

Anne Berger

L'or à la bouche : portrait du poète en buveur et pisseur

« “Tu seras poète”. Dans mes membres se glisse alors une chaleur extraordinaire ; ainsi, splendide par son pur cristal, *une fontaine limpide s’enflamme aux rayons du soleil.* »

Rimbaud, *Vers latins* (trad. Jules Mouquet).

Coulures

Portrait de l'artiste en buveur et pisseur, le poème « Oraison du Soir » — pièce des *Poésies* de Rimbaud — élabore une véritable physiologie de la production poétique.

La richesse de son vocabulaire, sa charge métaphorique, et une abondance de comparaisons assez inhabituelle dans la production rimbaldienne, densifient ce sonnet à la forme conventionnelle, à la syntaxe limpide et à la prosodie coulante. La coïncidence presque parfaite du mètre et de la syntaxe, les nombreuses élisions et coupes enjambantes assurent la continuité de son jet, à peine troublé par quelques rejets :

« Tels que les excréments// chauds/d'un vieux colombier,
Mille Rê/ves en moi// font de dou/ces brûlures :
Puis par instants mon cœur// triste est com/me un aubier
Qu'ensanglan/te l'or jeu//ne et somb/re des coulures. »

L'analyse des effets de la juxtaposition scandaleuse d'un lexique éthéréen — « ange », « mille rêves », « doux comme le Seigneur » —, et d'un lexique trivialement réaliste — « chope à fortes cannelures », « Gambier aux dents » — lorsqu'il n'est pas franchement grossier, n'est plus à faire. En « *pissant vers les cieux* » dans le dernier tercet, le poète propose une nouvelle version de la prière et de l'élévation ; il déspiritualise la représentation traditionnelle du recueillement, état mental d'auto-absorption propice à la création : se recueillir consiste ici à ingérer des matières copro-oniriques qui se fondent, grâce à l'entrelacement métonymique des métaphores, dans la « liqueur d'or » de la bière avalée. « Oraison du Soir » allégorise en quelque sorte ses conditions et son mode de production : le poème apparaît comme le produit d'une absorption de liquides, voire le résultat d'un *trop-bu* : si le buveur n'« écoulait » pas les « mille rêves » et « *trente ou quarante chopes* » avalés, il risquerait l'indigestion... ou la « noyade ».

La comparaison des « rêves » qui lui gonflent le cœur à des « excréments chauds » signale la nature sexuelle (et plus « proprement » anale) du phénomène de la rêverie. A la faveur de l'habile silence observé à l'égard du contenu de la « chope »

dans le premier quatrain, la coulée des rêves-excréments prend subrepticement, dans le second quatrain, la place de la boisson présumée. « L'or jeune et sombre des coulures », qui « ensablante » le « cœur triste », condense en effet les caractéristiques de la bière, de l'excrément et de l'urine, voire même du sperme. A ce moment tournant de sa fabrication (entre quatrain et sizain), le sonnet confond donc les « liquides » ingérés et le(s) liquide(s) évacué(s), bousculant un peu l'ordre de la « digestion ». Au cœur du processus comme au centre du poème opère le « cœur » ; siège de la transmutation des « rêves » en « coulures », il assume la fonction d'organe centralisateur de la circulation des fluides et facilite le reflux du sentimental vers le sexuel, en passant par le digestif : le cœur, ici, a de l'estomac ; il bat dans le ventre plutôt que dans la poitrine, comme dans l'Illumination « Antique » (« Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe »). Enfin, grâce au système d'équivalences créées par le parallélisme syntaxique des quatrains¹, il réunit en une seule opération métabolique les processus de distillation physiologique et d'alchimie verbale de la matière, comme pour indiquer la parenté de leurs mécanismes et souligner l'origine somatique des états mentaux. Les « excréments » qui tombent du « vieux colombier » anticipent, en une version encore rustique, sur l'« excrément d'oiseau marin » dont Alcide Bava exalte la valeur dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs » :

« — En somme, une Fleur, Romarin
Ou Lys, vive ou morte, vaut-elle
Un excrément d'oiseau marin ?
Vaut-elle un seul pleur de chandelle ? »

« L'excrément d'oiseau marin » est lui-même comparé à un « pleur de chandelle », larme blanchâtre ou jaunâtre qui laisse peu de doutes quant à la valeur aussi sexuelle que fonctionnelle de la « bougie » évoquée². L'introduction des « rêves » dans la « chope » et la liquéfaction consécutive des excréments avalés, suggèrent une forme particulière de coprophagie et reconduisent l'analité vers l'oralité. Nous touchons ici à ce qui constitue à la fois un motif insistant de l'œuvre rimbaldienne et un enjeu capital de sa production.

Dans ses *Vers nouveaux* de 1872, Rimbaud problématise l'analogie du poète et du buveur. Ce n'est sans doute pas un hasard si la question du *sens* et de l'*objet* de sa soif « alimente » ses « *derniers vers* ». Le motif de l'étanchement de la soif constitue l'un des plus anciens topoï du lyrisme. Des trouvères du Moyen Âge à Banville (voire à Valéry), tous les poètes qui pincet les cordes de la lyre disent leur désir de boire à la fontaine. Charles d'Orléans et Villon « meur(en)t de soif auprès de la fontaine », et Banville affirme dans *Les Exilés* : « Je n'ai pas renié la lyre. Je puis boire/ Encor dans la fontaine à la profondeur noire »³. Le rap-

1. Je renvoie bien sûr ici aux analyses de Nicolas Ruwet sur la structure linguistique du texte poétique. Cf. en particulier « Parallélismes et déviations en poésie », in *Langue, discours, société — Pour Emile Benveniste* (Kristeva, Milner, Ruwet et al.), Paris, Ed. du Seuil, 1975, pp. 307 à 351.

2. On connaît la fréquence des « larmes » dans le texte de Rimbaud ; depuis l'« Hydrolat lacrymal », qui lave les « cieux vert-chou » — couleur de Bible familiale — de ses amours ratés, en passant par le poème intitulé « Larme », jusqu'aux « larmes blanches et bouillantes de l'Illumination "Barbare" », les « larmes » semblent compenser et remplacer l'émission du liquide séminal.

3. « A la Muse ».

port essentiel du lyrisme à la métaphore de la source (comme source de ses métaphores) mériterait un long commentaire¹. Contentons-nous de suggérer que la difficulté à s'abreuver et la disparition des sources, qui constituent, sous des formes variées, l'un des thèmes majeurs des « Vers » de Rimbaud, pourraient être lues comme une manière d'allégoriser l'extinction de la veine lyrique. Si le motif également fréquent de la faim peut fonctionner comme un indice réaliste de la condition socio-économique du poète au XIX^e siècle, ou tout au moins comme un signe de son identification aux « damnés de la terre », la soif, outre qu'elle a déjà une longue histoire littéraire, me paraît devoir être comprise comme une métaphore plus générale — ou générique — d'un manque et partant d'un désir, lié à l'oralité.

« Larme » conte les déboires d'un sujet « accroupi » qui cherche à boire l'eau de l'Oise et n'arrive pas à satisfaire son désir. C'est que l'Oise a subi des altérations qui rendent son eau imbuvable :

« Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase ?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer. »

Le premier quatrain avait déjà signalé l'absence « d'oiseaux, de troupeaux et de villageoises ». Voici l'absence redoublée et aggravée par l'aphonie des « ormeaux » et la stérilité du « gazon ». Les « or/meaux sans voix » sont sans doute « hors mots » parce qu'ils sont privés de chants d'oiseaux. Loin des oiseaux babilleurs et des fleurs succulentes², sous un ciel « couvert » (et non *ouvert* à et par l'amour comme le ciel de « Soleil et Chair »³), que peut boire le buveur dans cette « jeune Oise », *dem/oise/lle* sans eau et sans oiseau ? Une telle situation n'est guère propice au succès de l'entreprise.

Bien que l'eau de l'Oise s'ébruite en *ois/eaux*, *troup/eaux*, « *village/oises* », « *bois de n/oise/tiers* » (v. 3) et « *orm/eaux* », elle se dérobe à la convoitise de l'assoiffé comme si, désertée par la vie bruyante des troupeaux divers, elle avait à son tour déserté son lit. En tout cas, le silence qui entoure l'Oise et le buveur, affecte la qualité de l'expérience, voire la nature même de l'eau. L'insatisfaction du sujet est en effet liée à la malheureuse transformation de l'eau en « liqueur d'or fade », qui fait suite à la désertification du paysage. Par bonheur, un orage vient recharger le paysage en eau fraîche :

« Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
.....
L'eau des bois se perdait sur des sables vierges
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares !... »

1. On pourra relire dans cette perspective le texte de Derrida sur la poétique valéryenne des sources : « qual quelle. Les sources de Valéry » in *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, pp. 325-363.

2. Voir mon commentaire ultérieur des « ragoûts de lys sirupeux ».

3. « Le grand ciel est ouvert !... [...] / C'est l'Amour ! c'est l'Amour ! »

En réalimentant le paysage en eau, l'éclat orageux renfloue également l'imaginaire du poète. Dans la première version du poème, l'orage déclenche immédiatement un délire (ou déluge) hallucinatoire qui repeuple le bois désert et « change » le bucolique décor en pays minier :

« Puis l'orage changea le ciel jusqu'au soir
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares. »

L'« orage » éclate en [o] et [a], et s'anagrammatise partiellement dans le mot « gares » : c'est qu'il provoque des « départs » dans le « bruit neuf » et des transports de visions. Événement métapoétique privilégié de l'œuvre rimbaldienne, l'orage ne se répand pas seulement en rage d'eau, mais aussi en déluges de sons, tonnerre et « strideurs ». En donnant simultanément de l'eau et de la « voix », il remet en contact la bouche et l'oreille, et recrée les conditions d'une satisfaction auto-orale, dont le texte laisse entendre à maintes reprises qu'elle est nécessaire à l'entretien de la faculté poétique et même visionnaire.

Hélas, malgré l'intervention bénéfique de l'orage, le sujet ne parvient pas à boire. Il donne alors de son échec une étrange explication :

« Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire ! »

Dans une version remaniée du poème, que le « damné » d'*Une Saison en enfer* charge, parmi d'autres, d'illustrer ses folies d'alchimiste¹, l'écrivain substitue le vers suivant aux deux derniers vers : « Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. »

↳ Dans les deux cas, l'or vient faire obstacle à la possibilité de boire l'eau. Que signifie cette double conversion de l'eau en or et du buveur en « pêcheur d'or », telle que l'eau apparaît soudainement au sujet comme une affaire d'or, qui devient par là-même impossible à conclure ? En quoi, enfin, la fable de cette métamorphose de l'eau en matière précieuse mais imbuvable, aussi désirable qu'inconsumable, peut-elle enrichir notre analyse d'« Oraison du Soir » et éclairer les procédés de distillation de la matière onirique excrémentielle en *or liquide* ? C'est à la condition de le (re)convertir en boisson que le poète-buveur peut en effet avaler l'or de ses rêves pour en tirer matière à « urine » et « or/aïson ».

Dans un article intitulé « L'ontogenèse de l'intérêt pour l'or »², Sandor Ferenczi reprend l'hypothèse d'un rapport inconscient entre l'excrémentiel et le précieux formulée par Freud dans son étude nosographique du « caractère anal »³, et tente de retracer les étapes d'un tel déplacement de l'objet de la pul-

1. Cf. « Alchimie du Verbe ».

2. Traduit en français sous le titre d'« Ontogenèse de l'intérêt pour l'argent ». Mais, en allemand, « Geld » [l'argent comme monnaie] dérive de « Gold » [cf. Ferenczi, *Œuvres Complètes, Psychanalyse 3*, t. II, Paris, Éd. Payot, pp. 142-149].

3. Cf. « Caractère et érotisme anal », *Névrose, psychose et perversion*, J. Laplanche éd., Paris, P.U.F., 1973, pp. 143-148.

sion anale. Considérant l'intérêt pour l'or comme le dernier avatar de l'intérêt manifesté initialement pour les fèces, il dresse le catalogue des matières archétypiques qui serviraient de support à la maturation — par sublimation — de la pulsion infantile : l'enfant porterait d'abord son intérêt pour les fèces sur la boue, sorte de matière fécale désodorisée, puis sur le sable, matière désodorisée et déshydratée¹, et enfin sur la pierre, qui *crystallise* le processus de transmutation de la matière et dont la dureté garantit la conservation. Le psychanalyste explique enfin la valorisation du brillant (pierre manufacturée ou or) en la mettant en rapport avec le narcissisme : l'objet brillant, support d'une projection partielle du sujet, ferait miroir et renverrait à son détenteur son image rehaussée. La fixation progressive de l'intérêt sur l'or s'accompagnerait de la préférence de plus en plus nette accordée à la matière solide sur la matière liquide.

Il semble que Rimbaud retrouve et rebrousse plus d'une fois dans ses poèmes le chemin qui mène de l'or à l'excrément, qu'il insiste, comme dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », sur la haute *valeur* de l'excrément, ou qu'il transforme sa production en « coulures d'or », comme dans « Oraison du Soir ».

Rappelons enfin que l'or fonctionne, en poésie comme en économie, comme étalon de la « valeur » esthétique du signe linguistique. Dans son étude du texte de Rimbaud, Attle Kittang a justement montré que les sèmes de la préciosité (au sens littéral du terme), dont l'or est l'équivalent général, jouent explicitement et de façon privilégiée un rôle méta-poétique dans toute l'œuvre² : l'« or », ultime produit du raffinage alchimique de la matière verbale, désigne la poésie et exalte sa valeur. Ainsi le sème aurifère fait-il retour dans le discours d'« Alcide Bava », auteur présumé de « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », au moment où celui-ci invite le « Poète », dont il a violemment fustigé l'idéalisme aristocratique et les expérimentations en vase clos, à « chasser » sur de nouvelles terres. Après avoir sommé le « blanc chasseur » de quitter les salons et les jardins français pour « *dire* les exotiques récoltes », le locuteur lui ordonne de « plonger dans l'inconnu pour *trouver* du nouveau » en six injonctions consécutives :

« *Trouve*, ô Chasseur, nous le voulons,
Quelques garances parfumées

.....
Trouve aux abords du Bois qui dort,
Les fleurs, pareilles à des mufles
D'où bavent des pommades d'or

.....
Trouve, aux prés fous, [...] *Des calices* plein d'Œufs de feu

1. Cf. *Une Saison en enfer*, « [Prologue] » : « J'ai appelé les fléaux pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue. Je me suis séché à l'air du crime. »

2. Cf. *Discours et Jeu, Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Universitets Forlaget/Presses Universitaires de Grenoble, 1975, pp. 81-83.

*Trouve des Chardons cotonneux [...]
Trouve des Fleurs qui soient des chaises !*

.....
*Oui, trouve au cœur des noirs filons
Des fleurs presque pierres, — fameuses ! —
Qui vers leurs durs ovaires blonds
Aient des amygdales gemmeuses.»*

Le passage du « dire » au « trouver » semble militer en faveur d'une désertion radicale du champ de la parole, quand même celle-ci aurait valeur et teneur d'acte, pour celui de l'action directe dans la réalité. Pourtant, à la faveur de l'élan créé par l'ordre de « trouver », affluent des « trouvailles » que l'accélération verbale, provoquée par la réitération dynamisante du commandement, rend de plus en plus invraisemblables. Dans l'emportement du langage de la découverte, l'objet trouvé ou à trouver redevient l'*introuvable* : des « fleurs, pareilles à des mufles », des « Fleurs qui soient des chaises », des « Fleurs presque pierres » etc. En (re)découvrant l'introuvable, le « chasseur » (re)devient poète. Et c'est au moment où la poésie chassée ou désavouée revient — comme en témoigne aussi le réinvestissement massif du champ du discours par les « fleurs »¹ — que la « chasse » préconisée prend l'allure d'une *chasse au trésor*. L'auto-exaltation du poème, saisi par le vertige de sa propre invention, transparait donc dans le retour du lexique précieux, lequel, des « *pommades d'or* » aux « *fleurs presque pierres, — fameuses ! — / Qui vers leurs durs ovaires blonds / Aient des amygdales gemmeuses* », se *crystallise* progressivement autour des « nouvelles fleurs » pour signifier à nouveau la valeur de la poésie et en ériger les fétiches. A la fois bijoux et graals féminins, les « fleurs » que traque le poète-chasseur jusqu'au « cœur des noirs filons »² découvrent leur sexe (« calices pleins d'œufs de feu », « durs ovaires blonds ») à celui-là seul qui s'aventure au-delà du possible. C'est dire que l'accès en est difficile. La génitalisation des « fleurs » confirme l'intime alliance, partout affichée dans le texte de Rimbaud, de la curiosité sexuelle et de l'investigation poétique : l'une entraîne l'autre et ne va pas sans elle. Cependant, le désir qui s'exprime à la faveur de la métaphore de la « chasse au trésor » poétique culmine et s'infléchit à la fois dans le souhait « farcesque » et iconoclaste de *manger la précieuse matière poétique*, par une sorte de régression ludique vers une forme primaire de jouissance et de possession matérielle. Le fantasme de l'incorporation orale relaie (et absorbe) le rêve de défloration :

« Sers-nous, ô Farceur, tu le peux,
Sur un plat de vermeil splendide
Des ragoûts de Lys sirupeux
Mordant nos cuillers Alfénide ! »

1. A propos des fleurs, « objet poétique par excellence » mais aussi « figure des figures » en laquelle se reconnaît la poésie [fût-elle du Mal], je renvoie au commentaire de Derrida sur la cathédrale de fleurs construite par Genet [cf. *Glas*, Paris, Éd. Galilée, 1974, pp. 20-25].

2. Et comme toujours chez Rimbaud, pas d'aventure du signifié sans aventure du signifiant : la chasse aux « fleurs fameuses » a lieu à coups d'« f ».

Ainsi l'avidité sexuelle de l'enfant baveur (« Alcide Bava », figure héroïsée de l'enfant malpropre) refait-elle surface sous la cupidité du chercheur d'or, donnant à penser du caractère tropologique de cette dernière : et si le « chasseur » poursuivait encore, par déplacement et substitution, la recherche de « la clé du festin ancien », dont la perte obsède le « damné » d'*Une Saison en enfer* ?

*
* *

Or jaune, eau bleue

« Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre
O canot immobile ! oh bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune¹ qui m'importune
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre. »
« Mémoire »

En portant l'or à sa bouche, le poète cherche donc peut-être à retrouver *dans la poésie et par elle*, une forme de jouissance orale primaire — sans y parvenir.

Il se trouve que les mésaventures du poète-buveur de « Larme » font très exactement écho à celles du roi Midas, dont Ovide rapporte la légende dans les *Métamorphoses* : pour récompenser Midas de lui avoir ramené Silène, Dionysos lui offre d'exaucer le vœu qu'il formulera. Midas demande alors que tout ce qu'il touche soit changé en or. Vient le moment du repas : Midas ne peut ni manger ni boire puisque aliments et boissons se changent en or dès qu'il y touche. Affamé et assoiffé, il court chez Dionysos pour le supplier de reprendre son don. Et Dionysos accède à sa demande. Dans une autre version du mythe, rapportée cette fois par Plutarque, c'est la Terre qui fait jaillir une source pour étancher la soif de Midas égaré dans un désert. Malheureusement, la source verse des flots d'or. Midas implore alors Dionysos qui transforme la source d'or en eau jaillissante.

D'une légende à l'autre, se répète le phénomène de substitution maléfique de l'or à l'eau, qui fait obstacle à la consommation, et transforme en supplice la réalisation d'un désir peut-être trop oublieux de la satisfaction des besoins élémentaires. Dans le premier cas, la métamorphose des aliments en or résulte de la demande excessive formulée par Midas : que *tout* ce qu'il touche devienne or. Dionysos, qui avait d'abord accédé à son désir, y remédie. Dans le second cas, c'est la Terre qui va d'emblée trop vite en besogne, au point d'inverser la portée de son geste charitable : une fois de plus, Dionysos corrige cette réalisation trop *raffinée* du désir de Midas, qui compromet la satisfaction du besoin même dont elle procède.

En proférant son vœu, Midas s'est interdit sans s'en rendre compte l'accès aux sources et aux modes primaires de satisfaction du corps. Il s'est privé d'un contact charnel avec la matière. Il a échangé la *volonté de jouissance* contre la *volonté de puissance*. Heureusement, Dionysos a des dons de « sourcier » : sorte de contre-

1. « Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
le souci d'eau — ta foi conjugale, ô l'Épouse ! »

alchimiste, il sait transmuier l'« or », — infernal supplément du désir ou du don —, en « eau ». Sur ce point, il semble que Dionysos et le Rimbaud-poète soient bien d'accord : le don de l'or n'est-il pas perçu par l'un et l'autre comme un cadeau empoisonné qui empêche le contact vivifiant avec l'eau ?

On pourrait donc dire que ces récits mythiques (y compris la fable de Rimbaud) allégorisent d'une certaine manière le conflit libidinal engendré par la domination, tant dans le champ des comportements sociaux que dans l'intimité de la psyché, d'une érotique et d'une éthique anales, lesquelles exercent une action refoulante sur les pulsions liées à ce stade archaïque de l'érogenèse que Freud nomme le stade oral. Mais si les légendes dionysiaques que nous venons d'évoquer procèdent à un renversement du schéma culturel dominant et permettent à Midas de retrouver les sources enfouies, il n'en va pas de même pour le sujet de « Larme » : parvenu à son terme, le poème se fixe sur son or, abandonnant le sujet assoiffé au charme maléfique d'une vision infiniment altérante : il « [voit] de l'or » et ne peut boire.

En faisant apparaître une contradiction entre la tendance à *voir tout en or et le désir de boire*¹, « Larme » invite à méditer le sens de l'opposition ou de la concurrence de ces motifs au fil de l'œuvre. La double postulation du sujet (pêcheur d'or et/ou chercheur d'eau), que dramatise le poème, semble en effet entraîner l'œuvre dans deux directions divergentes, et favoriser la constitution d'univers poétiques rivaux et parfois assez nettement séparés. Dans cette optique, on pourrait lire l'Illumination « Fleurs » comme un pur produit du don de conversion alchimique que se prévaut de posséder le sujet-poète. Comme dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », on y assiste à une transmutation des « fleurs » en pierres précieuses. Toutes les « fleurs » qui ornent le texte de Rimbaud semblent d'ailleurs vouées à ce durcissement², indice de surcotation qui augmente en la redoublant leur valeur de poétique parure :

« D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraude, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourant la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule de jeunes et fortes roses. »

La métamorphose des fleurs en matières précieuses s'accompagne d'une aurification et d'une pétrification de tous les éléments qui concourent à l'œuvre de séduction des « jeunes et fortes roses ». Celles-ci sont « attirées » dans le champ sémantique du pierreux et du précieux — les « terrasses de marbre » ne sont-elles

1. Besoin et désir ne semblent guère séparables chez Rimbaud, comme l'indique la superposition des tentatives de captage de la source et de capture érotique de la « jeune Oïse », eau faite femme. La soif d'eau et la soif d'autre se fondent l'une dans l'autre.

2. Voir par exemple les fleurs précieuses de « Après le déluge » ou d'« Aube ».

pas un terreau idéal pour faire pousser des « fleurs » presque pierres, fameuses » ? — par une mer et un ciel réunis dans « le dieu » totémique « aux énormes yeux bleus et aux formes de neige ». Les « fleurs » — centre et objets de phénomènes d'attraction érotique — semblent fonctionner ici comme les icônes de cette « vision » post-banvillienne, qui résulte des nouvelles combinaisons poétiques de « roses » et de « neiges » auxquelles s'essaye le « voyant ». Est-ce parce qu'il observe — ou crée — le spectacle « *d'un gradin d'or* », qu'il n'y voit que de l'or ? Notons que la dominante aurifère s'articule ici encore au primat de la *vision* comme agent et canal de la production poétique. Inversement, une Illumination telle que « Barbare », dont la teneur « marine » et l'exaltation érotique — fort différente de la fascination para-fétichiste de « Fleurs » — sont évidentes, liquéfie tout ce que « Fleurs » pétrifie : « [...] là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux flott[e]nt ». La dissolution de tous les éléments, — y compris celle de l'ordre syntaxique qui se résout en parataxe flottante — s'accompagne cette fois du privilège accordé à l'organe de l'audition. Dans cette version en langue nouvelle du « Bateau ivre » qu'est « Barbare », le « pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques »¹ vibre au son de la « musique » et de la « voix féminine », telle une énorme oreille battant drapeau (rouge). En collant son « pavillon » à une eau mélodieuse, « Barbare » s'inscrit plutôt dans la ligne de la pulsion orale qui anime le sujet de « Larme ». Entre les deux, la poésie de Rimbaud semble hésiter comme entre deux « reflets » contradictoires d'elle-même.

*

* *

C'est précisément dans les poèmes qui mettent en représentation et en question la nature de la poésie et son mode de production, qu'entrent pour la première fois en concurrence les motifs que nous venons d'analyser : dans les fleurs « baveuses » ou « gemmeuses » de « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », la poésie projette une certaine image d'elle-même, qui la renvoie, dans un cas, à ce que nous pourrions appeler la scène de l'oralité et l'attire, dans l'autre cas, dans le champ du précieux, que nous avons mis en rapport avec le processus de transposition de la pulsion anale. Le privilège accordé à l'une ou à l'autre détermine des figures dissemblables du poète, — baveur/buveur ou « chasseur de trésors » —, à travers lesquelles se dessinent deux espèces différentes de la « jouissance » liée à l'activité poétique.

Nous avons déjà évoqué le rapport ambivalent qu'à l'instar de Dionysos, le poète entretient avec sa propre capacité de « convertir en or » ce à quoi il touche. Le pouvoir de « faire de l'or » en lequel nous avons identifié une certaine métaphore du travail poétique, et que se flatte encore de posséder le « damné » d'*Une Saison en enfer*², confère à la manipulation du verbe un caractère alchimique. Les opérations de distillation altérante de la matière auxquelles se livre l'alchimiste, dans l'espoir d'en obtenir un produit sublime qui comble sa compulsion à fabriquer et à posséder, illustrent *la puissance de l'inventeur*. Mais, comme dans « Larme »,

1. Ces dernières sont trop « précieuses » pour exister : « elles n'existent pas ».

2. Cf. « Nuit de l'enfer » : « Veut-on ? Je ferai de l'or, des remèdes ».

la fabrication d'or risque, à terme, de gêner la jouissance et de suspendre le cours du poème.

A travers les représentations antagoniques de l'activité poétique comme production d'or ou, au contraire, comme afflux de liquide (ré)générateur, que le poète abreuvé répand en « oraisons » plus ou moins (o)rageuses, le texte de Rimbaud allégorise peut-être le problème de son inscription divisante sur les tables de l'écriture. L'écriture est inconsciemment (et consciemment) associée — comme on le sait depuis Platon et Derrida — à l'effort de conservation et à toutes les valeurs de capitalisation qui lui sont attachées. Si le poète en tire profit, il me semble cependant qu'il entretient, du moins en partie, le fantasme du maintien ou de la restauration d'une érotique et d'une pratique orales du langage à l'intérieur même de l'écrit, comme s'il résistait au détachement de la lettre, à sa « décorporation »¹ dans l'écriture.

*
* *

Au bois

Dans le partage de l'œuvre entre deux imaginaires de son mode de production que nous avons respectivement qualifiés d'anal et d'oral, nous avons donc cru reconnaître une tension interne de l'écriture rimbaldienne, experte en fabuleuses alchimies du verbe, et cependant pressée de (re)trouver la formule « primitive » de la poésie, du temps où celle-ci tenait encore à la bouche (à oreille) et où le corps tenait au monde par tous les sens.

Quant au *lieu* de cette formule poétique, tendons l'oreille et peut-être le trouverons-nous. C'est « dans une bruyère/ Entourée de tendres *bois de noise-tiers* » que s'installe pour boire à loisir le sujet de « Larme ». Le bois s'ébruite en *bruy/ère* et en *noise/tiers*, sylvestre concert dans lequel chante déjà l'eau de l'Oise : ouverture déceptive ! Le sujet ne peut boire et c'est encore une « *eau des bois* » qui vient à son secours dans le dernier quatrain. Or, si, à l'instar de Rimbaud, nous écoutons le son du bois, nous entendrons (avant même qu'il « se trouve violon ») résonner l'accord, tenu tout au long de l'œuvre, entre *bois* et *boire*. Rimbaud n'est-il pas maître en jeux de mots homophoniques ou paronymiques ? Aussi est-ce au *bois* dont il a été, comme tous les enfants, chassé², que s'obstine à retourner le poète : « Ton quatrain plonge *aux bois* sanglants » (saignant de quelle substance ?) recommande « Alcide Bava » au « chasseur ». C'est encore « *aux ab/or/ds* du *bois* qui d/or/t » que le chasseur devrait trouver « Des fleurs [...] ! D'où bavent des pommades d'or ». La satisfaction de l'heureux habitant des bois éclate dans le petit poème intitulé « Tête de faune » :

1. J'emprunte ce néologisme à Rimbaud, qui le forme dans l'Illumination « H ».

2. « Nous n'irons plus au bois
Les lauriers sont coupés »,
chante l'enfance expulsée de son paradis.

« Un faune effaré montre ses deux yeux
Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui — tel qu'un écureuil —
Son rire tremble encore à chaque feuille
Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille. »

Dans les parages du « bois », il semble, d'après ces deux derniers exemples, que la poésie se réconcilie avec elle-même, en remettant son « or » à portée de bouche.

C'est « aux bois sidéraux » que le « poète de sept ans » imagine l'éclosion de « forêts noyées » et de « fleurs de chair » :

« Il lisait son roman sans cesse médité
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées. »

Dans « Phrases »¹, le poète élit le « bois » pour abriter et illustrer sa première proposition d'union parfaite :

« Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, — en une plage pour deux enfants fidèles, — en une maison musicale pour notre claire sympathie, — je vous trouverai. »

C'est en suivant la route du bois que l'enfant de l'Illumination « Aube » espère trouver, pour l'embrasser, l'« aube d'été » :

« En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. »

La chute hors du bois marque la fin de l'idylle. Même le « Moi » désabusé et suicidaire de « Comédie de la Soif » avoue « aimer mieux » « Pourrir dans l'étang/ Dans l'affreuse crème/ Près des bois flottants. »

Peut-être cette rapide course à travers bois nous aidera-t-elle à comprendre pourquoi le « cœur » du sujet d'« Oraison du Soir » est « comme un aubier / Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures ». A la faveur de la comparaison entre son cœur et l'« aubier » — partie blanchâtre et encore tendre de l'arbre située entre le cœur et l'écorce : bois coulant —, le poète se transforme en *jeune bois*. Et si nous nous laissons glisser au fil paronomastique des signifiants qui tissent secrètement leurs réseaux dans les *Poésies*, nous pourrions, à proximité de l'« aubier »,

1. *Illuminations*.

distinguer le fantôme de l'« aube », dont le corps, nuée solaire, eau d'aur/or/e, se profile surtout « aux abords » d'un « bois » qui « dort » encore, prêt à « s'éveiller violon ». ¹

*
* *

Ce parcours nous a permis de comprendre pourquoi l'autoportrait du poète en activité intitulé « Oraison du Soir » le représente livré aux plaisirs dérivés de l'oralité et de l'analité. Les « rêves », produits excrémentiels de l'imagination suscités par les vapeurs de la boisson, sont à leur tour mués en liqueur d'or pour être ravalés : en « ravalant » ses rêves « avec soin », le poète satisfait une pulsion orale de type coprophagique, tout en se réappropriant méthodiquement la matière onirique déjà magiquement distillée, pour la transformer et la rendre à nouveau en jets d'urine-oraison. Il combine ainsi les mouvements d'absorption et de (re)jet « spontané » de fluide avec les gestes de reprise sélective nécessaires à la maîtrise du processus créateur.

L'absence de marques linguistiques d'interlocution — qui contraste avec la modalité dialogique ou la rhétorique apostrophique de maintes « poésies » — renforce la structure « égocentrique » de l'autoportrait ; elle met en évidence la tentative du poète d'accéder seul à une sorte de complétude narcissique, à une béatitude étayée sur la satisfaction auto-érotique. L'auto-idolâtrie du poète culmine dans le dernier tercet, à travers son identification au Christ et le subtil jeu de miroir tropologique qui s'organise avec les fleurs héliotropes. Tourné vers le soleil, le poète s'y voit réfléchi, grâce à « l'assentiment » et la médiation des « grands *héliotropes* », eux aussi fascinés par Hélios, au point d'en emprunter la figure et le nom. Le poème s'arrête sur la vision de ces « étincelles d'or de la lumière nature » ² (fleurs et « coulures » d'urine mêlées) en lesquelles le sujet, produit transfiguré de sa propre alchimie verbale, se projette et s'adore.

En un sens, « Oraison du Soir » appartient encore à l'*âge d'or* de la production rimbaldienne. Aussi ce « tableau » de l'activité poétique conjugue-t-il harmonieusement des jouissances et des opérations un peu plus tard désignées comme conflictuelles ou tout simplement impossibles. En « [pissant] très haut et très loin », le poète suggère les possibilités d'expansion multidirectionnelles offertes à l'élan érotico-poétique. Pourtant, le poème regorge surtout de voyages inaccomplis (présentis « sous l'air gonflé d'*impalpables* voilures ») et de rêves « ravalés », cette fois au sens figuré du terme. Même si le sonnet exalte les ressources de l'imaginaire et les délices de l'auto-enivrement, il en dessine aussi les limites. Sa tonalité élégia-

1. Un certain nombre d'opérations de « sélection » lexicale qui, dans les *Poésies*, sont mises sur le compte d'un procédé métaphorique et interprétées comme des tropes classiques, faute de trouver la clé de la *gamme signifiante* dont joue le « poète », pourraient bien relever en fait du travail de la paronomase : la « métaphore » rimbaldienne ne serait jamais que de la paronymie non déclarée, la métathèse, du paragramme implicite, la tropologie des *Poésies*, un vaste *jeu de signifiants*, sur le modèle de celui qui illustre la découverte de l'étrangeté à lui-même du sujet pensant et écrivant, en même temps que son hypersensibilité aux « inventions » imprévues de la langue elle-même : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : *On me pense. Pardon du jeu de mots* ».

Autant de raisons de retrouver l'« aube » [et l'eau] dans l'« aubier », l'« aubier » dans le « bois », l'« or » dans l'« oraison », etc. Enfin, si « la Juliette, ça rappelle l'Henriette » [Cf. « Bruxelles »], l'« aubier », ça rappelle assez le R/i/m/baud.

2. Cf. « Alchimie du verbe ».

que, que corrobore la tristesse du « cœur » du poète (« triste » peut-être de n'être encore qu'« aubier », blanc et tendre « bois » virginal, en font un prototype de ces poèmes d'auto-érotisme déceptif et de désir sans issue que sont « Les Poètes de sept ans », « Les Chercheuses de poux » et « Le Bateau ivre » : autant de variations du poète sur son autoportrait. Certes, le buveur d'« or liquide » d'« Oraison du soir » peut au moins « pisser » tout son soûl, alors que la fade liqueur de « Larme » fait seulement « suer » l'assoiffé, et que l'« enfant » caressé par les « chercheuses de poux » « se sent, selon la lenteur des caresses/ Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer ». Dans ce dernier poème, le désir sourd, mais ne « pleure » — ou ne pleut — pas ; le jet lacrymal reste suspendu entre sourdre et « mourir ». L'incomplétude de la jouissance de l'enfant « assis devant une croisée »¹ se traduit par une rétention de liquide — et de poésie sonore : au vers précédent, la sensation qui « monte en l'enfant » est décrite comme un « soupir d'harmonica qui *pourrait* délirer » (mais ne délire pas).

Pour que le poète se répande en poétiques oraisons, il faut d'abord qu'il puisse « boire ». « Que faut-il à l'homme ? / Boire »² — mais à condition que la liqueur soit bonne : quintessence d'eau et d'autre.

1. L'entrave à la réalisation du désir s'inscrit aussi dans la posture du sujet. Dans « Oraison du soir », le poète se décrit dès l'incipit comme « [vivant] assis ». Le petit poète de sept ans est « couché sur des pièces de toile ». Le bateau ivre cède la place à un « enfant accroupi », etc.

2. Cf. « Comédie de la Soif » [Vers nouveaux].