

## ARTHUR RIMBAUD OU LA DICTATURE DE LA FANTAISIE

Lazăr Popescu  
Assoc.Prof. PhD, *Titu Maiorescu University-Bucharest*

### **Abstract:**

*Dubbed as the wonder child of French poetry, Arthur Rimbaud continues the poetic work which Baudelaire has started. Void ideality which gathered way in Baudelaire becomes void transcendence and his fantasy, which wants to bend everything, leads him eventually to reality destruction. The moment he realizes he has reached a threshold impossible to overcome, he keeps silent.*

**Keywords:** *destroyed reality, fantasy, obscurity, unreality, poetic imagination.*

Arthur Rimbaud, observait Hugo Friedrich, dans *La structure du lyrisme moderne*<sup>1</sup>, ne veut ni observer, ni décrire. Et cela parce qu'il choisit une liberté de création illimitée. Qu'est-ce que cela suppose? Cela suppose la destruction de la réalité, nous répond le même auteur, selon l'avis de qui, chez Rimbaud, on peut rencontrer, une **réalité détruite**. Rimbaud, observait le critique allemand, a voulu, selon l'aveu imaginaire de son ami Verlaine, présent dans le poème en prose toujours de... Rimbaud, s'évader de la réalité.

Citons un fragment de ce poème en prose intitulé *Délire I. Vierge folle. L'époux infernal: "À côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait s'évader de la réalité. Jamais l'homme n'eut pareil voeu"*<sup>2</sup>.

Le critique allemand a de bonnes raisons pour continuer à l'égard de Rimbaud: "Il n'est pas capable d'interpréter les motifs de son evasion. Pourtant, son oeuvre présente une correspondance tout à fait interprétable entre l'attitude envers la réalité et la passion pour <<l'inconnu>>. Plus que chez Baudelaire, cet inconnu, qui ne peut plus être complète par croyance, philosophie, mythe, est le pôle d'une tension, et ce pôle étant vide, la tension ne répercute sur la réalité"<sup>3</sup>. Le même critique explicite avec une grande efficience et clarté le fait que "la passion pour la transcendance devient une destruction sans but de la réalité"<sup>4</sup>. Cela veut dire, continue le critique, que le réel est insuffisant, mais aussi que <<l'inconnu>> reste inaccessible.

Le poète est conscient, il connaît les risques de sa démarche. Il sait très bien que le danger n'est pas exclu au moment où il veut noter l'inexprimable et veut fixer les vertiges. Car on peut dire, dans son cas, qu'on assiste à un dépassement. Rimbaud y procède un peu comme Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions*, sauf le côté trop personnel, ou comme Baudelaire dans *Mon coeur mis à nu*. Mais, même par rapport à Baudelaire, Rimbaud reste, dans ses *Illuminations* et dans *Une saison en enfer*, quoi qu'on dise, plus impersonnel et même plus savant. Il fait des expériences

dans ce cas. Il garde sa lucidité et il sait qu'après lui "*d'autres horribles travailleurs*" continueront cette mission.

Mais le prix est considérable. Il peut voir à présent ce que les autres "*ont cru voir*", mais il a traversé une fatigue impossible à exprimer. Il a appris quand même la patience. Et en fin de compte il peut écrire dans *Alchimie du verbe*: "*Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit*".<sup>5</sup>

François Pire observait à son tour le côté impersonnel de Rimbaud au moment où il écrivait: "*En s'abandonnant au rêve, à l'écriture automatique, au dynamisme des images, le surréaliste retrouve le **On me pense** d'Arthur Rimbaud qui donne aux produits de l'imagination un brevet d'impersonnalité*".<sup>6</sup>

Dans le recueil *Illuminations* on peut remarquer un changement d'aspect dans la littérature de Rimbaud: l'irréalité immédiate remplace à présent la réalité immédiate. Le cas de ce fragment tiré du texte poétique intitulé *Après le déluge*: "*Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc en ciel à travers la toile de l'araignée*".<sup>7</sup> À présent l'image est l'élément le plus important de la littérature de Rimbaud, il touche un peu le surnaturalisme qu'il avait proposé par "*le dérèglement de tous les sens*". C'est ainsi que Rimbaud annonce le surréalisme qui accordera une place très importante à l'image. La dictature de la fantaisie et l'hallucination sont présentes partout et les images deviennent peu à peu une sorte de *chose en soi*. L'image est devenu *causa sui*, sa propre cause, on pourrait le dire. Comme dans ce fragment tiré aussi du poème en prose *Après le déluge*: "*Madame établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale. Les caravanes partirent. Et le Splendide – Hôtel fut bâti dans les chaos de glaces et de nuit du pôle*".<sup>8</sup> La fantaisie du poète semble être inépuisable dans ce cas et il écrit dans le poème *Enfance*: "*L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le Midi. On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre: les persiennes sont détachées. Le curé aura emporté la clef de l'église. Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées*".<sup>9</sup> Ce que le poète fait ici c'est de confirmer une affirmation de Gaston Bachelard conformément à laquelle l'imagination poétique a le rôle de déformer les images non pas de les former: "*Elle (l'imagination) n'a pas la faculté de former des images que la perception rendrait automatiquement conformes à la réalité. Elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images*".<sup>10</sup>

À présent, Rimbaud ébauche une véritable poétique. Un poème appartenant au recueil *Une saison en enfer* nous offre la possibilité de le constater d'ailleurs: "*À moi. L'histoire d'une de mes folies.*

*Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne*".<sup>11</sup> Car le poète voudrait expliquer et s'expliquer au cas où tout cela est possible. C'est une sorte de poétique personnelle, très, très rimbaudienne! On peut lire par conséquent ce commentaire toujours **bien rimbaudien** sur *Voyelles*: "*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. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notaïs l'inexprimable. Je fixais des vertiges*".<sup>12</sup>

Hugo Friedrich insiste lui aussi sur *l'alchimie du verbe* chez Arthur Rimbaud: "On a fait des essais de déduire à partir d'ici, tout comme à partir des autres expressions, qu'il était à l'approche des pratiques magiques, et qu'il aurait été stimulé par la littérature occulte. Et en effet c'est curieux le fait que, à partir de la seconde moitié du XIX-ème siècle une telle littérature a commencé à se répandre en France, pénétrant aussi dans les cercles littéraires d'élite, faisant partie d'elles les **livres hermétiques** (doctrines de magie grecques, considérées comme appartenant au légendaire Hermès Trismégiste), qui ont été traduits en 1863 par Ménard. Mais on n'a pas pu fournir une preuve édifiante que Rimbaud aurait connu de tels textes"<sup>13</sup>. Le critique s'occupe à un moment donné d'un exemple tiré d'un poème en prose intitulé *Métropolitain*. Le texte est celui-ci: "...et les atroces fleurs qu'on appellerait coeurs et soeurs, damas damnant de langueur". Il observe que dans une autre version au lieu de *langueur* apparaît *longueur*, mais il considère que l'aspect n'est pas important. La présence des noms *fleurs*, *coeurs*, *soeurs*, dit le critique, n'a aucun but, sauf le fait qu'ils contiennent la même voyelle. D'où la conclusion que Rimbaud ne peut pas être traduit<sup>14</sup>.

Mais il faut y observer aussi un autre détail. La dictature de la fantaisie est présente elle aussi et le poète souligne ce détail même dans le texte: "*Lève la tête; ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; les crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories. La campagne*"<sup>15</sup>.

Le poète garde le souvenir d'une plénitude passée qu'il voudrait retrouver: "*Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvrailent tous les coeurs, où tous les vins coulaient*"<sup>16</sup>. Il a traversé une fatigue épouvantable: "*Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*"<sup>16</sup>.

Les exercices qu'il s'impose peuvent être dangereux pour lui et il le sait bien. Il en est conscient: "*Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes*"<sup>17</sup>.

La fin pour le poète est le silence, même l'oubli du mot, peut-être: "*Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels Pater et Ave Maria. Je ne sais plus parler!*"<sup>18</sup>.

Rimbaud détruit pour réaliser quelque chose de nouveau. Mais, à un moment donné, l'**obstacle** s'impose. Et le nom de l'**obstacle** est, à mon avis, **la limite**. À ce moment, il choisit le silence. C'est une manière d'être honnête jusqu'au bout. Hugo Friedrich dit presque la même chose à la fin de son essai: "*Lorsqu'il est arrivé à la limite où sa poésie, après avoir déformé le monde et le propre moi du poète, commençait à se détruire elle-même, il a eu, à l'âge de dix-neuf ans seulement, assez de caractère pour choisir le silence. Ce silence est un acte même de son existence poétique. Ce qu'auparavant avait été en poésie liberté extrême, devenait libération de poésie. Quelques-uns qui l'ont suivi, en se laissant plutôt séduits que conduits par son exemple, auraient pu apprendre de lui qu'il aurait valu mieux pour eux s'ils avaient choisi le silence. Mais après lui sont venus des poètes dont l'oeuvre prouve que le terrain n'était pas préparé pour la personnification dans le verbe de l'âme moderne*"<sup>19</sup>.

## Notes

1. Hugo Friedrich, *La structure du lyrisme moderne*. En roumain par Dieter Fuhrmann. Préface de Mircea Martin, Édition Univers, Bucarest, 1998, p. 78.
2. Arthur Rimbaud, *Poésies*, 1993, Booking International, Paris, 1995, PML pour la présente édition, p. 130.
3. Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 73-74.
4. Idem, *ibidem*, p. 74.
5. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 135.
6. François Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Librairie Jose Corti, 1967, p. 127.
7. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 149.
8. Idem, *ibidem*, pp. 149-150.
9. Idem, *ibidem*, p. 151.
10. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/Presse Universitaire de France, 1957, p. 36.
11. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 133.
12. Idem, *ibidem*.
13. Hugo Friedrich, *op. cit.*, 89.
14. Idem, *ibidem*, pp. 90-91.
15. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 173.
16. Idem, *ibidem*, p. 122.
17. Idem, *ibidem*, p. 139.
18. Idem, *ibidem*, p. 144.
19. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 92.