



Rimbaud, voyageur de l'être*

COMMUNICATION DE PHILIPPE LEKEUCHE
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 13 JANVIER 2024

La présente communication vise à ressaisir un certain mouvement intrinsèque à l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Ce qui caractérise ce mouvement, c'est qu'il suit au plus près la trajectoire du devenir-soi à l'œuvre chez le poète, ce « Soi » débordant son Moi empirique, étant plus vaste que lui.

Dans son excellente préface au volume de La Pléiade consacré aux *Œuvres complètes* de Rimbaud, volume dont il a établi l'édition, notre confrère et ami, André Guyaux, a bien repéré cette trajectoire du devenir-soi chez le poète :

Il sera, jusqu'aux Illuminations, le poète de l'anamnèse, et le poète du projet, qui appelle ou rappelle à lui ce qu'il fut et ce qu'il sera. (1, p. XI)

Il existe en effet différentes modalités du faire-œuvre : si certains poètes creusent et approfondissent inlassablement une même zone, un même point de leur expérience poétique, si d'autres tournent sans cesse autour de la chose à dire, d'autres encore suivent plutôt une trajectoire plus ou moins linéaire. Arthur Rimbaud est de ceux-ci : mais il n'*eut* pas une trajectoire à suivre, il *fut* lui-même cette trajectoire qui le mena à incarner plusieurs figures de son être-au-monde, à la recherche éperdue de soi. *Le Bateau ivre* fut prophétique : après maintes péripéties, il en revient à la flache noire et froide des Ardennes, tout comme Rimbaud fit retour, tout à la fin, à Roche auprès de sa mère.

Délibérément, je parlerai assez peu de la vie concrète du poète, de sa biographie et je ne chercherai pas à établir de nombreux corrélats entre son histoire de vie et son œuvre. La présente conférence a donc ses limites mais, à l'intérieur de celles-ci, elle espère

* L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=TFG7ErvtNUA>.

donner à penser et proposer une mise en perspective de l'œuvre encore négligée à ce jour.

Si Rimbaud cessa d'écrire autour de l'année 1874 – il a alors vingt ans –, c'est peut-être parce qu'il était arrivé au *τέλος* (télos), au but final, à l'accomplissement de son cheminement poétique. Certes, du point de vue biographique, il y avait eu la fin de son adolescence, la rupture avec Verlaine et son rejet du milieu littéraire auquel il s'était rendu insupportable. Ces événements ont aussi pesé sur le changement de sa forme d'existence à partir de 1875. Mais Rimbaud, une fois passée l'adolescence, ne rejeta pas la poésie. Ce fut plutôt un désinvestissement pulsionnel progressif de cet objet d'amour sublimé : la sève s'étant retirée des branches et des feuilles, celles-ci tombèrent et Rimbaud entreprit d'autres investissements.

La présente communication ne propose que l'esquisse d'un mouvement d'ensemble qui traverse l'œuvre, mouvement qui est celui de la recherche d'une présence à soi, d'une identité. Et, en effet, la question qui semblera être celle de Rimbaud toute sa vie pourrait se formuler ainsi : « En quel lieu pouvoir être ? »

1. LE TEMPS DE LA « PARTICIPATION »

La « participation » est un concept créé par l'anthropologue français Lucien Lévy-Bruhl pour caractériser l'identification de l'individu au groupe social dans les cultures de type clanique : l'individu s'identifie au groupe, au clan, hors duquel il n'a pas d'identité propre. En psychanalyse, ce concept a été utilisé par le psychiatre et psychanalyste hongrois, Léopold Szondi, pour signifier le mode de présence du petit enfant qui ne se sent exister qu'en participant à l'être de sa mère, mère qui est tout pour lui. Chez l'adulte réputé normal, ce processus psychique continue d'opérer afin d'assurer l'intégration du sujet au groupe social.

On peut distinguer une première période dans l'œuvre : de la fin de 1869 (*Les Étrennes des orphelins*) à la mi-mai 1871 avec les lettres sur le poète « Voyant ». Que souhaite alors Rimbaud âgé de 15-16 ans ? Que nous livre sa correspondance de poète adolescent ? En mai 1870, il écrit à Théodore de Banville, chef de l'école parnassienne, avec l'espoir de voir imprimer ses vers dans la dernière livraison du *Parnasse contemporain*. Il s'adresse à lui en l'appelant « Cher Maître » et déclare :

(...) – c'est que j'aime tous les poètes, tous les bons Parnassiens, – puisque le poète est un Parnassien, – épris de la beauté idéale ; c'est que j'aime en vous, bien naïvement, un descendant de Ronsard, un frère de nos maîtres de 1830, un vrai romantique, un vrai poète. (2, p. 341)

Rimbaud fait alors profession de foi en l'idéal parnassien, reconnaît l'autorité de son chef de file et ajoute en post-scriptum :

– Je ne suis pas connu ; qu'importe ? les poètes sont frères. Ces vers croient ; ils aiment ; ils espèrent ; c'est tout. – Cher Maître, à moi ; Levez-moi un peu : je suis jeune, tendez-moi la main. (2, p. 342)

Nous remarquons de façon évidente le thème de la fraternité poétique. Ce que Rimbaud demande, c'est bien sûr d'être reconnu comme jeune poète de talent, mais, plus encore, il demande que du *pouvoir-être lui soit donné* (« Levez-moi un peu ») et ce, gratuitement, sans condition, cela lui étant naturellement dû : « je suis jeune, tendez-moi la main ». Il demande à rejoindre la communauté poétique et veut croire que les poètes sont frères et qu'ils s'aiment les uns les autres en tant que tels. Il ne faut donc pas considérer sa manière de s'adresser à Théodore de Banville comme seulement une posture stratégique de séduction : Rimbaud se sent très seul à Charleville, il recherche l'aide, l'appui d'un aîné reconnu et influent. Certes, il a besoin de reconnaissance mais la brisure est bien plus profonde : il vit dans un *manque-à-être* qui le fait immensément souffrir. Manque de reconnaissance à un certain niveau, ce qui est assez courant ; et, à un autre niveau plus profond : défaut de l'être ou dans l'être.

Il a toujours dû, enfant puis adolescent, mériter l'affection et l'amour des siens, il a toujours dû les monnayer. *Prologue*, un texte écrit à l'âge de huit ou neuf ans, révèle avec amertume que l'enfant ne recevait un signe de reconnaissance de la part de son père (un sou, un jouet, une friandise) qu'en échange d'un travail à faire, que ce soit une lecture, une division, ou quelque autre scolarité. Il ne sera reçu, n'aura une place, qu'à la condition de travailler et de la mériter, comme si l'amour d'un père était une question de mérite !

Or, en principe, tout enfant a droit, dès sa conception et gratuitement, à l'existence et à l'amour. Il doit se sentir accepté tel qu'il est et sans condition. Dans une participation primordiale à l'amour maternel, *de l'être lui est donné* et il pourra plus tard y puiser la force de s'aimer lui-même, de ne point se haïr, et d'aimer autrui. Rimbaud, qui signa une

lettre à Georges Izambard « ce sans-cœur de Rimbaud » et qui dissimula, dans un brouillon de la *Saison*, « l'horrible cœur infirme » qu'il croit être le sien, n'a jamais connu cette participation plénière, première et immédiate à l'amour, au cœur de cet autre formé par la mère, les parents, le cercle familial. N'a-t-il pas écrit, dans l'avertissement des *Déserts de l'amour* (le titre est éloquent !), que sa vie s'est développée « n'importe où ; sans mère, sans pays » ? Les conséquences en ont été qu'il s'est toujours senti étranger partout, hors de la communauté humaine, n'ayant pas le sentiment d'être au monde, dépourvu d'un lieu où être, où exister, se sentant frappé par ce qu'il appelle son « vice » et qui n'est en fait que le dégoût de soi et l'incapacité fondamentale d'aimer cette vie-ci, elle qui prend pour lui une allure désespérante (il dit : « ce n'est rien la vie » ou « la vraie vie est absente »).

Les poèmes de la première période tentent de *réparer* la participation défectueuse au monde, à la vie, à l'amour. Arthur embrasse l'idéal du Parnasse, fait preuve d'ambitions littéraires et mime dans certains de ses écrits la comédie de l'amour. Dans le poème intitulé *À la musique*, on voit Rimbaud en marge de sa propre ville, jetant sur elle un regard oblique et se représentant comme un étudiant débraillé qui lorgne « sous les marronniers verts les alertes fillettes ». Il s'y présente comme désirant, « Et mes désirs brutaux s'accrochent à leurs lèvres », donc comme un jeune homme normé, dont le désir serait semblable à celui de ses camarades. Il s'efforce de jouer le jeu d'une certaine normalité afin de, comme il l'écrira plus tard, « monter au diapason des camarades » (II, p. 265).

Des poèmes d'octobre 1870 ressort particulièrement bien ce désir de trouver un lieu où pouvoir être enfin, où se trouver soi, où avoir lieu : *Rêvé pour l'hiver*, *Le Dormeur du val*, *Au Cabaret-Vert*, *La Maline*, *Le Buffet*, expriment un réel apaisement, ils imaginent ce que serait une installation sécurisée dans l'être.

Hélas, ce poème sublime et fabuleux qu'est *Le Bateau ivre* ramène Rimbaud *ici*. Après quatre-vingt-huit vers d'images fulgurantes en cascade, le poème soudain fléchit : ce que le bateau finit par trouver, ce n'est pas l'ivresse, la poursuite effrénée d'un ailleurs toujours fuyant, ce n'est pas le rêvé, ni « la nuit verte aux neiges éblouies », ni « ces dorades du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants », c'est une eau d'ici, « une eau d'Europe », « la flache noire et froide » des Ardennes.

Chez Rimbaud, ce terrible défaut de « participation » dès son enfance a produit une brèche profonde ; même la poésie ne pourra pas réparer la cassure intérieure, peupler

un tant soit peu ce désert de l'amour. Si le langage peut symboliser et représenter la cassure dans le réel, il ne peut pas la réparer et faire en sorte qu'elle n'ait pas eu lieu.

2. LE TEMPS DE VOIR

Dans une lettre à Georges Izambard datée probablement du 13 mai 1871, puis dans une seconde, adressée à Paul Demeny le 15 du même mois, Rimbaud va formuler sa théorie du « Voyant ». « Maintenant je m'encrapule le plus possible », écrit-il à Izambard, et il poursuit :

Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre Voyant. (...) Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense, on devrait dire On me pense. Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon. (1, p. 339-340)

Deux jours plus tard, il exprimera la même pensée à Paul Demeny en des termes un peu différents :

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute (...). (1, p. 343)

Si la concision de la formulation rimbaldienne est unique et saisissante, il est à noter que l'idée en question flottait déjà dans l'air du XIX^e siècle. L'ego cartésien, siège souverain de la pensée, était fortement mis à mal dans la seconde moitié du siècle. Le terme d'« Inconscient » fut introduit par Henri-Frédéric Amiel, écrivain suisse et auteur d'un *Journal* monumental, autour de 1860. En 1869, le philosophe prussien Karl Robert Eduard von Hartmann publiera son ouvrage fondamental *Philosophie de l'Inconscient*. Quant à Freud, il « découvre » la méthode psychanalytique autour de 1895. Il est plus que probable que Rimbaud n'avait pas connaissance du *Journal* d'Amiel et certainement pas de celui de Hartmann. Je veux seulement ici souligner un fait intéressant : l'idée d'un « Autre » du Moi, d'un « Autre » dans le Moi, était dans l'air et circulait plus ou moins obscurément dans l'atmosphère des idées de la fin du XIX^e siècle. C'est sur cet arrière-plan latent qu'éclot la formule saisissante « Je est un autre » : un autre, des autres m'ont donné forme. Et me voilà poète, ce n'est pas de ma faute. Je ne peux pas ici investiguer cette dimension de la culpabilité chez Rimbaud, je ne peux que remarquer qu'elle est bien présente chez le jeune poète. D'un point de vue psychologique, cette culpabilité était-elle liée à l'abandon par le père de sa famille ? L'enfant de six ans s'en

est-il senti responsable ? Certains indices biographiques nous montrent que le père fut très présent, en creux, chez le fils et que Rimbaud s'est en partie identifié à lui.

Ainsi donc, ce qui est tout à fait original et propre à Rimbaud, c'est la révélation de la méthode du « Voyant », *le dérèglement de tous les sens* en tant qu'elle met en forme l'expérience poétique. Par « sens », nous pouvons entendre les sens de la physiologie, mais aussi les sens de la signification ou représentation. Le corps entre en jeu, il pense, la pensée n'est pas seulement une question cognitive mais elle provient du corps vivant-vécu en mouvement. Le rapport au corps, parce qu'il se trouve ébranlé et renouvelé par le dérèglement – qui consiste en fait en un nouveau réglage des sens –, va produire des pensées nouvelles et donner accès à l'inconnu ; il va déchirer le voile des perceptions courantes, permettre de voir la structure cachée du monde derrière les évidences et les conventions. D'une certaine façon, Rimbaud se livre à un travail d'analyse, au sens étymologique du terme, voire même à une sorte d'autoanalyse via un processus d'introjection dont je vais parler :

(...) j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute (...) la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il l'inspecte, il la tente, l'apprend ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences. (Lettre à Paul Demeny, mai 1871)

Non seulement il a « vu » quelque chose et fait une découverte inouïe, mais surtout il prend position, il prend un risque et procède avec force à l'affirmation de son idée, de sa vision. C'est un moment de rupture avec ses illusions sur la fraternité poétique, avec son aspiration à la participation, avec les idéaux religieux, poétiques, voire amoureux, qu'on a voulu lui inculquer. Nous pourrions dire : il se sépare, il se singularise. C'est le prix à payer pour l'œuvre et il veut en assumer les souffrances :

Les souffrances sont énormes ; mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout de ma faute. (1, p. 340)

La méthode du Voyant met en jeu un processus psychique appelé en psychanalyse « introjection » : le sujet introduit dans son « Moi » un ou des éléments venant de l'autre, du dehors, sous la forme de représentations intériorisées. C'est ce qui se passe notamment dans le deuil lorsque l'objet d'amour perdu, la personne disparue, est intériorisé à partir de certaines représentations que l'endeuillé se construit : images, paroles, comportements de la défunte ou du défunt. L'introjection est liée à un « voir »,

à une « perception », une « vision » représentée et introduite en soi-même. Corrélativement, elle signifie : levée du refoulement et prise de conscience.

Et en effet, à travers l'expérience du Voyant, Rimbaud va percevoir clairement et intérioriser en lui, par bribes et morceaux, des fragments des traits culturels, des idéaux, qui l'avaient jusqu'alors aliéné, et cela afin de les déconstruire et de s'en libérer. Dès lors, se sentant comme étranger à ce qui fut son monde, il cherchera ailleurs, et en vain, sa vraie famille, sa vraie patrie, sa vraie vie, avant de constater dans la *Saison* : « – je vois que mes malaises viennent de ne pas m'être figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident » (2, p. 235). C'est à cette époque que, selon le témoignage de ses proches (Delahaye, Izambard), son caractère se modifie profondément, il « s'encrapule » comme il l'avait écrit à Georges Izambard. Il se met à composer des poèmes violents, d'un réalisme caustique, dans lesquels, prenant position, il affirme son horreur de la religion chrétienne, de la représentation conventionnelle de l'amour, de l'art parnassien et de son idéal de beauté et proclame son refus radical de s'adapter au jeu social (*Mes petites amoureuses, Les Pauvres à l'église, Les Sœurs de charité, Les Premières Communions, Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*). Dès 1870, il avait écrit à Delahaye :

Quel travail ! Tout à démolir, tout à effacer dans ma tête ! Ah ! il est heureux l'enfant abandonné au coin d'une borne, élevé au hasard, parvenant à l'âge d'homme sans aucune idée inculquée par des maîtres ou par une famille ; neuf, net, sans principes, sans notions... (2, LIX)

Être Voyant, c'est démanteler le déjà-constitué, le déjà-connu, les perceptions habituelles produites par l'éducation ; c'est repenser le monde, le voir tel qu'il est dans sa structure cachée et secrète, le comprendre et le saisir au-delà de ses apparences. Il s'agit de penser avec tout le corps en opérant un nouveau réglage des sens. Mais puisque le penseur a introduit en lui-même l'objet pensé à détruire, une telle entreprise de déconstruction n'est pas sans danger pour lui : tous ses repères identificatoires anciens volent en éclat.

Dès lors, où donc aller et que faire ? En septembre 1871, il arrive à Paris accueilli par Verlaine. Je ne reviendrai pas ici sur l'amour qui a uni les deux poètes : il y aurait beaucoup à en dire et l'on a déjà beaucoup écrit sur le sujet. Je soulignerai plutôt que Rimbaud cherche en Verlaine un appui existentiel ferme et sûr, appui que Paul Verlaine, toujours plus ou moins chancelant, ne pourra jamais lui donner durant le temps que durera leur relation *in presentia*.

Sous l'influence de Verlaine, Rimbaud se met à écrire des poèmes qui résonnent comme des chansons : *Bannières de mai*, *Chanson de la plus haute tour*, *Âge d'or*, *Fêtes de la faim*, *Entends comme brame*, etc. Il préfère l'assonance à la rime ; il utilise des vers impairs ; il use de coupes nombreuses et variées, il multiplie les enjambements. Dans le même temps, on assiste à l'éclatement du référent, de l'« objet » du poème. On ne voit plus d'emblée de quoi il parle alors que le poème garde son sens :

Que comprendre à ma parole ?
Il fait qu'elle fuie et vole !

La musique de ces poèmes est toujours teintée de mélancolie, sous des airs enjoués et d'alertes refrains, ténus, gracieux, subtils. Les poèmes d'alors ont une tonalité et une couleur féodale ; on y trouve des châteaux, des donjons, des chevaliers, des corbeaux, des bergères, des bannières, des marécages. Ainsi, il parlera de son « Alchimie du verbe » dans un chapitre de la *Saison* où il a par ailleurs écrit : « Je rêvais croisades » et « Je voulus reconnaître (...) toutes mes odeurs féodales ». Pourquoi donc, en 1872, ce moment moyenâgeux dans l'esprit de Rimbaud ?

On pourrait faire l'hypothèse qu'en pleine tourmente de ses identifications antérieures, Rimbaud est saisi d'une pulsion à la nostalgie pour un monde perdu, le Moyen-Âge, dans lequel l'ordre symbolique primait, dans lequel les symboles étaient vivants, denses en signification et régulaient la vie en offrant des repères stables aux individus. Avec ses chansons au tour doucement mélancolique, Rimbaud retrouve par la poésie ce qui est perdu pour lui dans la réalité.

Une saison en enfer se situe dans le prolongement de la période de déconstruction entamée en mai 1871 lorsque fut inaugurée la méthode du Voyant. Elle élabore une réflexion critique sur cette époque, une analyse de ce qui fut le démantèlement du rapport au monde et à soi. Elle en constitue une négation réflexive dans l'après-coup. Elle consiste, après la rupture avec Verlaine et le drame de Bruxelles, en un effort pour se ressaisir, se reprendre en main. Car cette déconstruction était à double tranchant : elle porta aussi bien sur l'objet pensé que sur le penseur qui l'avait introjecté. Elle le mit en péril. Aussi, l'analyse au second degré, l'analyse du démantèlement, opérée par *Une saison en enfer*, permet à Rimbaud d'utiliser la négation, non plus cette fois dans un but de destruction mais dans une volonté de *jugement* critique sur ce qui s'est passé :

Quelle sottise c'était. – Et je
M'en aperçois seulement ! (2, p. 235)

Il pleura abondamment, dit-on, lorsque, dans la ferme de Roche, la propriété de sa mère, il rédigeait *Une saison en enfer*. Il devait éprouver le sentiment d'un désastre, d'un affreux gâchis face au souvenir de comment il avait vécu ces dernières années. Il était plus seul que jamais, il ne pouvait plus compter sur Verlaine et fit donc retour, pour un temps seulement, dans le havre maternel.

3. UNE HARMONIE ENFIN TROUVÉE

Ce n'est qu'après avoir atteint le fond de l'enfer, c'est-à-dire de l'extrême négation, qu'une ouverture, un *Oui* nouveau va devenir possible dans le destin d'Arthur Rimbaud. Dans les *Illuminations*, des poèmes tels que *Conte*, *Vies*, *Matinée d'ivresse*, *Solde*, *Génie*, *Guerre*, *Jeunesse* sont des proses au ton alerte, éclatant et vivant, témoignant des fêtes et du triomphe de la santé retrouvée. Au temps de la voyance, son corps fut le lieu du dérèglement des sens et nous trouvons dans la *Saison* deux indications concernant le rapport de Rimbaud à son corps :

Sans me servir pour vivre même de mon corps,
Et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout (2, p. 213)

Et quelques lignes plus haut, il s'écriait :

La main à plume vaut la main à charrue.
– Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais
ma main.

Il fut bien ce garçon gauche et maladroit, étranger à son propre corps, un corps désaccordé comme le fait remarquer Robert Montal (4, p. 65). Rimbaud, toujours passant, se vivait comme égaré en un lieu d'errance partout où il allait : ni oasis, ni havre où s'arrêter, nul lieu de repos ou d'apaisement. Dans le poème *Comédie de la soif*, la soif qui mine Rimbaud de l'intérieur est une soif d'être. Durant l'expérience de la voyance, il ne fait que transmuter son corps en vision et la vision en mots, et la plénitude qui pourrait venir en sa soif, Rimbaud ne l'entrevoit que dans le mirage de la mort par noyade dans un étang :

J'aime autant, mieux, même,
Pourrir dans l'étang
Sous l'affreuse crème,
Près des bois flottants.

Être mort dans l'étang, que l'on peut aussi entendre avec un « t » : dans l'étant au sens philosophique du terme, serait-ce être enfin, être mort, rejoindre la totalité, le tout dans le rien ? À présent que la méthode du Voyant est abandonnée, Rimbaud découvre qu'il lui est possible, comme il le disait dans les derniers mots de la *Saison*, de « posséder la vérité dans une âme et un corps ». Il s'agit d'une promesse faite, je le cite, « à notre corps et à notre âme créés » (2, p. 269). En quoi consiste-t-elle ? Notre corps, loin de nous embarquer dans une étrange et déroutante aventure, révélera – a du moins ce pouvoir de révéler – l'être plénier de l'homme en actualisant ses potentialités physiques et affectives dans ce qu'il nomme la « santé essentielle ». Comme il le dit textuellement, ce « corps merveilleux », loin d'être un enfermement aliénant ou loin d'être condamné à la décomposition, ce corps devient ouverture ; il écrit : l'« occasion unique de dégager nos sens » (2, p. 293). Au lieu du dérèglement est venu maintenant le temps du dégagement. Ce corps prend « hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance » (2, p. 293) une dimension universelle concrète : de sa physionomie et de son maintien ressort la promesse, je le cite, d'un « amour multiple et complexe » (2, p. 259), le « nouvel amour » (2, p. 268).

Ce corps est donc le lieu du « dégagement rêvé » (2, p. 308). Il faut comprendre qu'il s'agit d'un dégagement du corps hors des limites du Moi, ce corps recouvrant enfin les dimensions d'un *Je*, mais d'un *Je*, comme le dit Bonnefoy, qui se situe « au-delà du *Je* ancien » (4, p. 147) qu'étouffait le poids accablant de l'autre, une sorte d'*Il* absolu en harmonie avec l'ensemble du Cosmos, en accord avec la totalité de l'univers. La notion d'harmonie est centrale dans cette dernière partie de l'œuvre et elle implique deux autres idées : celle d'une totalité et celle d'une ouverture :

(...) toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège (...) Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? (2, p. 298)

Les Voix reconstituées : l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales ou orchestrales et leurs applications instantanées : l'occasion, unique, de dégager nos sens ! (2, p. 293)

Au début de mes considérations, j'étais parti de la notion de *participation* pour dire combien la possibilité de participation à l'être du monde faisait défaut au tout jeune homme. Maintenant, c'est de l'*harmonie* dont il est question, c'est-à-dire d'un accord entre le corps, l'univers, l'amour, entre cela, au sein de l'être, dans le langage de la musique. Le corps dont il s'agit ici n'est pas « mon » corps, ni « ton » corps, ni « son » corps, mais *Un* corps universel, harmonieux médiateur entre les êtres au cœur de la fraternité universelle. Ce corps est incarné par le *Génie* dont Rimbaud a écrit :

Il nous a connus et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments là, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour. (2, p. 309)

Ayant entrevu et chanté, comme étant le possible de l'homme, cette universelle harmonie, Rimbaud se tut, se détourna de la poésie. Ce n'est qu'une hypothèse : sa trajectoire avait peut-être atteint son but au sein de l'expérience poétique, certainement pas au niveau de sa vie pratique, de sa vie d'homme. Le reste de sa route sortait du territoire de la poésie, il devait la poursuivre ailleurs et autrement, dans la réalité de sa vie concrète.

Comme je le disais en commençant, un certain nombre de facteurs biographiques peuvent aider à quelque peu comprendre l'abandon de la poésie. La logique interne de l'œuvre, que je n'ai fait qu'esquisser, son aboutissement en un point où le poète se réconcilie avec l'être, a pu aussi jouer un rôle. Mais enfin, le mystère de la fin demeure, il reste entier. Tout comme celui de l'origine : qu'est-ce qui a poussé cet adolescent tout à fait exceptionnel en bien des matières, d'une intelligence incandescente, à se mettre à la poésie ? La réponse, Rimbaud ne la connaissait pas plus que nous, parce qu'elle appartient à un ordre d'explication que l'être humain ne peut atteindre. Alors, rendons pour finir hommage à Freud qui écrivait que le poète précède le psychanalyste et que la psychanalyse dépose les armes devant la question du génie artistique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 2009.
2. Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, Paris, Garnier Frères, 1960.

3. Robert MONTAL, *Rimbaud*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1968.

4. Yves BONNEFOY, *Rimbaud*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961.

Copyright © 2024 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Philippe Lekeuche, *Rimbaud, voyageur de l'être* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <www.arllfb.be>