

Le cœur volé d'Arthur Rimbaud

Sous la plume d'Arthur Rimbaud, se multiplient les figures du cœur, comme s'hypertrophient celles du poète. Et c'est dans la violence que ces images se pluralisent. Poète précocement assoiffé¹, d'abord portraituré en « orphelin »², en « poète de sept ans », ou en Petit Poucet bohémien, piéton de la grand'route, Rimbaud durcit le trait pour se poser bientôt en « voyant » défiguré, « voleur de feu », « suprême savant », « barbare », païen, impie, renégat, bête sauvage, « époux infernal ». Il en vient à constituer à lui seul un « opéra fabuleux » de figures.

Cette fièvre identitaire, où la figuration du poète se revitalise en se dégradant, est partie prenante du procès radical que Rimbaud, après Baudelaire, tente à Musset et à la poésie subjective, jugée « horriblement fadasse ». L'auteur des *Nuits* est fustigé, « quatorze fois exécration » à cause de sa « paresse d'ange » qui n'a pas su voir ce que dissimule « la gaze des rideaux »³. Il n'a pu se rendre *voyant*, trop préoccupé qu'il était par ses états d'âme et de cœur.

Le dérèglement dans lequel entend entrer l'ardennais ne peut s'accommoder du pathos sentimental ni des poses qu'il implique. Aussi va-t-il travailler à sortir le cœur du dedans et à l'objectiver. Il lui fait *prendre l'air*, en substituant la sensation au sentiment. Dans « Mes petites amoureuses », il invite à « piétiner » les « vieilles terrines / de sentiments ». Celui-ci est le *bien* du sujet — le « senti-moi », cher à Rousseau — tandis que Rimbaud entend privilégier la sensation qui se joue à la périphérie du sujet, la stimulation du dehors, le point de contact avec lui, gage à la fois d'une plus forte présence au monde et d'une plus grande étrangeté à soi-même.

Là commence le travail de *ravalement* du cœur, dans les deux sens de ce mot, puisqu'il s'agit aussi bien de le faire taire que le renouveler en le recolorant. Ce ravalement commence par faire glisser le cœur sur le côté, une première fois déplacé, décentré par la posture-blessure du « dormeur du val » (« deux trous rouges au côté droit »). Puis il le fait descendre, trivial, dans l'estomac, le sexe, ou les pieds.

Le triste sort du cœur sensible

Avant le cœur ravalé est le « cœur sensible » des « Étrennes des Orphelins⁴ ». Un cœur blessé par l'absence d'affection maternelle, et que nul amour humain ne semble

¹ Il se dit « enfant touché par le doigt de la muse » dans une lettre à Banville du 24 mai 1870. Voir *Œuvres complètes*, Éd. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 236.

² Voir « Les étrennes des orphelins », *id.*, p.3.

³ Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

⁴ « Les tout petits enfants ont le cœur si sensible! ».

plus à même de pouvoir consoler. Ce cœur orphelin se tourne vers la Nature. Il écoute « le chant de la nature », devenue la vraie mère⁵. En vain a-t-il recherché en la femme réelle une possible « sœur de charité ». *Irrité*, il va ravalé en colère son défaut d'amour.

Ce cœur qui se souvient d'un bonheur perdu⁶, devient également, en réplique résolue à cette nostalgie, l'organe moteur de *l'en-avant*. Demeurant le siège d'une aspiration, il s'avère le point d'origine d'une mobilité. Nourri d'imaginaire fiévreux, il ne tient pas en place : c'est le cœur de dix-sept ans qui « robinsonne à travers les romans », le cœur du gamin bohémien sautant « d'amour sous les haillons » .

Le cœur rimbaldien est donc mobile, non larmoyant, enclin aux visions, dévoré par l'imaginaire. C'est le cœur d'un poète citoyen de ce qu'il nomme le « siècle d'Enfer », où les poteaux télégraphiques font figure de nouvelle « lyre aux chants de fer ». Un cœur mis à l'épreuve d'une brutalité sociale, historique et politique. C'est également un cœur *écœuré* par l'idéologie et la religion, puisqu'au départ de cet écœurement est aussi le Christ qui a souillé l'haleine et bondé le cœur de dégoût⁷. La première communion est mauvaise communion, vol des énergies et viol du cœur par « le baiser putride de Jésus ».

Ce cœur va répliquer à son écœurement en se dégradant et se ravalant à travers deux motifs : le pied et la coulure. Il quitte la position contemplative et affective pour des postures poétiques inédites, souvent parodiques, parfois résolument scatologiques, qui lui font abandonner son statut d'organe sensible et central du lyrisme, et sortir de ce que Michaux appelait le « stupide XIXe siècle, le siècle de la maladie de cœur », en inventant d'autres coulées que celle des larmes.

Un cœur sous une soutane

Le texte qui porte ce titre est une sorte de courte nouvelle (datée de 1870), sous la forme d'un journal intime, où un séminariste, Léonard, raconte sa rencontre amoureuse avec Thimotina Labinette, fille d'une famille bourgeoise. Dans ce texte parodique, Rimbaud joue à l'évidence avec le mot « cœur » dont il fait un usage ironique afin de critiquer la poésie subjective.

En premier lieu, il propose un portrait du poète débutant en adolescent séminariste que son désir pousse à produire des vers à la façon de Musset⁸ — ce qui sous-entend que la poésie de Musset est chère aux adolescents et aux séminaristes... Amoureux de Thimotina Labinette, Léonard chante l'amour comme un psalmiste; et puisque le

⁵ Voir « Soleil et chair », « Ophélie », « Le dormeur du val »...

⁶ « Nous avons quelque chose au cœur comme l'amour ».

⁷ Voir « Les Premières communions ».

⁸ *OC, opus cit.* p. 195.

jour de leur rencontre il avait découvert la jeune fille tenant un bol, il la célèbre ridiculement en « vierge au bol »⁹.

D'autre part, le cœur évoque implicitement le membre viril, et à travers lui le désir sexuel¹⁰ qui constitue le vrai mobile caché de cette écriture adolescente sublimatoire. La nouvelle « Un cœur sous une soutane » commence ainsi :

O Thimotina Labinette! Aujourd'hui que j'ai revêtu la robe sacrée, je puis rappeler la passion, maintenant refroidie et dormant sous la soutane, qui, l'an passé, fit battre mon cœur de jeune homme sous ma capote de séminariste.

Le séminaire, obscur, malodorant, constitue ici une figure de l'intériorité recluse et forclosée : lieu de la fermentation subjective du désir. Léonard est prisonnier du séminaire, et son cœur est lui-même dissimulé sous sa capote. C'est dire qu'il est victime d'un double enfermement, une double dissimulation, toute opposée à l'ouverture et à l'en allée heureuse dans la nature où règnent les sensations. Le « subjectif » est ce qui est *jeté dessous*, au sens étymologique de « *subjicio* ». Le subjectif est claustration et dissimulation :

(...) Je suis entré dans la chapelle, je me suis enfermé dans un confessionnal, et là, ma jeune poésie a pu palpiter et s'envoler, dans le rêve et le silence, vers les sphères de l'amour .

C'est à cette dissimulation, ou à ce mensonge du subjectif, que Rimbaud entendra opposer la poésie « objective » : celle du cœur jeté vers l'avant, sorti du dedans confiné, parfois projeté en une forme de coulure écœurante : bave, excrément, urine, crachat...

Dans ces pages ironiques s'opposent avec violence une pseudo-élévation qui se prétend innocente (« *Je pris ma cithare, et comme le Psalmiste, j'élevai ma voix innocente et pure dans les célestes altitudes* ») et un exercice de la raillerie qui rabaisse. Ainsi apparaît comme une péripétie sarcastique la référence maligne aux chaussettes que Thimotina a offertes à Léonard et que par amour pour elle il garde aux pieds sans les laver pendant un an : le séminariste pue des pieds... Il chante lyriquement ses chaussettes et leurs effluves (autre métaphore incongrue du sentiment) :

Dans sa retraite de coton

Dort le zéphyr à douce haleine :

Dans son nid de soie et de laine

⁹ *id.*, p. 196.

¹⁰ On retrouve cette assimilation du cœur au sexe dans de nombreux textes de Rimbaud, notamment dans « Antique » : « *Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe* ».

Dort le zéphyr au gai menton

C'est là comme le revers grotesque de la rimbaldienne en allée du « piéton de la grand'route ». Le sentiment s'est une fois de plus déplacé du cœur aux pieds. Tel est son processus de ravalement : cœur/estomac/sexe/pieds...

Le pied du Petit Poucet

Dans une autre tonalité, le même phénomène se retrouve dans le célèbre sonnet « Ma bohème » qui s'achève sur la figure du jeune poète en Petit Poucet rêveur et fugueur¹¹, assis au bord des routes :

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,

Comme des lyres, je tirais les élastiques

De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

On a souvent pu observer que dans ce sonnet, Rimbaud use par dérision du vocabulaire de la chevalerie à propos de la Muse : « j'étais ton féal ». Il emploie des expressions burlesques et familières : « Oh là là ». Il ravale la lyre au rang de soulier, et assimile ses cordes aux lacets. Par hypallage, ce n'est plus le cœur qui est blessé, mais les souliers. Les pieds du marcheur concentrent désormais les attributs du cœur : la lyre et la blessure.

C'est ici une tonalité chère au jeune fugueur de 1870 : celle de l'adoration - dérision. Le geste et le mouvement de l'adoration sont maintenus, mais en négatif. Là où Verlaine exprime le sentiment sur le mode mineur, Rimbaud le formule sur le mode moqueur.

Au propre et au figuré, Rimbaud, dans ce poème « prend son pied ». De même, dans « Sensation », il paraît faire l'amour avec les pieds : « picoté par les blés », foulant « l'herbe menue », il sent l'amour qui lui monte jusque dans l'âme. Cet amour fait en quelque sorte l'économie du cœur : court-circuitant le sentiment, il passe directement des pieds à l'âme. Etre, chez Rimbaud, c'est moins ressentir que sentir quelque chose, et du même coup « se sentir » : « *On se sent aux lèvres un baiser* », etc. Ainsi que l'a observé Georges Poulet¹², de nombreux emplois pronominaux du verbe sentir contribuent sous sa plume à confondre le sensoriel et l'existential, à poser le sujet en objet de ses propres sensations.

Poches crevées, paletot devenant « idéal », « unique culotte » ayant un « large trou », le sujet lyrique se portraiture ici en haillons. Ce débraillé s'oppose à la fois à la stricte

¹¹ Figure du « petit valet dont le front touche le ciel », ou de « l'enfant abandonné » dans le poème « Enfance ».

¹² Voir *La poésie éclatée*, Éd. P.U.F, 1980.

tenue des bourgeois poussifs de « À la musique » « qu'étranglent les chaleurs », à la robe noire hypocrite de Tartuffe, et à l'enfermement du séminariste sous sa capote libidineuse. Le haillon est ici la version vestimentaire du désir d'évasion et de liberté. C'est par la déchirure, la trouée, que la nature est *retrouée*¹³ et retrouvée.

Le cœur sur la corde

Comme Baudelaire, Rimbaud est par ailleurs sensible à la proximité de la corde et du cœur. Proximité phonétique par l'étymologie (*cors, cordis* : le cœur). Proximité symbolique par l'image de la lyre (assimilée au cœur, elle fait résonner ses cordes, comme celui-ci ses fibres) : si la lyre est un instrument à cordes, le cœur est un instrument à fibres.

Or, chez Rimbaud, cette proximité du cœur et de la corde se retrouve dans le thème obsédant de la marche : c'est par exemple la lyre-soulier et la corde-lacet de « Ma bohème ». Mais ce rapprochement est poussé plus loin encore, de sorte que le chant (issu du cœur) vire à la *danse* (venue des pieds), à même ces cordes que sont aussi les phrases ou les vers. Le poète danseur de corde (funambule) est plus « corporel », plus conscient de l'écriture dans laquelle il se risque, que le poète chanteur. Écrire, c'est, pour Rimbaud, tendre des cordes dans l'espace :

*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre, des chaînes d'or d'étoile à étoile; et je danse.*¹⁴

Le poète n'est donc plus oiseau à la façon de l'aigle hugolien : il ne vole plus dans le ciel. Il essaie d'y marcher. Il fait vers l'en haut les pas que l'on fait ici-bas. Il est en quelque manière déjà *rendu au sol* jusque dans son effort pour s'alléger. Il hasarde sur un petit espace (les cordes, le langage) l'épreuve de l'immensité.

Cette image du funambule fait descendre d'un cran dans la hiérarchie des représentations du Poète : après Mercure, après l'ange, après le front étoilé du mage, voici l'acte de composer des vers ramené quelques mètres à peine au-dessus du sol. Cette représentation insiste déjà davantage sur la traversée horizontale que sur le chimérique envol vertical. À la même époque, Nietzsche écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

L'homme est une corde tendue entre la bête et le surhomme — une corde au-dessus d'un abîme.

Danger de le franchir, danger de rester en route, danger de regarder en arrière — frisson et arrêt dangereux.

¹³ Cf. *infra*, p. 000.

¹⁴ « Phrases » in *Illuminations*.

*Ce qu'il y a de grand en l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but :
ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est une transition et un déclin.*

Le portrait du poète en danseur de corde est portrait du poète en passeur et en passant, voué à l'entre-deux du transit et de la transition. De même que le pendu se balance au bout de la corde, abandonné par Dieu et maudit par les hommes¹⁵, de même le funambule se risque et chemine entre ciel et terre. Sa vie ne tient qu'à un fil, un pas, une voix.

La figuration du poète en danseur de corde (macabre ou funambulesque) met en valeur plusieurs éléments susceptibles d'entrer dans la définition de la poésie :

- le *risque* (chute dans le verbalisme et l'emphase)
- le *spectacle* (le poète est un histrion toujours)
- la *prouesse* (la poésie tient du « tour » et de la performance)
- l'*aberration* (il est aberrant de danser là où l'on ne peut déplacer ses deux pieds à la fois : le funambule est un claudiquant supérieur)
- la *précarité* (la poésie tient à presque rien ; elle menace à tout instant de se rompre)
- la *légèreté* (la poésie est opposée à l'esprit de lourdeur)¹⁶.
- le *lien* : écrire, c'est avant tout tendre des fils (pour y danser).

Le cœur assoiffé

Qu'est-ce qui pousse ainsi le poète à marcher sur un fil et à s'en aller toujours plus avant, sinon une soif étrange ? La figure rimbaldienne est celle d'un poète impossible à désaltérer. Un poète qui a soif, qui voudrait boire, mais que rien ne désaltère. Un poète à qui rien n'ôte (ou ne calme) son altérité et son altération. Un poète qui fait de la poésie une « Comédie de la soif ». Dans le poème portant ce titre, ni les parents, ni l'esprit, ni les amis, ni le pauvre songe, qui interviennent tour à tour, n'apportent ce que le « Moi » désire vraiment boire. Tout comme « L'étranger » de Baudelaire, cet assoiffé est *autre*. Il prend de l'altération et de l'altérité son parti, au nom de l'impossibilité de se désaltérer.

Ainsi sa soif devient-elle folle. Il y a en elle une « hydre intime sans gueule/ qui mine et désole ». Le poète veut aller à l'eau, comme y vont les vaches, en se désaltérant directement à « la rivière de Cassis » par exemple, ou comme s'enfonce dans l'océan le « Bateau ivre ».

Allégorie notoire de la figure du poète et de son travail créateur, « Le Bateau ivre » n'offre pas seulement l'image d'un navire fou délivré des haleurs, du gouvernail et des grappins. C'est aussi, au sens propre, celle d'un bateau qui boit, ou qui a trop bu, et qui va dans l'ivresse, par ivresse. Le poète ne navigue plus, ne fluctue plus sur la langue : pris de visions, il s'y immerge, il s'y enfonce.

¹⁵ Voir « Le bal des pendus ». Cf aussi *infra*, p.000.

¹⁶ Nietzsche écrit : « Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser ».

L'en allée du bateau ivre commence par le massacre des haleurs. Autant dire de tout ce qui tire, gouverne, impose une trajectoire, un ordre. Et ceux qui massacrent les haleurs sont des « peaux-rouges criards », en qui peut s'entendre une nouvelle figuration du cœur en cris au lieu de larmes, et en *peau* rouge, surface plutôt que contenu. Cœur ensauvagé donc. Cœur couleur de peau, et non plus opacité tiède du dedans. Cœur rendu au plus rouge du vin et du sang — cependant que le vin a viré au bleu, avec « les taches de vin bleu et les vomissures » qui couvrent le pont.

Ce bateau qui boit est pénétré par l'eau verte. Il ne va plus dessus, mais dedans. Il se baigne dans le « Poème de la mer ». Il descend dans ses profondeurs comme aux Enfers. Son en allée et son naufrage sont les figures extrêmes de la soif d'eau-de-vie, cet alcool dont Rimbaud nous dit qu'il donne de la force aux travailleurs « en attendant le bain dans la mer, à midi »¹⁷, seule vraie désaltération. N'oublions pas que c'est précisément cet assoiffé-là qui se rendra jusqu'au désert : en cet éloignement aride où la soif elle-même se minéralise en paysage. « A toi, Nature, je me rends; / Et ma faim et toute ma soif » écrit-il dans « Bannières de mai » .

La couleur et la coulure

Ces quelques exemples permettent notamment d'observer que le cœur est objet chez Rimbaud d'un assidu travail de *coloriage*. Le processus de ravalement implique le passage de nouvelles couches de couleurs et l'éveil de nouvelles coulures. Cette proximité de la couleur et de la coulure est par exemple soulignée par la première phrase d'*Une Saison en enfer* « Jadis, ma vie étaient un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient ».

Jouer avec les couleurs est l'une des occupations préférées de Rimbaud : sonnet des voyelles, entreprise des *Illuminations* (*painted plates* : assiettes colorées); multiplication des références aux valeurs primaires : jaune, rouge, bleu; identification des lieux ou des moments par leur coloris (cabaret-vert); entreprises de substitution d'une couleur à une autre (taches de vin bleu); tout un travail de coloriage qui rappelle l'imagerie d'Épinal... Mais la couleur s'associe également à la coulure, au gré d'un portrait du poète en baveur, en pisseur, et d'une figuration jaculatoire/illuminatoire de la poésie¹⁸.

Sans doute la couleur/coulure élue de Rimbaud est-elle moins le rouge, que le jaune, ou plutôt l'or : le soleil, la lumière, la bière, l'urine, voire le sperme. Chez Verlaine, c'est le vert qui a la préférence : vert de la nature et vert de l'absinthe.

¹⁷ Voir « Bonne pensée du matin ».

¹⁸ Les modernes se plaisent à substituer aux larmes de naguère toutes sortes de coulures excrémentielles. Rappelons ici Valéry, pour qui « la vieille *beauté pure* tenait à l'honneur d'éviter le chemin des glandes. Elle laissait glander les porcs. Produire une espèce d'émotion qui ne trouve pas sa glande ni haute ni basse, une émotion sans jus, sèche, c'était son affaire » *Tel quel*, *Œuvres*, La Pléiade, T.II, p. 709.

Oraison du soir

Dans « Oraison du soir », la prière est mise grotesquement en parallèle avec le pissement : pisser « vers les cieux bruns », c'est conjuguer de la façon la plus provocante qui soit l'en haut et l'en bas. C'est là une évidente métaphore du geste de l'écriture. Se recueillir est devenu dans ce poème se soulager. Pisseur vers les cieux, le poète garde l'en haut comme objectif et comme horizon (avec « l'assentiment » des tournesols qui sont eux aussi enracinés dans le sol et tournés vers le soleil).

En fait, le corps se *soulage* à la place du cœur. Dans « Oraison du soir », il est à la fois question du cœur triste pareil à un aubier « qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures » (de la bière ? / qu'exaspère l'ivresse ?), et du ravalement des rêves, tel qu'il consiste à rentrer dans la gorge ce qui allait en sortir : le chant, la plainte, les paroles. Ici, le ravalement du langage coïncide curieusement avec le fait de boire un alcool : on substitue une coulure à une autre, ce qui vient du dehors à ce qui vient du dedans, pour finalement expulser ce produit mixte du dehors et du dedans qu'est l'excrément. Ravalier précède digérer.

La dégradation du cœur se poursuit lorsque la bouche devient anus (qui rime avec Vénus dans le fameux sonnet « Vénus anadyomène ») et l'expression défécation. Écrire, c'est alors « lâcher l'âcre besoin ». Cette comparaison rappelle « L'Album Zutique » (monument, selon Verlaine « gougnotte-merdo-pédérasto-lyrique ») où Rimbaud semble avoir notamment composé « L'Angelot maudit » :

*Un noir Angelot qui titube,
Ayant trop mangé de jujube.
Il fait son caca : puis disparaît:
Mais son caca maudit paraît,
Sous la lune sainte qui vaque,
De sang sale un léger cloaque*

Le cœur du pitre et sa bave acide

On se souvient que Rimbaud a signé Alcide Bava le poème dédié à Théodore de Banville « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ». Ce pseudonyme vient à coup sûr de *baver*, et peut également renvoyer au vieux sens de « baveur » qui signifiait bouffon. Le poète est ici l'homme de la *bavure* : celui qui bave et celui qui fait des fautes. Celui qui blasphème, celui qui sacrilège et défigure, celui qui évacue, celui qui multiplie les bouffonneries et les invectives.

Un échantillon de cette poétique de la bavure lyrique nous est donné par « Le cœur du pitre », texte d'abord surprenant par les avatars de son titre : « Cœur du pitre » dans la lettre du 10 juin 1871 à Paul Demeny, « Cœur supplicié » dans la lettre à Izambard du 13, « Cœur volé » dans une autre copie. Nettement défini par son auteur comme « un motif à dessins drôles », ce texte se présente comme une antithèse aux « douces vignettes pérennelles où batifolent les cupidons, où s'essorent les cœurs panachés de flammes, fleurs vertes, oiseaux mouillés, promontoires de Leucade, etc... »¹⁹

Ce poème concrétise et matérialise le sentiment en écœurement. L'entreprise de désidérialisation s'y poursuit, qui ravale le cœur au rang d'estomac. La tristesse y est présentée comme un objet palpable : la bave. Palpable, elle l'est également au plan phonétique par un ensemble de rimes qui tiennent de la bavure poétique²⁰ et où l'on peut entendre aussi bien les hoquets du cœur malade que le dernier « couac » de la poésie étranglée.

Jean-Michel Maulpoix

Ce texte est extrait du livre *Le Poète perplexe* paru aux éditions José Corti en 2002. Cet ouvrage est à présent épuisé et l'éditeur n'a pas souhaité le réimprimer.

¹⁹ Œuvres complètes, op.cit., p. 255.

²⁰ Cette bavure rimbaldeienne serait l'équivalent *aggravé* de ce que Verlaine appelle de son côté « méprise », impair...