

Rimbaud : la nature, l'anathème

« Rimbaud, nature and anathema »

Maya Hanna

Professeur assistant

Université Libanaise, Centre de Langues et de Traduction, Tripoli, Liban

Abstract

This study focuses on Rimbaud's poetic experience, located at the antipodes of the sacred. Desacralization first passes through the consecration of nature, in contrast with the present time, in particular the Christian era, mocked to the point of anathema. This results in a particular moral posture, linked to the exaltation of the body, in response to the modesty advocated by the Christian religion, whose imposture it precisely reveals. However, religion is only a pretext to attack inviolable values, that of poetic language.

L'œuvre de Rimbaud suscite toujours des questionnements, aussi bien dans sa fulgurance que dans son tragique achèvement. Si *Une Saison en enfer* signe l'ultime désacralisation de l'expérience poétique, les prémices en sont repérables bien avant, dans les premiers écrits de l'adolescent, notamment à travers la description des lieux et des personnages, la critique et la dérision des figures et représentations religieuses, le choc des images conventionnelles, etc. Or cette même saison infernale annonce paradoxalement une certaine « alchimie » censée transmuter le vil métal en matière noble, donc serait en quelque sorte un cheminement d'un contexte profane vers une recherche mystique.

Nous interrogerons dans cette étude la *chasse spirituelle*¹ entre le sacré et le profane dans les *Poésies* jusqu'au désastre de la *Saison* pour donner une nouvelle conception de la poésie, de la langue et du rapport au monde.

Il conviendrait d'abord de définir cette désacralisation, la situant par rapport aux représentations traditionnelles du sacré et du profane dans l'imaginaire collectif. La sacralité de la nature et du

¹ Ce livre, que Paul Verlaine avait lu, semble définitivement perdu.

paganisme en ressort, en contraste avec le temps présent, notamment l'ère chrétienne, jugée sévèrement, tancée, raillée jusqu'à l'anathème. Il en découle une posture morale particulière, liée à l'exaltation du corps et de ses plaisirs, en réponse à la pudeur prônée par la religion chrétienne, dont elle dévoile justement l'imposture. Or cette démystification ne concerne pas uniquement le religieux qui n'est qu'un prétexte pour attaquer des fondements et des valeurs inviolables, dont notamment la sacro-sainte langue poétique.

1. « La sacralité de la nature et la religion cosmique »¹ : nature, posture et imposture

Dès les premiers poèmes de l'adolescent Rimbaud, bien avant l'outrage et l'outrance de *Une Saison en enfer*, le sacré – tel que l'entendent les religions et nos représentations conceptuelles et collectives – se voit blasphémé, et le profane – toujours suivant les mêmes acceptions – inversement sacralisé.

Commençons par « Les Étrennes des orphelins », un des premiers poèmes parus dans « les premiers textes : l'année 1870 »², où le souvenir de la mère disparue émerge par intermittence, cadencé par les tirets qui chaque fois marquent la fracture entre la réalité sombre et le passé heureux. Ce passé apparaît sous une image claire, celle d'un « souvenir riant », dont la reviviscence est comparée à « un chapelet qu'on égrène en priant » (III). Du coup, l'association du souvenir au chapelet et à la prière le transforme en un événement sacré, également rapproché de la figure de l'Ange qui, dans la cinquième partie, parrain du rêve sacré, console les orphelins (« – Mais l'Ange des berceaux vient essayer leurs yeux »). Donc il s'agit d'un passé sacré, non pas dans le sens que lui confère la religion chrétienne, mais la sacralité consistant ici dans le regret d'une époque révolue rendue sacrée comme antidote au présent douloureux. Une première manifestation du sacré se dessine, voire la nostalgie d'une vie sacrée antérieure, celle d'avant la souillure provoquée par – a-t-on vraiment besoin d'égrener les ferments de cette con-damnation rimbaldienne ? – l'injustice, la société, la famille, la bourgeoisie, l'église ... que le poète dépouillera de tout respect, de toute sacralité, de toute décence, de toute considération, de tout hommage, de toute vénération, de tout égard, dans une entreprise de désacralisation des emblèmes de ce présent censés être sacrés mais qui s'avèrent profanes et salissants.

¹ Mircea Éliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, chapitre 3, p.101.

² Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale Française, 1998. Tous les vers cités en sont extraits.

La posture

Ainsi est le cas dans le poème intitulé « Credo in unam », dont le titre *prêche* une parodie du credo chrétien. L'amour – « amour du sacrilège »¹ dans « Mauvais sang » ! – se voit érigé en dieu et religion, celle du paganisme déifiant la femme et la nature². La référence aux déesses de la mythologie atteste le culte du sacré païen, par opposition au sacré chrétien dont le dieu et la croix se trouvent totalement profanés dans ce poème. La profanation commence par le rapprochement opéré entre des figures charnelles et des représentations divines. Ainsi dès la première strophe, le sein est plus que divin ; pire, il est comparé à un dieu !

Ici commence une suite de postures physiques, celle du corps exalté exulté dont découlera l'imposture de la religion de Dieu :

*« Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme. »*

La représentation de Dieu est donc charnelle et si dans le credo chrétien Dieu et Son Verbe sont le commencement, voire l'origine de toute création, dans le credo païen rimbaldien la nature identifiée à la femme constitue la source féconde de toute vie, d'après la suite des deux vers ci-haut ainsi que dans la strophe suivante :

*« Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons !
Son double sein versait dans les immensités
Le pur ruissellement de la vie infinie. »*

L'imposture

Cette sacralisation du paganisme sacralise l'homme qui y était pur (« l'Homme était chaste et doux ») alors que ce dernier est considéré comme souillé après l'institution du christianisme qui est censé laver l'homme de ses péchés par le sang du Christ et le sauver par la croix. Or justement, paradoxalement, « la vie est amère, / Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix ! » :

*« [...] O ! la vie est amère,
Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix !
Mais c'est toi la Vénus, c'est en toi que je crois !
- Oui l'Homme est faible et laid, le doute le dévaste,
Il a des vêtements parce qu'il n'est plus chaste,
Parce qu'il a sali son fier buste de Dieu,*

¹ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », in *Une Saison en enfer*.

² Cf. Mircea Éliade, *op. cit.*, p.125.

*Et qu'il a rabougri, comme une idole au feu,
Son corps Olympien aux servitudes sales ! »*

Dans la religion chrétienne, l'homme misérable et pécheur s'est vu élevé et rehaussé au rang de Dieu grâce à l'avènement du Christ rédempteur, seul moyen du salut. Or pour Rimbaud, l'homme était chaste et pur avant la rédemption « Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux » et c'est après l'incarnation du Christ et son sacrifice à la croix que l'homme s'est avili, qu'il a perdu sa force, sa grandeur, sa chasteté et sa beauté. Il est dit et écrit que le Christ nous a revêtus, nous pécheurs, de sa justice, qu'il a couvert par son sang notre souillure. Ce concept surtout paulinien répond au contexte de la genèse où l'on retrouve le récit du péché originel suivi de l'expulsion d'Adam et d'Ève du jardin d'Eden qui, prenant conscience de leur nudité, « se firent des pagnes en cousant ensemble des feuilles de figuier », raconte le livre de la Genèse (3 : 7) d'après la Bible du Semeur. Dans une autre version, Louis Segond précise qu' « ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures ». De même pour Darby, « ils cousirent ensemble des feuilles de figuier et s'en firent des ceintures ». Dans les différentes traductions de la Bible le verbe « coudre » est récurrent, filant les vêtements de la pudeur afin de cacher la honte de la nudité désormais découverte.

Or l'image du vêtement réapparaît tout le long du Nouveau Testament comme métaphore de la pureté, voire de la purification obtenue par le sacrifice de Jésus Christ et son sang versé sur la colline du Golgotha pour laver l'homme et ôter son péché. Dans Galates 3 : 26 et 27 nous lisons : « Car vous êtes tous enfants de Dieu par la foi en Jésus-Christ. Car vous tous qui avez été baptisés en Christ, vous avez revêtu Christ. » Bien avant, le prophète Ésaïe, qui avait dénoncé le relâchement des mœurs de ses concitoyens, se réjouissait de ce que Dieu l'ait sauvé : « il m'a revêtu des vêtements du salut, et m'a couvert du manteau de la justice » (Ésaïe 61 : 10). Dans le chapitre 3 de l'Apocalypse, s'adressant à l'église de Philadelphie, l'ange dit : « Je te conseille d'acheter de moi de l'or éprouvé par le feu, afin que tu deviennes riche, et des vêtements blancs, afin que tu sois vêtu et que la honte de ta nudité ne paraisse pas » (Apocalypse 3 :18). Vers la fin du même livre, il est question des noces de l'Agneau (Jésus dans sa gloire) : « Réjouissons-nous et soyons dans l'allégresse, et donnons-lui gloire; car les noces de l'agneau sont venues, et son épouse s'est préparée ; et il lui a été donné de se revêtir d'un fin lin, éclatant, pur. Car le fin lin, ce sont les œuvres justes des saints. » (Apocalypse 19 :7 et 8). Or ces vêtements considérés comme symbole

de pureté et de sacralité à travers le sacrifice de la croix rejoignent la parabole du festin des noces évoquée dans l'évangile selon Matthieu où concrètement un homme est chassé du repas parce qu'il ne portait pas les bons vêtements. La parabole mentionne qu'il nous faut nous revêtir d'un vêtement spécial pour accéder au Royaume de Jésus. Les exemples abondent qui font du vêtement le signe de la sainteté offerte par Dieu lui-même à ses enfants nés de nouveau. Également dans la parabole du fils prodigue, (Évangile selon Luc, chapitre 15 :11-32), (Dieu) le père ravi du retour de son enfant égaré retrouvé lui donne la plus belle robe. Donc les vêtements offerts par Dieu sont signe de la sainteté, du salut en tant que fruit de sa grâce, conséquence de cette sanctification, pacte de réconciliation.

C'est pourquoi pour le révolté qu'est Rimbaud, les vêtements sont dénigrés et rejetés, vus comme source de décadence de l'homme alors qu'ils sont pour la religion chrétienne une source de bénédiction et de sanctification.

On comprendra mieux que Rimbaud ait utilisé dans la dixième strophe l'image des « manteaux d'ignorance » dont nous sommes accablés. Tant qu'elle provient de la religion qui a éliminé le paganisme et la foi en la nature et en l'homme, toute vêtue demeure souillée et tout nu s'avère paradoxalement être chaste et sacré. D'ailleurs, avant la présumée chute, « l'homme et sa femme étaient tous les deux nus, et ils n'en avaient pas honte », d'après La Genèse (2 : 25). Mircea Éliade n'en dit également pas moins dans *Le Sacré et le profane* :

« La nudité baptismale, elle aussi, comporte une signification rituelle et métaphysique à la fois : c'est l'abandon du "vieux vêtement de corruption et de péché que le baptisé dépouille à la suite du Christ, celui dont Adam a été revêtu après le péché", mais également le retour à l'innocence primitive, à la condition d'Adam avant la chute » (Éliade, 1965, 116).

Ceci est une preuve de la plénitude de l'homme au sein de la nature et que le poète entend restituer par sa révolte et sa poésie.

Reprenons les vers précités afin de mieux discerner ce passage du passé sacré au présent profane :

« [...] O ! la vie est amère,
Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix !
Mais c'est toi la Vénus, c'est en toi que je crois !
- Oui l'Homme est faible et laid, le doute le dévaste,
Il a des vêtements parce qu'il n'est plus chaste,
Parce qu'il a sali son fier buste de Dieu,
Et qu'il a rabougri, comme une idole au feu,

Son corps Olympien aux servitudes sales ! »

Dans la religion chrétienne, l'homme était souillé par le péché, puis racheté au prix du sang christique et rehaussé – d'avoir rehaussé, à l'instar du fils prodigue, les chaussures de la justice aussi –. Pour Rimbaud, l'homme était grand et fort avant cette *divine comédie* en deux actes coupant l'histoire en avant et après. Il s'est avili depuis que le dieu chrétien l'a attelé à sa croix, car cette croix a révélé la souillure qui a nécessité le sacrifice de Dieu. Il n'est plus chaste depuis qu'il a revêtu la justice divine. Celle-ci l'a avili et asservi, n'est-il pas devenu serviteur de Dieu ? La dégradation de l'Homme ne provient pas tant de la chute d'Adam que de la religion qui a instauré cette chute comme principe, comme condition à l'avènement du Dieu Sauveur. Celui-ci a besoin d'un homme faible et laid pour justifier son intervention rédemptrice. C'est pourquoi Rimbaud condamne cette religion qui « rabougrit » l'homme, alors que pour lui, l'homme était « chaste et doux et fort » (« Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux ») avant qu'elle n'intervienne dans son cours simple et instinctif et ne mette fin à sa chasteté naturelle et innée. L'homme était exactement naturellement bon comme l'aurait dit un Rousseau.

C'est pourquoi à la fin de ce long poème Rimbaud restitue à l'homme son règne premier voire primitif et sa pureté originelle. À la désacralisation du dieu chrétien et de la croix succède la foi en l'homme et en sa grandeur. Dans les dernières strophes nous assistons à la renaissance d'un surhomme, rationnel, sondeur et déchiffreur, ce qui s'oppose aux « servitudes sales » auxquelles le dieu chrétien l'avait « attelé ». Bien au contraire, dans un sublime inversement des données, le sacré rendu profane et le profane se sacralisant, le dernier vers réhabilite l'homme en maître du monde, de sorte que les dieux l'écoutent et non l'inverse :

« - Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini ! ... »

D'ailleurs, plus tard, dans la *Saison*, précisément dans « Nuit de l'enfer », le damné Rimbaud se vante, après le comble du blasphème signant la fin de l'enseignement religieux (ou « l'exécution du catéchisme »), de désormais dévoiler tous les mystères, d'avoir tous les talents, y compris ceux de la pierre philosophale censée fabriquer de l'or et des thériacales (j'y reviendrai) :

« Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. Écoutez ! ...

J'ai tous les talents ! – [...] Je ferai de l'or, des remèdes ».

Face au Dieu chrétien un et unique, Rimbaud prône les dieux de la mythologie ; au bois sacré de la croix, « arbre de Jessé »¹, il substitue « les bois sacrés » où, à la place de l'homme affaibli par la croix, règne un homme fort qui « relève sa tête libre et fièvre ».

Outre la profanation des symboles chrétiens, le sacré se voit profané par l'amour charnel condamné par l'église mais trop présent, trop flagrant, trop prêché dans les premiers poèmes de l'adolescent Jean-Arthur. Partout la chair, bannie de et par la religion, côtoie les figures et représentations religieuses. D'ailleurs, le titre « Credo in unam » a été remplacé par celui de « Soleil et chair » dans une entreprise de consécration du corps et de l'amour en contrepartie à l'ascèse ou l'abstinence chrétienne. De là l'impudeur voisine avec les représentants de Dieu sur terre comme pour les provoquer voire les caricaturer. Cette dérision constitue une nouvelle forme de profanation, plus concrète cette fois. Ainsi est le cas dans le deuxième poème « Trois baisers », où la fille « déshabillée » est dans la deuxième strophe décrite toujours dans sa nudité mais en attitude de prière à première vue : « Mi-nue, elle joignait les mains ». Certes, il n'est nullement question de prière ni de dévotion. Mais les mains jointes sont souvent associées à cet acte de piété ou d'adoration. La chair nue de la femme ainsi rapprochée d'un geste attribué au culte constitue une forme de désacralisation voire de dérision de la prière. C'est l'amour charnel qui profane le sacré.

Cette alliance du sacré et du profane où le dernier l'emporte en sorte qu'il devienne lui-même le sacré et le sacré le profane, est récurrente dans les suivants poèmes comme « À la musique » qui décrit dans les strophes 7 et 8 le jeu provocateur entre le jeune poète et les fillettes dont les yeux sont « pleins de choses indiscretes ». La description s'arrête sur la chair de leurs cous, puis sur les mèches, le corsage, le dos et les épaules. Un adjectif surgit au sein de ce contexte charnel très précis, qualifiant le dos de « divin ». L'utilisation de cet adjectif ne vise pas tant la sublimation ou la béatification du corps féminin que la dégradation du divin qui côtoie le désir et frôle les senteurs voluptueuses grisantes.

Cette même technique est adoptée dans « Ce que retient Nina » où l'adjectif « divine » s'associe à la description de la chair nue, entrevue au travers de « son long peignoir » :

Tu plongerais dans la luzerne

¹ Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.386.

*« Ton long peignoir,
Divine avec ce bleu qui cerne
Ton grand œil noir, »*

Certes, par la magie descriptive et le pouvoir de l'hypallage, la femme nue est identifiée avec la fleur dont la couleur bleue, couleur divine, de sorte que le grand œil noir cerné de bleu devient aisément le pistil, identification confirmée tout le long des strophes, notamment la précédente, où la sensualité perle et des branches et des feuilles de cette nature sexuée :

*« De chaque branche, gouttes vertes,
Des bourgeons clairs,
On sent dans les choses ouvertes
Frémir des chairs ; »*

Toutefois, au travers et au-delà de cette sexualisation et féminisation du paysage, la volonté de désacralisation est toujours repérable, dans une description soucieuse des détails – comme celle du poème « Accroupissements » où le concept de la posture est flagrant, décrivant le prêtre dans la position de défécation –. Preuve en est la vingt-et-unième strophe, où le poète s'attarde sur la lecture du missel par la grand-mère. Or justement cette attitude de dévotion se trouve tournée en dérision étant donné que, même si le nez plonge dans le livre liturgique, c'est l'intrusion du « pot de bière » et des « pipes » qui transforme la scène de prière en une scène de libations et de jouissance, commençant par les plaisirs de la table – la bière, la cigarette, le jambon – jusqu'à en arriver à ceux de la chair et des attouchements interdits – les fesses du petit garçon –, fussent-ils pédophiles :

*« — Les lunettes de la grand'mère
Et son nez long
Dans son missel, le pot de bière
Cerclé de plomb,

Moussant entre les larges pipes
Qui, crânement,
Fument : dix, quinze, immenses lippes
Qui, tout fumant,

Happent le jambon aux fourchettes
Tant, tant et plus ;
Le feu qui claire les couchettes,
Et les bahuts ;

Les fesses luisantes et grasses
D'un gros enfant
Qui fourre, à genoux, dans des tasses,
Son museau blanc*

*Frôlé par un mufle qui gronde
D'un ton gentil,
Et pourlèche la face ronde
Du cher petit... »*

2. L'anathème : la langue bohème du poème

Certes, les intentions de l'adolescent ne choquent pas et le lecteur rimbaldien est habitué à ces dévergondages. En revanche, ce que nous en retenons, ce sont les symboles divins qui – comme le « missel » –, voisinant avec ces obscénités, non seulement confirment la profanation de la religion chrétienne mais instaurent surtout la violation de tout ce qui est considéré comme inviolable, y compris la frontière sacrée du langage poétique. C'est aussi le début du « dérèglement de tous les sens » qui atteindra sa plénitude dans la *Saison en enfer* dont « la vierge folle et l'époux infernal » parodiant la parabole des vierges sages attendant l'époux divin ... Or au-delà de cette mascarade, la déformation de la langue est à l'œuvre – grand œuvre alchimique s'entend –, la sacralité de l'intouchable langue est en jeu, enjeu d'une recreation perpétuelle. Nous y reviendrons.

La même image caricaturale du missel désormais profane resurgit dans « Les Pauvres à l'église » où la description se fait grossière – rejoignant la posture inconvenante dans « Accroupissements » – à travers les actions triviales imputées aux (in)fidèles présents dans le lieu du culte : « gueulant les cantiques pieux », « fringalant du nez dans des missels antiques », « bavant la foi stupide ». Or ces verbes s'inscrivent dans une suite de néologisme et de termes inusités – dont l'adverbe « puamment », et qui culmine dans « Mes petites amoureuses » –, participant de la violation du temple de la langue.

Que Rimbaud critique et raille la religion catholique n'a rien de surprenant, mais que la critique se révèle être la prémisse d'un long processus de désacralisation, – de « dérèglement de tous les sens » », de sensations et de significations aussi bien – qui aboutira à la recreation de la langue, tel est l'enjeu de la réflexion. Mieux : quand la critique est un prétexte pour l'invention d'un langage inédit, osé, licencieux, quand cette licence entamée au sein de la religion contamine la langue, on est au cœur d'une entreprise verbale audacieuse de désacralisation.

Et si dans « Nina » le divin fait irruption au milieu des évocations érotiques, à l'inverse dans « Le Mal » c'est après les évocations sacrées, à savoir l'énumération des symboles liturgiques – « autels », « encens », « calices », « hosannah » – qu'a lieu l'intrusion du profane, à travers l'image

incongrue du « sou lié » collecté au cours de la célébration eucharistique mais aussi et surtout la jonglerie linguistique (calembour) de l'irrévérencieux « soulier » lancé comme un juron au sein des litanies. D'ailleurs, les souliers ne sont-ils pas considérés comme objet immonde qui profane le lieu saint, notamment le Buisson ardent où se révèle YHWH à Moïse dans le pays de Madian et lui confie son nom ineffable : « N'approche pas d'ici, ôte tes souliers de tes pieds, car le lieu sur lequel tu te tiens est une terre sainte » (Exode 3) ?

Certes, dans ce sonnet Rimbaud dénonce aussi bien la guerre que l'indifférence, l'hypocrisie et la cupidité de l'église. Au-delà de la critique de la religion, la profanation est rendue double par l'irruption du « sou lié » qui dans les deux acceptions s'avère indécent. D'une part, le poète accuse un dieu représenté par l'institution religieuse qui ne se gêne pas de prendre l'offrande des pauvres. D'autre part, la proximité phonétique fait retentir le mot « soulier » sonnante faux dans l'harmonie des cantiques et hosannah.

La désacralisation des signes religieux énumérés ci-haut à travers le grincement du « sou lié » est plus flagrante dans « Le Forgeron » où les prières du chanoine sont rythmées par le tintement des pièces d'or de son chapelet, autre preuve de l'avidité de l'institution religieuse érigée au détriment des plus démunis :

*« Le chanoine au soleil disait ses patenôtres
Sur des chapelets clairs grenés de pièces d'or. »*

Il convient de nous arrêter sur le participe « grenés », repris phonétiquement dans « Le châtement de Tartuffe » : « chapelet des péchés pardonnés / S'égrenant dans son cœur, priait, se confessait ».

Peut-être est-il normal que le verbe « égrener » accompagne l'évocation du chapelet étant donné le fait de compter les prières. Encore est-il plus valable compte tenu du registre familier – à travers la locution familière qui déclencherait les injures – que Rimbaud se plaie à intégrer délibérément dans sa poésie, devenant ainsi partie intégrante de son écriture rebelle et novatrice, telle qu'on l'a vue dans les verbes « gueuler », « baver », « fringaler ». De cette façon, il touche l'intouchable temple de la langue poétique.

Hormis la proximité phonétique, le verbe « grener » n'a pas la même acception qu'« égrener », mais du fait que les deux accompagnent l'image récurrente du chapelet, cet usage témoigne d'un

travail sur la langue, d'un jeu de mots et de sons. On dirait que le jeune poète s'amuse, voire s'enhardit tantôt à ajouter une voyelle, tantôt à la supprimer, à la manière du projet – fût-il ludique, ou l'était-il vraiment ? – amorcé dans « Voyelles ». Qu'il soit inspiré d'un abécédaire, d'un imagier pour enfants, ou autre, ce poème confirme cette volonté de changer le monde et la langue, ou le monde par la langue sans cesse renouvelée. Les mots sont déjà objets du poème, c'est-à-dire objets de réflexion, matière première de création. En effet, le fait d'attribuer aux voyelles des couleurs non seulement fait de celles-ci des objets pour s'amuser mais aussi leur confère une valeur symbolique toute de couleurs et de sensations, préfigurant ainsi l'univers des *Illuminations*, qui n'est autre que celui du poète illuminé par la voyance, habité par la magie des mots, l'alchimie du verbe qu'il entend faire vivre jusqu'au bout de son *Délire*. Ainsi, de l'association ludique des mots et des choses à la projection symbolique et la prémonition d'un projet démiurgique de restauration de la langue, la ligne poétique classique se voit franchie – affranchie ? –, l'intouchable touché, les mots naguère choisis, soutenus, ciselés, désormais mêlés à la boue, à la crasse des jours et de l'inhumain, bref, le sacré profané, le temple de la langue foulé par les semelles de l'insouciant bohémien.

Lui qui a promis de dire quelque jour les naissances latentes des voyelles (« Je dirai quelque jour vos naissances latentes »), il en dira plutôt leurs renaissances, et non seulement celles des voyelles, mais des mots et des phrases et de la langue entière qui est à recréer à l'infini.

Peut-être ce projet définitif et déterminant de recréation de la langue par sa désacralisation ne serait-il pas rendu possible sans le passage préalable de révolte contre tout symbole sacré et de profanation de l'interdit et de l'inviolable.

Le religieux démasqué, raillé, descendu de son piédestal donne à Rimbaud le prétexte et la chance de descendre la poésie de la tour d'ivoire et de la faire entrer dans son athanor alchimique.

Revoyons le calembour explicité ci-haut, qui incarne à merveille l'anathème mais aussi le passage obligé du langage dans le sillage du bohème.

En effet, ce calembour, ce jeu de mots est le comble de l'anathème, un affront blasphématoire, l'injure du parjure, non seulement de par le « soulier » – probablement crotté des pauvres, ou mieux, « blessé » de « Ma Bohème » ! – souillant les dalles éclatantes des églises mais de par

l'audace de la licence pratiquée dans le sacrosaint de la langue poétique. D'une part, le soulier fait son entrée dans le parvis du poème. D'autre part, le mot est déchiré, décomposé en « sou lié », déclenchant l'opération – alchimique – de dislocation de la langue.

D'ailleurs, au cœur des innovations langagières annoncées ci-haut dans « Mes petites amoureuses », considérées comme audace et sacrilège dans la sacrosainte poésie – car auparavant, à part Baudelaire, justement salué par Rimbaud, la poésie ne comprenait guère le côté trivial, l'envers de la vie humaine. Baudelaire a été le seul et le premier à intégrer l'obscène, l'indécent, tout en gardant la décence du mètre, de la forme, de la structure –, surgit le verbe « sacrer » comme pour justement *consacrer* la carrière de l'adolescent dévergondé : « tu me sacras poète ».

Alors que le prêtre « égrène » ses prières dans les précédents poèmes, dans « Ma Bohème », le poète adolescent « égrène » des rimes, de sorte que les vers se substituent à la prière dans cette nouvelle religion qu'est la poésie. Tel est le sacre du poète qui prononce une profession de foi poétique en opposition avec la foi chrétienne galvaudée et abjurée.

Donc le seul sacré auquel croit Rimbaud serait la poésie – dans son entremêlement au profane, dont il a osé profaner la sacrosainte langue –, cette poésie à venir dont, dans un sublime inversement des données, le dieu n'est autre que Satan, celui-là à qui s'adresse Rimbaud dans son « carnet de damné » :

« Cher Satan, [...] vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné ».

Il en ressort deux desseins interdépendants : d'une part, le sacre de la nouvelle poésie, qui se situe aux antipodes du lyrisme et du didactisme, sous l'égide de Satan ; d'autre part, l'inversion du sacré et du profane, selon laquelle le sacré traditionnel est rejeté et le damné désormais vénéré, érigé en parrain de la poésie nouvelle.

Revenons à l'adolescent insouciant qui « égrenait des rimes », élevant la poésie au rang sacré de la prière. Mais, quelle poésie, au juste ? Celle-là qu'il sacralise en la profanant, qu'il élève en la rabaisant de son piédestal, en détruisant sa tour d'ivoire et en vandalisant ses façades par « les souliers » et autres mots triviaux et inattendus dans son cours habituel.

Dans ce même poème de vagabondage, la lyre, noble instrument antique, emblème de la poésie lyrique, est faite de lacets de chaussure. Ce rapprochement qui tend à la ridiculiser est d'autant plus

flagrant que l'image prosaïque des pieds près du cœur, ainsi que le verbe « tirer », manière peu élégante de jouer de la lyre, parachèvent cette parodie des symboles intouchables d'une poésie désormais *faubourienne*, où les manières dévergondées du voyou contaminent ses *quartiers* de noblesse.

Ainsi dans « Délires II : L'Alchimie du verbe », la foule avec ses types fait-elle son entrée triomphale dans les beaux quartiers de la langue poétique :

« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. »

[...]

« La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. »

Dans ce délire, « les peintures idiotes » choquent nos contemplations, les « saltimbanques » folâtraient au milieu de nos allégories, les « livres érotiques » et les « refrains niais » se gaussent de nos icônes, les « vaudevilles » raillent le sérieux de nos vénérables lyrismes, etc. De là les visions déconcertantes de la « mosquée à la place d'une usine », ou d'« une école faite par des anges » ... et surtout les « sophismes » s'opposant à la droiture, à la norme, à la rectitude et l'orthodoxie du langage, ce qui équivaut à une sorte de profanation des normes poétiques traditionnelles.

Or non seulement les « sophismes » sont associés au délire des mots, mais tout ce désordre, cette déstabilisation du cours ordinaire de la vie et de la langue sont qualifiés de « sacré ». Donc la sacralité de la poésie est violée par le vagabondage rimbaldien qui paradoxalement se révèle sacré contrairement au langage ordinaire tancé sévèrement par le jeune poète. Ce viol est considéré comme la seule chance pour sauver la poésie et changer le monde

Donc à nouveau le délire profanateur attaque le sacrosaint de la langue, par des mots hallucinants perturbant l'ordre de la phrase.

Ayant désavoué le sacré divin, il va de soi que le poète se considère sinon comme Dieu, du moins comme son « ange ou mage », et qu'il s'applique à créer à l'instar du Très-Haut, se dotant

ou se croyant doté de « pouvoirs surnaturels » tel qu’il le prétend dans « Adieu » où la réinvention de la langue est intimement liée à cette sublime entreprise démiurgique :

« J’ai essayé d’inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J’ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d’artiste et de conteur emportée ! »

Cette réinvention de la langue, après l’avoir désacralisée par son vagabondage de bohème, Rimbaud l’énonce également dans « Délires II : Alchimie du verbe » où, reprenant le sonnet des « Voyelles », il se targue de colorier par le nouveau verbe la fadeur du monde :

« J’inventai la couleur des voyelles ! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. - Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. »

Toutefois, l’inventeur Rimbaud – dira-t-on plutôt le créateur Rimbaud ? – est conscient de sa transgression, puisque dans « Adieu » non seulement il rectifie son audace et l’atténue par le verbe « essayer », mais aussi il en reconnaît l’échec par le fait d’« enterrer [son] imagination », et par le retour sur « le sol rugueux de la réalité », comme s’il s’était laissé ravir pour quelques instants – ceux de sa *chasse spirituelle* – dans les cieux, et qu’il était temps pour le fils du soleil, qu’il retombât, à l’instar d’Icare, désillusionné :

« Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre ! »

D’ailleurs, dans « Délires II : Alchimie du verbe », le poète semble annoncer la vanité de son étude puisqu’il écrivait des silences :

Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges.

C’est comme si tout son effort butait contre le vide de la tombe où il enterre à jamais et son imagination et sa gloire, puisque le silence est au rendez-vous.

Épilogue

La révolte de Rimbaud contre le sacré divin a pour point de départ son refus de la famille, notamment de la mère, puis de la femme de par son homosexualité, par suite de la société et de ses institutions, et surtout de l’ordre de Dieu et de son église qui est à l’origine de l’institution de la famille, jusqu’à inclure le rejet de la langue codifiée.

La déviation du lien de la filiation devient une façon de déconcerter sa relation avec le monde et tout ordre institué, fût-il celui de l'église, de la famille, et surtout de la langue des *versificateurs* qu'il viole par toutes sortes de vagabondage de bohème.

Ayant lancé ses « souliers » au prêtre dans « Le Mal » ou à la lyre de la poésie dans « Ma bohème », Rimbaud ne pouvait espérer aucune pitié ni de ce Dieu trop sérieux – « La théologie est sérieuse » (« Nuit de l'enfer ») –, qu'il n'a que trop blasphémé, non plus de cette poésie dont il a profané le langage. Il tombera comme Icare, les ailes brûlées d'avoir joué avec le feu sacré ; il rentrera un pied en moins d'Aden, de cette terre curieusement inventrice de Dieu – qui s'y manifesta par un Buisson en flammes –, de ce « vrai royaume des enfants de Cham » (« Mauvais sang ») vers où Jean Arthur a fui le continent infecté mais où son horloge s'est très tôt arrêtée :

« Ah ça ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. Je ne suis plus au monde. - La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas, - et le ciel en haut. -Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes. »

N'a-t-il pas voulu inverser les données, placer l'enfer en haut, là où est le trône de Dieu ? Et inventer le ciel en bas ? Mais « la réalité est trop rugueuse » aussi bien que « la théologie est sérieuse » et ne badine pas.

Le silence de Rimbaud c'est le retour du calme et de l'ordre. « L'enfer est certainement en bas, et le ciel en haut », donc tout est à sa place, la juste place, cette même justice d'« Adieu » qui plait à Dieu :

« Point de cantiques : tenir le pas gagné. Dure nuit! le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau !... Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul. (« Adieu »). »

BIBLIOGRAPHIE

- *La Bible*, traduction de Louis Segond, puis celle de John Nelson Darby et *La Bible du Semeur*.
 - DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
 - ÉLIADÉ Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
 - RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale Française, 1998.
 - *Une Saison en enfer*, Paris, Collection Classiques, 1998.
-

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

Maya HANNA est titulaire d'un doctorat en lettres modernes de l'Université Stendhal, Grenoble 3, Centre de Recherches sur l'Imaginaire, et d'un Master 1 en didactique du FLE de la même université, Elle est professeure cadrée

à l'Université Libanaise et spécialiste de poésie et coordinatrice du français au Centre de Langues et de Traduction. Elle a publié un recueil de poésie intitulé *Sève recluse* aux éditions Saer el Machreq à Beyrouth. Elle a également participé à des colloques internationaux et publié des articles dont : « Salah Stétié : Pour une Méditerranée criée », in *Revue des Arts et de l'Oralité*, Maroc, 2012 ; « Salah Stétié : Déplier l'œuvre à la lumière des plaies », in *Figure de l'Imaginaire*, (<http://.figuredellimarginario.altervista.org>), numéro 1, janvier 2014 ; puis in *L'eau de la poésie est son feu. Mélanges offerts à Salah Stétié*, Les Éditions de l'Université Antonine, 2016 ; « Salah Stétié : Au-delà de l'interdit », in *Collectif Écritures francophones. Ironie, humour et critique sociale*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2019.