboliques, religieuses de la fin d'Une Saison, dans Matin, dans Adieu révèlent un tout autre esprit que celles que nous venons de citer. Ces images, positives, sont pourtant, pour la plupart intégrées dans une symbolique religieuse dont la signification n'est pas forcément chrétienne, mais qui se justifie chez Rimbaud par la recherche de la transcendance.

Citons à ce propos J.P. Houston, op.cit., p.72 :

"There is a difference in connotation between each Christian symbol as it occurs in the descent into hell, where it is doubled with a demonic underside, and the unbounded, non-theological sense it acquires on the path up."

2. cf. E. Rhodes Peschel, op.cit., p.68 :

"When the poet presents himself in the guise of a "superman", his unlimited powers are almost always short of duration..."

The voyant-divinity is now rather pathetic."

avec son "public", public humain, public méprisé. Nous comprenons maintenant les raisons de ce mépris. Le poète demiurge avait voulu exploiter ses forces "magiques" pour "arriver à l'inconnu". Voici que ses prétendues puissances quasi-divines ne sont plus destinées qu'à épater son public.

Nous touchons ici évidemment à une caractéristique propre à toute comédie, à tout spectacle : la nécessité d'un public, d'un spectateur. Nous allons revenir sur cette question si importante pour toute l'œuvre de Rimbaud.¹ Retenons pour le moment que la présence de ce public rétrécit irrémédiablement le champ d'action du poète/comédien, le fixe définitivement dans la sphère de l'humain et du contingent.

L'Image du Clown balourd - Bottom

Le rôle du saltimbanque représente un effort volontaire de la part du poète pour escamoter l'échec, par le spectacle de l'habileté, par l'illusion de la puissance. Il y a pourtant d'autres métamorphoses du poète qui nous le montrent, non pas léger et agile, mais au contraire lourd et gauche.

"... un personnage dont la 'gaucherie' contraste radicalement avec la 'dextérité' du précédent; c'est le lourdaud, l'être terrestre, le rustre, l'endormi aux appetits rudimentaires."²

L'image du clown balourd chez Rimbaud est l'image de l'échec total, final, du poète, et sa résignation à l'échec. Ce clown ne peut même plus inventer des tours

1. cf. infra, pp.257-263.

2. J. Starobinski, Sur quelques répondants..., pp.404-405.

d'adresse pour simuler la réussite. - "Etre sans ressources"¹, il ne peut même plus jouer, il se voit dans ce rôle d'impuissant immobile. A. Kittang montre les "degrés différents d'identification" du Moi avec son rôle²:

"Le passage du Moi au masque de l'oiseau"
("en oiseau"),

"l'identification formelle du Moi et de l'ours"
("je fus...ours"),

"l'ultime degré de métamorphose : le surgissement d'un Moi-âne..., fusion parfaite." ("Je courus aux champs, âne, ...").

Au lieu de s'éloigner du rôle pour devenir "autre" ("qui soit en lui plus lui-même que lui"³), le poète assume ici pleinement son rôle, et accepte par là la scission définitive du Moi et de l'Autre.

-
1. L. Serrano, op.cit., p.163. Il s'agit du Vieux Saltimbanque de Baudelaire.
 2. A. Kittang, op.cit., p.264. Kittang montre effectivement les "degrés différents d'identification du Moi et de l'Autre." Nous préférons voir dans ces métamorphoses un éloignement du Moi de l'Autre.
 3. La citation exacte de P. Claudel, (Vers d'exil, Oeuvre poétique, Paris, éd de la Pléiade, 1967, p.18) est la suivante :

"... coeur frémissant, il faut subir le maître
 Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi."

M.J. Whitaker l'a transformée dans son article : Nouvelle approche des "Lettres du Voyant", in : Rimbaud Vivant, no.1, Paris, Association des "Amis de Rimbaud", 2e trimestre 1973, p.21.

Le titre "polysémique" du poème Bottom a provoqué beaucoup de commentaires et d'interprétations¹. La plupart des rimbaldiens s'accordent pour y voir une allusion au personnage du Songe d'une Nuit d'Eté de Shakespeare, bouffon transformé en âne au cours de la pièce. Kittang ajoute avec raison :

"Bottom désigne en effet non seulement ces régions du bas-fond, du creux ou du souterrain qui re-surgiront dans le petit interlude au milieu du texte ('Tout se fit ombre et aquarium ardent'), mais aussi et directement, l'univers théâtral et les métamorphoses sauvages du Songe d'une Nuit d'Eté de Shakespeare".²

Il existe une autre expression anglaise : "to reach rock bottom" (toucher le fond, échouer) qui serait bien à propos ici. Ce poème, n'exprime-t-il pas le fond du désespoir d'un poète échoué qui se "métamorphose"

-
1. Pour M. Perrier, Rimbaud, Chemin de la Création, Paris, Gallimard, 1973, Bottom est une référence au mot anglais : "bottom", qui signifie "fesses" (p.139) - ce qui confirmerait une éventuelle explication érotique ou homosexuelle.
 - cf. A. Vlémincq, cité d'après A. Kittang, op.cit., p.263.
M. Ascione et P. Chambon, Les Zolismes de Rimbaud, in : Europe, Paris, éd. Français Réunis, mai/juin 1973, p.129.
R. Faurisson, A-t-on lu Rimbaud? in : La Bibliothèque Volante, Paris, éd. J.J. Pauvert, no.4, juillet 1971, pp.21-23. Voir notamment la page 23 : "Bottom dans le Songe d'une Nuit d'Eté de Shakespeare a rêvé, lui aussi, que transformé en âne il devenait l'amant de la reine Titania. Le rêve s'est joué de lui comme de Rimbaud et tous les deux, au réveil, se sont retrouvés avec leur 'bottom'." - Reste à savoir ce que signifie d'après Faurisson, "se retrouver avec son bottom"!
 2. A. Kittang, op.cit., p.262.
cf. aussi V.P. Underwood, Rimbaud et l'Angleterre, Paris, Nizet, 1976, pp.61-62.

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.