

Pierre Canivenc

Rimbaud, ou la « parade sauvage »

Que comprendre à ma parole ?

Le procès de Rimbaud se fonde sur la dernière phrase de *Parade* : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. » Pour la réprobation ou le satisfecit, peu importe : lecteur désobligé et lecteur content méritent même sac s'ils consentent également qu'il s'agit de la clause claire d'un poème obscur, s'ils ne doutent pas d'être mis au défi de résoudre un rébus. Si de surcroît ils interprètent pareillement « Je réservais la traduction » (*Délires*, II) comme une dérobade du sens, et « trouvez Hortense » comme une bravade.

A la recherche de la clef, passe encore qu'on fasse le passé de Rimbaud (il sera allé à la messe à Milan !), ces amusements biographiques ou psychologiques ne dupent vraiment personne. Mais, comme on décompose le dessin des vieilles assiettes à dessert pour trouver la casquette du chasseur, on extrait du poème, en dépit même de sa composition ou de sa syntaxe, le mot-clef, l'idée-clef, l'impression-clef. Le commentaire va ainsi de l'absurdité au contre-sens. Ainsi dit-on que *Parade* mettrait en œuvre une transformation « magnétique » recherchée par le poète : c'est occulter par le ridicule un texte qui met en garde contre les « ressources dangereuses » et la séduction de « maîtres jongleurs » qui « usent de la comédie magnétique ». Ou bien on voit le Faune d'*Antique* devenir un hermaphrodite inquiétant, parce qu'on interprète hors contexte le thème usuellement formidable de la statue qui bouge, et qu'on recourt au mythe de l'androgynie pour expliquer « le double sexe », qui est pourtant une bien exacte épithète de nature. Pourtant aussi, de l'invocation initiale (« Gracieux fils de Pan ! ») aux deux alexandrins qui règlent l'émotion de la statue (et comment détraquer l'organisation parfaite du premier, les répons en chiasme des sujets et verbes monosyllabiques !), tout dit le bonheur de cette conjuration païenne et émerveillée de la statue du Commandeur : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. / Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement/... »

Le mode et la mode de lecture qui favorisent des interprétations aberrantes, qui transformant n'importe quel fragment en pièce à conviction pour biographes, qui pratiquent le sertissage de mots à prestige, tiennent à cette doctrine que Rimbaud serait le poète du raid intuitif, de l'éclat, du fragment, de l'incohérence : ajoutez « harmonique », pour remonter à l'initiateur, Paul Valéry, dont les consignes de critique littéraire ont ici (et là) une fortune étonnante. En voici l'essentiel, aux *Cahiers* (Pléiade, II, p. 1138 et suivante). Au total, trois idées reçues.

D'abord, l'opposition d'*Une saison en enfer* et d'*Illuminations*, justifiée de ce que là « ce ne sont qu'expressions directes, jaculations, intensité »,

prisées comme rien. Mais « au contraire, plus d'une chose du plus haut prix dans les *Illuminations* ». Ce haut prix est évalué par la comparaison suivante : « Cf. les effets de choc ou explosifs — le *juron* qui éclate au contact de l'évènement » ; apparemment le juron n'est plus jaculatoire, ni l'explosif intense.

Valéry professe encore : « Le système " Illumination " — ne donne évidemment que des œuvres " courtes ". — Peut-être, même pas plus longues que deux lignes. » Cette idée est clairement redoublée : « les éléments (...) de ce genre de travail sont eux-mêmes (...) non développables ». Voilà niée l'organisation des poèmes ; leur signification ne tiendra donc plus à une composition.

Voici enfin cette « *incohérence harmonique* », donnée comme la création originale de Rimbaud, mais où se reconnaît un placement arbitraire de l'opposition du « son » et du « sens », qui ramène la poétique de Valéry au présupposé de la poésie-ornement : « Le don (très cultivé) de Rimbaud est de saisir dans l'*à-peu-près* initial des produits verbaux d'une impression — ou d'un souvenir d'impressions — les termes qui font un accord dissonant de " sens " et une bonne consonance musicale. »

Les exégèses qui portent trace de cette influence sont suspectes, et la philologie des textes même, si indiscutablement nécessaire, doit s'assurer qu'elle ne la subit pas. On admettra certes que le deuxième volet de *Being beautiful* tel qu'il est édité soit un poème inachevé ; il ne reste pas moins en diptyque avec le premier, non seulement parce que c'est reçu, mais parce que c'est possible : « canon » (« Le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger ! ») renvoie très bien à « beauté » sans dissonance de sens ! *Mauvais sang* joue sur le même mot, par une construction sémantique :

*Les blancs débarquent ! Le canon ! Il faut se soumettre au baptême,
s'habiller, travailler.
J'ai reçu au cœur le coup de la grâce.*

L'amour, le travail, le supplice, la féerie, l'obsession christique (l'anticléricisme) sont les éléments d'une orchestration très rapide, mais jamais incohérente ; voici, toujours de *Mauvais sang*, une observation éclairante pour *Being beautiful* :

*Le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi
parmi les féeries profanes.*

L'on peut voir que le poème resté à deux phrases exclamatives est tout de même sans lacune. Cette beauté canonique, objet de fascination et de protestation, est une saisissante mise au tombeau : « Ô la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal ! » Symétriquement, sans que cela exclue du tableau la violence érotique, le premier volet est une crucifixion (au premier plan, cet « Être de Beauté » : « spectre », « corps adoré », aux « blessures écarlates et noires », « Vision sur le chantier » ; en recul, « notre mère de beauté » : Dolorosa, présente « sur le chantier », Pieta absente à la des-

cente de croix.) Hugo, irrésistiblement évoqué ici par cet alexandrin hyperhugolien :

« font monter, s'élargir, et trembler comme un spectre »

est d'ailleurs, l'initiateur de cette référence audacieuse à la Passion. Que « chantier » soit la métaphore du Golgotha, ou que le « chantier » réel de la passion humaine et du travail humain ait capté symboliquement l'évocation du Golgotha, à chacun d'en décider. Il ne s'agit pas de substituer au poème le second terme d'une équation. Ce qui importe, c'est que toute lecture cherche dans l'œuvre même de Rimbaud la mémoire et les synoptiques de ses notations les plus mystérieuses.

Des trois professions d'ésotérisme attribuées à Rimbaud, l'une s'efface de droit ; « trouvez Hortense » n'est pas la légende d'un rébus et ne s'adresse pas au lecteur (aux aptitudes du lecteur), puisque l'impératif est continu à un vocatif — tout au moins à une interjection : « O terrible frisson des amours novices... trouvez Hortense. » C'est donc un vœu symbolique de salut, pour les amours novices, ou en leur nom.

« Je réservais la traduction » n'est pris pour un refus d'être intelligible que par un pénible abus de mot. Seul un certain usage fait croire que le poète « traduit » des idées ou des sentiments... *Délires II* est le journal d'une expérience poétique. Les variantes mêmes des poèmes cités indiquent des textes en élaboration, qu'il reprenait rituellement (« *ad matutinum, au Christus venit* »), en déplaçant les accents ou les insistances, pour « comprendre sa parole ». « Je réservais la traduction » est dans le passage qui introduit à ces citations, et ne peut être séparé des termes techniques (« un verbe poétique, tous les sens, une étude, j'écrivais, je notais, je fixais ») par lesquels Rimbaud établit son brevet personnel d'écrivain.

Pour la conclusion même de *Parade*, la perception d'un défi n'est pas forcément la plus naturelle, et elle est en tout cas interdite par le contexte. Le mot qui paraît aller de soi est « la clef » ; si Rimbaud emploie bien ce mot avec le sens fréquent de secret et de solution, au début d'*Une saison en enfer*, il écrit aussi (*Vies*, II) : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. » Le contexte de cet emploi musical n'est pas indifférent : le poète se met à part, se sépare, n'a pas de précédent. Nous voici au mot « seul » ; « j'ai seul » n'implique pas ici « tu n'auras pas » ; « seul » est un caractère de « je ».

La langue française fait de ce mot le doublet ou le substitut de « moi-même » ; surtout dans l'expression de la présomption juvénile (« j'y arriverai seul »), mais aussi dans les plus hauts registres ; Valéry en donnera ici un exemple plus sérieux que sa critique, avec cette strophe du *Cimetière marin* où l'anaphore de « seul » construit littéralement le « moi-même » :

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur...

Sur « ipse », pronom d'opposition des grammaires latines, Sartre a proposé le néologisme « ipséité » (*L'être et le néant*, I, V). A l'inverse de l'identité, qui implique la relation marquée par « avec », l'ipséité implique « sans ». L'identité assume des états divers les uns avec les autres ; Rimbaud connaît ces identifications qui se disent par des séries de métaphores ; où l'on se dit le même qui est « le saint, le savant, le piéton... » (*Enfance*, IV). Mais au lieu de se reconnaître contradictoirement dans des identités multiples, dans *Parade*, il s'affirme par contradiction à « des drôles » qui lui proposent un idéal du moi captieux, et qu'il met en scène (premier sens de « parade ») pour s'en défendre et par riposte (sens concurrent du même mot).

Et la « consonance musicale » fait sens elle-même ; cette phrase de conclusion est un vers très assuré :

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Il est cadré par la même consonne, celle du JE ; « sauvage » est en harmonie sémantique avec « seul », et il lui est associé par l'allitération, qui entraîne au passage « cette » comme un déictique énergique de la première personne. Et si l'on admet que la consonne — v — de « sauvage » est informée par la mémoire du texte, elle renvoie certes à « violent », mais au — v — de l'interpellation : « vos mondes, vos consciences, vos Fakirs ». Loin que cette phrase rejette le lecteur, elle lui dit « vous » par le même moyen qu'elle dit « je » ; et elle est une sentence d'art poétique au même titre que « JE est un autre. »