



## Objet d'étude : la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle

Nouvelles formes politiques et poétiques

### Référence au programme national d'œuvres pour l'enseignement de français

Rimbaud, *Cahier de Douai* (aussi connu sous les titres *Cahiers de Douai*, « Recueil Demeny » ou *Recueil de Douai*), 22 poèmes, de « Première soirée » à « Ma Bohème (Fantaisie) » et son parcours associé : émancipations créatrices, pour l'objet d'étude « La poésie du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle », à compter de la rentrée 2023. (programme national d'œuvres pour l'enseignement de français pour l'année scolaire 2023-2024, note de service du 15 juin 2022<sup>1</sup>)

### Un poète frondeur

Le vif intérêt que prend le jeune Rimbaud à la politique et à l'observation des réalités sociales de son temps ne fait aucun doute<sup>2</sup>. L'entourage du poète s'est d'ailleurs efforcé de gommer la force subversive de son œuvre, qui exprime son émancipation politique autant qu'elle la provoque. Sa sœur, Isabelle Rimbaud, avec l'appui de son mari, Paterne Berrichon, considère ses écrits utopistes et socialistes comme des péchés de jeunesse. Elle cherche à aseptiser ses écrits de 1868-1870 et à les faire passer pour de simples exercices scolaires. Elle souhaite même supprimer des poèmes comme *Le Forgeron* « qui semblent exprimer des idées révolutionnaires » alors que les témoignages s'accordent sur le goût de la provocation, l'anticléricisme farouche et l'engagement radicalement républicain de Rimbaud. Même Paul Verlaine édulcore la portée révolutionnaire de certains poèmes, sans doute pour justifier sa propre conduite passée. Il commente ainsi *Le Forgeron* : « c'est par trop démoc-soc par trop démodé, même en 1870, où ce fut écrit ; mais l'auteur, direz-vous, était si, si jeune !<sup>3</sup> ». En dépit de ces réactions qui visent à policer l'œuvre d'Arthur Rimbaud, son engagement contre Napoléon III et la guerre qu'il a menée demeure indiscutable.

1. <https://www.education.gouv.fr/bo/22/Hebdo26/MENE2216064N.htm>

2. Voir M. PEYNET, *Rimbaud en son temps : situation*, 1992, Y. REBOUL, *Rimbaud dans son temps*, Classiques Garnier 2009 et Jean-Marc GUISLIN, « Le Nord, Douai et Rimbaud pendant la guerre de 1870 et la Commune », *Revue du Nord*, 2006/1 (n° 364).

3. *Poésies complètes, Arthur Rimbaud*, Vanier, 1895, préface de Paul Verlaine.

### Proposer une approche interdisciplinaire

« La Troisième République avant 1914, un régime politique, un empire colonial » constitue le thème 3 du programme d'histoire-géographie des classes de première générale. Il est ainsi possible de travailler sur la chute du Second Empire, la naissance de la Troisième République et l'expérience de la Commune en interdisciplinarité.

#### Exemples de ressources historiques, artistiques, journalistiques et littéraires

- Œuvres et témoignages de Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot, Édouard Manet.
- Extraits de *La Débâcle* d'Émile Zola, de *L'Insurgé* de Jules Vallès, de *Le Cri du peuple* 1 de Tardi et Vautrin.
- *Les Damnés de la Commune*, Raphaël Meyssan, d'après le roman graphique *L'Émeute sur la barricade* d'Alice Guys.
- Le site *L'Histoire par l'image* propose de nombreuses œuvres associées à la Commune de Paris et ses lendemains.
- L'émission *Le Cours de l'histoire* sur France Culture consacre quatre épisodes à la Commune de Paris, dont l'un revient sur les productions iconographiques associées à l'événement.
- *Karambolage*, programme animé proposé par Arte - *La commune de Paris* (2019).

## Une charge contre la guerre napoléonienne de 1870

Dès l'été 1870, Arthur Rimbaud manifeste sa révolte et son antipatriotisme par l'écriture. Dans des lettres assassines, il dénonce le « patrouillotisme » (Lettre à G. Izambard, 25 août 1870) et vilipende l'indigence avec laquelle la garde nationale républicaine a été armée<sup>4</sup>. Dans ses poèmes, Rimbaud s'attaque aussi de manière virulente à la propagande bonapartiste. Par exemple, le triomphe annoncé dès le titre de *L'Éclatante victoire de Sarrebrück* semble d'emblée contredit par le sous-titre qui introduit une polyphonie ambivalente : « Vive l'Empereur ! », expression dont M. Ascione et J-P Chambon ont rappelé le sens argotique : « je m'en branle, je m'en moque ». <sup>5</sup> L'exclamation, reprise au vers 11, dans un cri unique qui laisse « coi », semble dicter la rime homophonique avec la question, aussi candide que séditeuse, « De quoi ? ». Dans *Morts de quatre-vingt-douze*, le poète recourt de nouveau à la citation en épigraphe pour rapporter les vibrants appels au patriotisme (« Français de soixante-dix, bonapartistes, républicains, souvenez-vous de vos frères en 92... ») de Paul de Cassagnac dans le journal *Le Pays*. Comble de l'ironie : « ces Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ! ». La mention<sup>6</sup>, qui délègue la parole à un tiers dont on se dissocie, est ainsi redoublée. Ces mêmes bonapartistes invoquent les soldats de la République, jusque-là combattus, pour que survive le régime impérial.

Le ton offensif et blasphématoire du sonnet « Le Mal » se prête tout particulièrement à un travail de lecture orale expressive. L'objectif de la mise en voix impose un travail préalable sur la syntaxe, les enjambements et les sonorités (surtout à l'attaque du poème). Les élèves peuvent s'enregistrer en ajoutant une bande-son de leur choix qui amplifiera les effets visés.

Le discours idéologique de Rimbaud s'avère parfaitement cohérent : de même qu'il s'inscrit en faux contre la politique militaire d'un régime qu'il exécra, il défend vigoureusement les plus démunis, délaissés par le Second Empire.

4. Arthur Rimbaud à Douai et à Charleville, Simon Kra, Paris, 1927.

5. M. Ascione et J-P Chambon « Les "zolismes" de Rimbaud », Europe, mai-juin 1973, p. 114-132.

6. Voir Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, « Les ironies comme mentions », Belin Sup Lettres, p. 155.

## Au nom du Peuple, de la Crapule et de la Liberté

« Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure », écrit Rimbaud dans « Mauvais sang » (*Une Saison en enfer*, 1873). Le poète prend ici le contrepied de l'éducation conformiste qu'il a reçue et s'engage du côté des marginaux, des rejetés, des exclus. Le professeur peut ainsi faire repérer aux élèves les figures de l'orphelin, de l'enfant abandonné (« Les Effarés »), du vagabond sans famille (« Ma Bohème », « Rêvé pour l'hiver »), des hommes et femmes du peuple récurrents dans ses premiers poèmes. Ces personnages apparaissent comme autant de misérables libres, qui auraient échappé aux carcans d'une société aliénante et productiviste.

Aux antipodes de l'ouvrier travailleur, soumis et résigné, le forgeron, armé de son « marteau gigantesque, effrayant », menace le roi, les bourgeois et tous les partisans de l'ordre. Le poète prend ainsi fait et cause pour le Peuple. Il accorde d'ailleurs la majuscule à la « Crapule », aux « Ouvriers », mais pas au roi, pour servir un discours politique révolutionnaire : que « l'immense populace » terrasse le roi, « pâle comme un vaincu », à l'image de Napoléon III, affaibli par la maladie. Le recours à l'homologie historique, comme dans les petites épopées de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, transforme ainsi le boucher Legendre en forgeron, artisan et ouvrier anonyme, et la fiction historique du 10 août 1792 en question d'actualité, qui préfigure presque les affrontements de la Commune<sup>7</sup>. Avec ironie, Rimbaud emprunte autant au lexique des journaux monarchistes qu'aux chants révolutionnaires, dans une poétique du collage et du détournement qui exacerbe la critique politique. Il emploie ainsi la terminologie péjorative qui désigne le peuple pour en inverser le sens : la « vile multitude », la « foule », la « crapule », la « canaille », la « populace » (qui rime avec l'oxymore « superbe de crasse »), dans un grandissement épique, incarne la force infinie de la liberté : « Regarde donc le ciel – C'est trop petit pour nous ». À côté de cette image hugolienne, la référence à la chanson populaire, notamment à *La Canaille* (1866) d'Alexis Bouvier et de Joseph Darcier, détonne.

Le professeur peut faire écouter la chanson *La Canaille*, montrer sa partition et faire lire ses paroles (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1187902q?rk=236052;4>).

Les élèves repèrent les effets de parenté et d'emprunt (« C'est la canaille, Eh bien j'en suis ! », dans la chanson ; « Je suis de la canaille ! », dans le poème).

Après l'étude du poème, le professeur peut proposer aux élèves de s'entraîner à lire à voix haute un extrait du discours final du forgeron en s'inspirant du rythme d'une marche militaire (120 battements par minute).

« Merde à ces chiens-là ! », conclut le forgeron.

Le professeur peut demander aux élèves de chercher l'étymologie du mot *chien* puis de commenter et d'interpréter le lien avec le nom *canaille*.

C'est une liberté absolue que revendique Rimbaud, même dans les poèmes censés flatter le goût parnassien envoyés à Théodore de Banville. Dans « Sensation », le thème du départ solitaire, tourné vers l'inconnu, s'oppose en tous points aux contraintes imposées par la société bourgeoise. Dans « *Credo in unam* - Soleil et Chair », la profession de foi païenne semble servir de prétexte à l'expression du rêve d'un Homme régénéré, libéré des « servitudes sales », « libre de tous ses Dieux », « contempteur des vieux jougs, libre de toute crainte ». L'Antiquité et la représentation d'une humanité

7. Voir les articles de Marc ASCIONE, « Le Forgeron ou dans la langue d'Ésope », *Parade Sauvage* n° 2, 1985, p. 12-20 et MURPHY Steve, *Rimbaud et la Commune*, op. cit.

naturelle conduiraient ainsi à une « fuite imaginaire vers une vie libre<sup>8</sup> ». Enfin, selon l'hypothèse de Steve Murphy, l'hymne à « l'âtre liberté », central dans *Ophélie*, lié au lexique des « vents », du « souffle » et des « mers folles » pourrait même faire songer à l'exil de Victor Hugo à Guernesey. Il constituerait un hommage allusif à l'auteur des *Châtiments* (1853) qui a fait souffler « un vent d'opposition poétique en France<sup>9</sup> ». Le désir d'évasion, l'aspiration à une liberté individuelle et politique convergent ainsi. La « marche adolescente » du fugueur errant dans *Ma Bohème* ou *Sensation* (« J'irai loin, bien loin, comme un bohémien ») contrecarre la marche « raisonnée de la société bourgeoise vers le progrès » (K. Ross). Dans le *Cahier de Douai*, le corps du poète est rarement représenté immobile. C'est seulement après avoir « déchiré [s]es bottines » qu'il « allong[e] les jambes sous la table » dans *Au Cabaret-Vert*. « La marche satisfait sa nature impatiente : qu'il soit "l'expansion de l'infini du moi et sa perte dans le monde", ou au contraire "l'expérience solitaire, coupée du monde, orientée vers la quête du nouveau", le voyage est ce mouvement de conquête de l'espace par lequel Rimbaud accède à l'autonomie, et ainsi à l'identité dans la liberté<sup>10</sup> ». Autrement dit, le désir de liberté s'exprime à la fois en termes de disponibilité totale et de révolte. On le retrouve aussi dans la vie quotidienne du poète adolescent et dans son goût pour les journaux les plus impertinents.

## Entre la plume et le burin, une poétique de la caricature

Après plus de quinze ans de censure impériale, la loi sur la presse est assouplie en 1868. De nombreux journaux, pamphlets, tracts et brochures osent une imagerie politique sans précédent. Les caricatures publiées dans des journaux comme *La Charge* ou *Le Hanneton*, imprimées sur des feuilles volantes, coloriées à la main, vendues à la criée et placardées sur les murs annoncent une idéologie communaliste avant la Commune. Le goût pour la caricature de Rimbaud nous est connu grâce à son ami Ernest Delahaye. Selon lui, il appréciait particulièrement les caricatures d'Alfred Le Petit, Albert Humbert, André Gill, Louis Morin, Honoré Daumier, Félix Régamey, Alfred Grévin, Léonce Petit et Gustave Doré ; il en crayonnait aussi et en décalquait certaines publiées dans *L'Éclipse*, *La Charge* ou *Le Monde comique*. C'est dans cet esprit qu'il fait paraître, sous le pseudonyme de Jean Baudry, « Le rêve de Bismarck », courte fantaisie satirique qui tourne Bismarck en dérision, dans le numéro *Le Progrès des Ardennes* du 25 novembre 1870. Le recours aux techniques de la caricature lui permet, dans ses poèmes, de s'émanciper des lieux communs du réalisme bourgeois et d'exprimer tant son mépris face aux bonapartistes que son irrévérence face à l'ordre bourgeois.

### La caricature politique

Sans conteste, la cible favorite de Rimbaud est Napoléon III. C'est dans les sonnets que la charge s'exerce avec le plus de force. Le poète s'y moque d'un empereur malade, déchu, risible, en reprenant le principe d'insinuation des caricatures. Dans *Rages de Césars*, celui qui se comparait souvent à Jules César apparaît « pâle », « l'œil terne » puis « mort », comme dans les caricatures républicaines qui soulignaient son allure cadavérique et, implicitement, la décadence du régime. Plus précisément, le terme « éreinté » (v. 8) - qui a les reins rompus, brisés - associe la maladie de Napoléon III, « soûl de ses vingt ans d'orgie », à ses excès sexuels. Rimbaud recourt aux procédés des

8. MURPHY Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, « Sources parnassiennes », Presses universitaires de Lyon, 1991.

9. MURPHY Steve, *Rimbaud et la Commune*, « La genèse d'une idéologie », op.cit.

10. BORER Alain, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, 1984, p. 101, citant J. Plessen, *Expérience de la marche et du mouvement*, La Haye, Mouton, 1969 et Marc Eigeldinger à propos de Plessen.

portraits satiriques et joue sur le rôle des objets de l'imagerie grivoise, tel le cigare (v. 13-14) qui apparaît régulièrement dans les caricatures. Quant au « compère à lunettes », il désigne Émile Ollivier (1825-1913), le premier ministre qui avait annoncé la guerre. Cette périphrase fait écho aux caricatures de l'époque qui se moquaient de ses lunettes, de son strabisme et donc de sa conduite « louche ».

D'autres poèmes jouent sur l'insinuation pour procéder au rabaissement burlesque, voire obscène de Napoléon III. Peut-être faut-il songer à l'intégralité du titre de la pièce éponyme de Molière, *Tartuffe ou l'imposteur*, pour reconnaître Napoléon III sous les traits du dévot dévoyé. Sinon, la couleur « jaune », l'homophonie foi/foie (v. 4) et la « pâleur » (v. 12) constituent autant d'indices qui renvoient à la personne de l'empereur malade. Comme dans les caricatures, il fait l'objet d'une représentation avilissante. Le geste itératif, souligné par la répétition du participe présent « Tisonnant, tisonnant » à l'attaque du sonnet, la mise en relief de la préposition inaccentuée « sous », à la fin du premier vers, le « rôle » (v.12) de Tartuffe et, bien sûr, le dévoilement de sa nudité ne manquent pas d'évoquer une scène de masturbation. Au vers final, l'allusion à la réplique de Dorine (acte III, scène 2, v. 867-868), « nu du haut jusques en bas », dans un jeu virtuose de glissement du signifiant au signifié, invite d'ailleurs à lire le sonnet, « du haut jusques en bas », pour découvrir sa cible réelle : « JULES CES – AR ». L'acrostiche des vers 4 à 11, complété par les initiales de la signature (Arthur Rimbaud), découvre, dans un jeu de caché montré, l'archétype de l'empereur. Allusions et jeux poétiques complètent ainsi l'arsenal satirique de l'adolescent.

Ce sont aussi les procédés de mise en scène burlesque qui permettent au poète de rabaisser l'empereur, comme dans « L'éclatante victoire de Sarrebrück ». D'affrontement, point ! L'empereur apparaît moins sur un terrain de guerre que de jeu : « papa » siège « sur son dada » ; les soldats, figures récurrentes de caricatures, Pitou, Dumanet et Boquillon, demeurent assez indifférents à sa présence. La dérision se lit aussi dans le jeu des couleurs. Le bleu, le jaune, le rose et le rouge égaient ce décor où l'empereur, qui « voit tout en rose », et ses Pioupiou, qui « se lèvent gentiment », ne semblent pas comprendre qu'ils sont sur un champ de bataille. Les détails, comme le « shako » ou le « chassapot » participent de cette saynète. Le shako, coiffure militaire souvent moquée, comparée à un pot de fleurs ou à un pot de chambre dans les caricatures, fait une apparition fulgurante dans le poème. Il « surgit, comme un soleil noir », comme pour annoncer la fin du soleil des bonapartistes et leur dernière gloire. Le chassapot, fusil de l'armée française, est, pour sa part, détourné de son usage, dénué de sa puissance offensive, comme dans les caricatures où il fait souvent l'objet de comparaisons loufoques, par exemple avec une seringue à lavement. Tout au plus sert-il d'accoudeur dans le poème. Et le sonnet de se clore sur une chute grivoise, un gros plan quasiment épique sur « les derrières » de Boquillon. Finalement, le poème, qui se présente comme une *ekphrasis*, « Gravure belge brillamment coloriée » vendue « à Charleroi, 35 centimes », ne signale-t-il pas d'emblée une intention parodique ? Ce prix ne renvoie-t-il pas, par hypallage, à celui de la victoire impériale ? Comme dans les caricatures, l'ironie opère par déplacement et se loge dans les détails.

### Certaines caricatures peuvent être présentées aux élèves

- Paul Hadol, [La Ménagerie impériale : composée des ruminants, amphibiens, carnivores, et autres budgétivores qui ont dévoré la France pendant 20 ans/H.](#) | Gallica (1870)
- Voir les vues 1, 9 et 15 : Napoléon III, Le Vautour (Lâcheté – Férocité); Émile Ollivier, Le Serpent (Bassesse – Duplicité); Cassagnac, Le Porc-épic (Irritabilité – Violence)
- De Frondat, Estampe : [Les gaités de Badinguet !](#) | Paris Musées
- *La Lanterne de Boquillon*, par A. Hubert : [La Lanterne de Boquillon/par A. Hubert – Gallica](#) : voir, en 1870, au 5 janvier, les pages [198](#), [199](#), [203](#), [209](#), [210](#) et [215](#); et au 1<sup>er</sup> octobre, les pages [5](#) et [10](#)
- *Le Charivari* : [Le Charivari \(Paris. 1832\) – Gallica](#) : par exemple, [le 2 juin 1870](#) (p. 3), du [11 août 1870](#) (p. 3); [29 août 1870](#) (p. 3)
- *La Charge* : voir [notamment le numéro du 23 juillet 1870](#)

Après avoir observé attentivement ces caricatures, les élèves sont invités à en dégager les principaux procédés et à trouver les passages de l'œuvre qui dialogue avec elles.

## La caricature sociale

C'est avec la même verve que Rimbaud se moque des bourgeois. Il les associe à un espace étriqué, à la mesure de leur étroitesse d'esprit dans *À la musique*. Selon Kristin Ross<sup>11</sup>, le poème repose sur un réalisme grotesque, qui s'attaque aux manies dérisoires et aux vanités de la bourgeoisie. Sa caractérisation redouble d'ailleurs l'espace découpé du centre-ville.

« Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs

Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses »

Le rejet du verbe « Portent », mis en évidence par la virgule qui le suit, et le report en fin de vers du long complément d'objet, donnent à voir des individus alourdis par les biens ridicules dont ils font étalage. En quelques mots, l'inversion de l'homme et de l'objet déforme plaisamment la réalité, elle suggère efficacement la dépendance du notable à des bagatelles et à l'argent. Les bourgeois, que « les petits pantins noirs grimaçant sur le ciel » de *Bal des pendus* préfigurent<sup>12</sup>, sont ainsi reliés « à la propriété par un rapport fétichiste qui anime les objets et réifie les personnes<sup>13</sup> ». Étymologiquement, ils sont ceux qui possèdent, qui s'assoient sur (« sur les bancs verts », v. 13 ; « sur son banc », v. 17), « assis » ou « accroupis » auxquels s'oppose le poète narrateur, « débraillé comme un étudiant/Sous les marronniers verts ». Un espace de fuite, de bruits, de musique et de danse, comme celui « des cafés tapageurs » de *Roman*, permettrait ainsi de s'émanciper de celui de la pesanteur et de la possession.

Pour rendre les élèves sensibles à la manière dont le jeune Rimbaud s'affranchit de certaines contraintes, notamment de celle qui porte sur l'unité de ton, le professeur peut faire repérer les traits caricaturaux dans *Les Reparties de Nina* (principalement dans l'avant-dernière partie). Il peut ensuite leur demander s'ils apprécient l'irruption de l'ironie dans l'apparente idylle amoureuse. Rimbaud, toujours subversif ?

11. ROSS Kristin, *Rimbaud, La commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, op cit, p. 156 sqq.

12. STEINMETZ Jean-Luc, *Rimbaud, Poésies*, GF Flammarion, 1989, p. 234.

13. MURPHY S., *Rimbaud et la Commune*, op cit.

Rimbaud emploie aussi les raccourcis de la caricature pour représenter la vie des plus démunis et se jouer du regard condescendant que posent les nantis sur eux. Dans « Les Effarés », il propose un tableau « gentiment caricatural », qui selon Paul Verlaine rappelle Goya et Murillo<sup>14</sup>. Le poème flirte avec le misérabilisme pour condamner le regard faussement charitable de ceux qui pourraient s'attendrir sur l'animalité des enfants affamés, ces « cinq petits » aux « museaux roses » derrière le « grillage ». Selon Steve Murphy, la présence du bas corporel, notamment à la fin du poème qui se clôt sur la rime « Culotte/tremblotte », signale la distance presque parodique que prend Rimbaud pour contrefaire les vignettes misérabilistes<sup>15</sup>. Dans une veine analogue, il est possible de lire « Vénus Anadyomène » comme une accusation dirigée contre les hommes cultivés, notamment les artistes qui prenaient souvent des prostituées pour modèles et maîtresses. Dans le sonnet, n'est-ce pas l'homme instruit qui impose sa marque, celle du tatouage de l'inscription latine « Clara Venus », à la vieille femme « lente et bête » ? « Elle qui a été la cible des idéalizations de la culture mâle, bourgeoise, en tant que "sujet" (c'est-à-dire objet) de portraits, maquillés infailliblement en représentations de Vénus, a été exclue des avantages de la culture par son métier, comme par sa classe sociale.<sup>16</sup> » Ainsi, l'outrance caricaturale et la provocation à l'œuvre dans ce sonnet subversif permettraient non seulement de mettre à mal le souci hygiéniste de la bourgeoisie, mais aussi d'attirer l'attention sur les injustices sociales et les victimes du Second Empire.

## Sur le chemin de l'émancipation poétique : « trouver une langue »

### Une poésie subversive

Les convictions politiques d'Arthur Rimbaud se répercutent ainsi sur son écriture, à moins que ce ne soit son écriture, elle-même, qui véhicule une idéologie communarde avant la lettre. Les poèmes de 1870 accueillent des pratiques linguistiques fort variées qui font entendre des voix d'ordinaire inconciliables avec la poésie : les régionalismes, les marques de familiarité, d'argot, d'oralité, voire de grossièreté, ou encore le registre scatologique côtoient les références mythologiques, les tours syntaxiques désuets, les formes savantes et les passages teintés de lyrisme dans un texte étonnant, assez hybride, qui contribue, selon Jean-Baptiste Baronian, à « démanteler et [à] désacraliser l'art d'écrire<sup>17</sup> ». Rimbaud s'affranchit de contraintes lexicales qui lui imposeraient une unité de ton. Quand il donne la parole au peuple, dans « Le Forgeron », c'est de manière brute, brutale, sans se conformer aux normes de la rhétorique académique : « Le Peuple n'est plus une Putain. », « Merde à ces chiens-là ! ». La portée révolutionnaire de son discours se lit en outre dans la syntaxe, les images (« ta baraque » v. 48), les références à la chanson populaire ou l'emploi du pronom discordant avec les apostrophes : « Sire, tu sais bien... », « Or, tu sais bien, Monsieur, nous chantions tra la la ». *A contrario*, dans *Roman*, comme dans *Rêvé pour l'Hiver*, la jeune fille semble déifiée (« Vos sonnets La font rire », « À \*\*\* Elle »). Rimbaud fait fi des conventions et renverse allègrement les usages.

14. VERLAINE Paul, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 649.

15. MURPHY S., *Stratégies Rimbaud*, « Les Effarés, chromo ou caricature ? », Champion, Essais, 2009.

16. MURPHY S., *Le Premier Rimbaud*, « Exposition universelle : Vénus Anadyomène », op. cit.

17. BARONIAN Jean-Baptiste, *Le lexique ardennais de Rimbaud* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2019. Disponible sur : <www.arlfb.be>

Pour que les élèves comprennent les audaces de Rimbaud et la variété de son écriture, le professeur peut mettre à leur disposition un document collaboratif à compléter en ligne. Il peut prendre la forme d'un tableau où figurent, sur la première colonne, les titres des poèmes et, sur la première ligne, différentes catégories lexicales, par exemple : les latinismes ou les formes savantes, les régionalismes, les onomatopées, les expressions familières ou les mots relevant du registre scatologique...

En effet, pour Kristin Ross, Rimbaud crée une nouvelle « culture en désordre<sup>18</sup> », subversive. Se mêlent ainsi, dans une polyphonie hardie qui flirte avec le carnavalesque, la prière latine de Tartufe (« Oremus », *Le Châtiment de Tartufe*), les interjections ou les réactions orales des adolescents (« Hein ? », « Tiens !... », « Et mon bureau ? », *Les Reparties de Nina*), la suffisance des bourgeois (« En somme !... », *À la musique*), l'arrogance tyrannique de « l'homme pâle » (« Je vais souffler la Liberté/Bien délicatement ainsi qu'une bougie ! », *Rages de César*), les brefs encouragements des jeunes filles (« Veux-tu finir », dans *Première soirée* ; « Cherche ! » dans *Rêvé pour l'hiver*), le belgicisme de la servante (« Sens donc : j'ai pris un froid sur la joue... », *La Maline*), la question incrédule de Boquillon (« De quoi ?... ») et l'exclamation des soldats (« Vive l'Empereur ! », *La Victoire de Sarrebrück*). Le poète fait ainsi entendre dans « la langue de l'Autre » qui est la langue « de tous », une langue *autre* qui n'est pas que « pour un<sup>19</sup> ». Si la juxtaposition de ces voix multiples, à l'échelle du recueil, crée des effets de dissonance, ils apparaissent encore plus marqués à l'échelle, plus resserrée, des poèmes ou même des vers.

La manière dont le jeune Rimbaud allie des mots ou des expressions disparates participe de la création d'une langue nouvelle, qui lui est propre et qui deviendra iconoclaste. Les nobles archaïsmes antiquisants ou moyenâgeux associés à des exclamations familières sont à l'origine de cette impression parfois déconcertante de décousu. Ainsi dans « Ma Bohème », « J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal » jure avec l'exclamation qui suit immédiatement « Oh ! là là » ainsi qu'avec l'onomatopée « frou-frou », associée aux étoiles. En quelque sorte, Rimbaud prend le parti de l'impropre : dans « Bal des pendus », l'atmosphère médiévale caractéristique du genre de la ballade (« Saladins », « Paladins », « baladin », « gentes damoiselles »), renforcée par un tour grammatical désuet : « les loups vont répondant des forêts violettes », contraste avec les « Hurrah ! » (v. 13 et 25), « Holà ! », « Hop ! », « oh ! », toujours mis en valeur à l'attaque du vers, comme avec le sens argotique de l'expression « ces têtes fêlées » (folles, excentriques). Ces mésalliances concertées – ce que Kristin Ross appelle « un choc, un inceste, un abâtardissement lexical<sup>20</sup> » - alimentent parfois la stratégie satirique.

Ces choix d'écriture anticonformistes, parfois transgressifs, toujours irrévérencieux, marquent les débuts d'une certaine libération poétique.

18. ROSS Kristin, *Rimbaud, La commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Les Prairies ordinaires, 2013.

19. JACKSON John E. dans *Tradition et modernité*, actes du Colloque de Reims, 1996.

20. ROSS, Kristin, op.cit. p. 9, au sujet du poème *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

## (Re)créations lexicales

L'audace et la singularité du jeune Rimbaud, linguiste précoce mais averti, tiennent également à la manière dont il remotive le sens de certains mots. Dans le *Cahier de Douai*, plusieurs exemples attestent de ces jeux de récréation<sup>21</sup>. Prenons tout d'abord l'adjectif savant « anadyomène ». Le sonnet, « Vénus anadyomène », respecte bel et bien son sens étymologique grec, « qui sort de l'eau », avant de tromper l'attente du lecteur à la fin du premier quatrain, puisque la femme « d'une vieille baignoire émerge ». En même temps, Rimbaud joue sur les sonorités pour resémantiser le préfixe « ana- », qui évoque l'adjectif « anal ». Le nom de la déesse, quant à lui, « Vénus », appelle la rime finale et provocante avec « anus », dans une sorte de syllepse, puisqu'en latin *anus* désigne une « vieille femme ». Un jeu de va-et-vient virtuose entre les sens étymologique et scatologique s'opère ainsi. Même un juron peut être donné à lire dans « tous les sens ». Les universitaires se sont ainsi attachés à gloser l'expression du forgeron « tes palsebleu bâtard » (v. 50). Elle pourrait avoir été choisie pour railler ceux qui ont « du sang bleu<sup>22</sup> », ou même du « pâle sang bleu ». De manière différente, le poète s'amuse à évacuer le sens théologique de l'adjectif « bienheureux », dans « Au Cabaret-vert », sonnet qui dépeint un moment d'aise sensuel et joue discrètement avec les topoï de l'état de grâce ou de béatitude : même si le marcheur assoiffé s'adonne à un instant de contemplation (« je contemplai les sujets très naïfs/de la tapisserie », v.6), c'est moins la Vierge qu'il adore (« ce fut adorable », v.7) que « la fille aux tétons énormes ». Il n'est illuminé et béatifié que par un canon, « la chope immense, avec sa mousse/Que dorait un rayon de soleil arriéré. » À côté de ses jeux de langage, des inventions lexicales ponctuent les poèmes de Rimbaud dès 1870. Ces néologismes (« robinsonne » dans *Roman* ; « droguailles » dans *Le Forgeron* ; « rabats » dans *Le Châtiment de Tartufe* ou « s'aiser » dans *La Maline*) annoncent l'exubérance lexicale, agent d'une véritable libération poétique, qui caractérisera les textes de 1871-1872 : comme les termes « pioupiesques », « abracadabrantésques » (*Le Cœur supplicié*), « bombinent » (*Les Mains de Jeanne-Marie*) ou « pialats » (*Mes petites amoureuses*).

Finalement, des pratiques lexicales du jeune Rimbaud, on peut retenir qu'il affronte la « réalité rugueuse », sociale et politique, dans une poésie où le peuple et les individus, dans toute la variété de leurs cultures et de leurs parlars, ont voix au chapitre mais aussi qu'il s'engage sur le chemin d'une émancipation poétique en créant de nouvelles alliances entre les mots.

D'ailleurs, les lettres du 13 et du 15 mai 1871 semblent signer l'aboutissement de ces deux idées, encore en germe dans le *Cahier de Douai*. Dans celle du 13 mai, adressée à Georges Izambard, il reproche à son professeur sa « poésie subjective [...] horriblement fadasse » et lui oppose celle qu'il a choisie, la « poésie objective », tournée vers l'objet et l'autre. Ce refus d'une poésie subjectiviste, personnelle et traditionnellement lyrique, se traduit notamment par l'emploi, ponctuel mais régulier, d'un lexique prosaïque et trivial des objets, aux antipodes de l'esthétique parnassienne. Enfin, dans la lettre dite « du Voyant », le poète formule l'ambition d'une poésie « en avant », car « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». Pour répondre à ces aspirations, il s'agira alors de « trouver une langue ».

21. Voir KLIEBENSTEIN G. et MURPHY S., « Lexicologie, et au-delà : l'activation des pluri-sens » dans *Rimbaud, Poésies, Une saison en enfer*, Atlande, 2009.

22. CHAMBON Jean-Pierre, « Deux délocutifs rimbaldiens », in *Rimbaud vivant*, 27, 1988.