



Étude stylistique d'un poème de Rimbaud

Bernard Meyer

► To cite this version:

Bernard Meyer. Étude stylistique d'un poème de Rimbaud. Expressions, 1998, 11, pp.05-26. hal-02406057

HAL Id: hal-02406057

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406057>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ETUDE STYLISTIQUE D'UN POEME DE RIMBAUD : HONTE

Bernard MEYER
Université de La Réunion

HONTE

- I 1 Tant que la lame n'aura
2 Pas coupé cette cervelle,
3 Ce paquet blanc vert et gras ¹
4 A vapeur jamais nouvelle,
- II 5 (Ah ! Lui, devrait couper son
6 Nez, sa lèvre, ses oreilles,
7 Son ventre ! et faire abandon
8 De ses jambes ! ô merveille !)
- III 9 Mais, non, vrai, je crois que tant
10 Que pour sa tête la lame
11 Que les cailloux pour son flanc
12 Que pour ses boyaux la flamme
- IV 13 N'auront pas agi, l'enfant
14 Gêneur, la si sottie bête,
15 Ne doit cesser un instant
16 De ruser et d'être traître
- V 17 Comme un chat des Monts-Rocheux ;
18 D'empuantir toutes sphères !
19 Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu !
20 S'élève quelque prière !

Honte, dont le seul autographe connu est celui de la collection Berès, fut publié pour la première fois dans *La Vogue* n°8 du 14-20 juin 1886. Il n'est pas daté. Il n'a pas été repris par Rimbaud dans *Alchimie du verbe*. Les commentateurs le datent tantôt du printemps (Bouillane de Lacoste, S. Bernard) ou de l'été (É. Noulet) 1872 et tantôt du printemps 1873 (Ruchon, Gengoux, Massey).

SCOLIE

Le poème est composé de deux phrases inégales de dix-huit et deux vers, l'une assertive, l'autre optative, toutes deux exclamatives. La plus longue (strophes 1, 3, 4 et 5a) est complexe. Elle commence par une subordonnée temporelle au futur antérieur introduite par *tant que* (1ère strophe), est interrompue par une parenthèse (strophe 2) et relancée par une forte explicitation de l'énonciation (*Mais, non, vrai, je crois que*) introduisant une seconde temporelle en *tant que* (vv. 9 à 13), puis une principale (vv. 13 à 18), dont le verbe (*ne doit cesser*) régit trois infinitifs prépositionnels (*de ruser, d'être traître, d'empuantir*). La parenthèse de la strophe 2, également exclamative, a aussi *devoir* pour verbe conjugué (*devrait*), suivi de deux infinitifs (*couper et faire abandon*). La phrase optative (vv. 19 et 20), très simple en dépit de l'inversion du sujet, est étoffée par un vocatif (*ô mon Dieu !*).

Pour le contenu, la période exprime une prospection : tant que les pires châtimements corporels ne l'auront pas supprimé, *l'enfant gêneur* doit nuire. Sémantiquement, les trois premières strophes sont fortement redondantes. Les temporelles (sur le mode prévisionnel) et la parenthèse (sur le mode déontique) modulent le thème de la mutilation et du supplice : retranchement (*lame, coupé, couper, faire abandon de*) de la *cervelle*, du *nez*, de la *lèvre*, des *oreilles*, du *ventre*, des *jambes*, de la *tête* ; écrasement du *flanc* par les *cailloux*, combustion des *boyaux* par la *flamme* ; la quatrième strophe spécifie trois comportements nocifs : *ruser, être traître, empuantir*, illustrés par une analogie animale. La phrase finale, introduite par un *pourtant* adversatif, exprime le souhait d'une prière.

Du point de vue métrique, le poème comporte cinq quatrains. Les vers sont heptasyllabes, excepté l'avant dernier, qui compte huit syllabes. L'accentuation, variée, ne crée pas de régularité rythmique interne. Les rimes sont croisées et respectent l'alternance en genre (*AbAb*). A deux exceptions près (*b* et *f*), elles sont pauvres (*son/abandon ; enfant/instant*) ou irrégulières : quatre d'entre elles conjuguent un singulier et un « pluriel » (*n'aura/gras ; oreilles/merveille ; Rocheux/Dieu ; sphères/prière*), une autre fait fi des consonnes muettes finales

(*tant/flanc*), une autre est approximative (*bête/traître*)².

Au départ, les articulations syntaxiques correspondent à des divisions strophiques : la première temporelle coïncide avec le premier quatrain et la parenthèse avec le second. La concordance cesse ensuite : la seconde temporelle, commencée au troisième quatrain, enjambe sur le premier vers du quatrième (v. 13) et la principale qui la suit se termine au milieu du cinquième. Enfin, le premier vers de la dernière strophe (v. 17) se rattache syntaxiquement au dernier vers de la précédente. La discordance est moins marquée au niveau des vers. Quinze entrevers sur vingt correspondent à une articulation syntaxique, marquée neuf fois par un signe de ponctuation (vv. 2, 4, 6, 10, 14, 17, 18, 19, 20). La double reprise d'une même construction entraîne même, dans la seconde temporelle, le parallélisme modulé des vers 10, 11, 12³. En revanche, les cinq entrevers restants coupent un syntagme à forte cohésion en séparant l'auxiliaire et le forclusif : *n'aura/Pas coupé* (v.1) ; le spécifieur possessif et le nom : *couper son/Nez* (v. 5) ; la locution verbale et sa séquence : *faire abandon/De ses jambes* (v. 7) ; les deux membres d'une locution conjonctive : (v. 9) *tant/Que* ; le nom et son épithète : *l'enfant/Gêneur* (v. 13)⁴. Ces discordances pourraient symboliser le désaccord de l'enfant et de son entourage, ou évoquer (surtout les contre-rejets des vers 1 et 5) l'idée de coupure exprimée. Quoi qu'il en soit, discordances et à-peu-près empêchent le poème de ronronner et manifestent le travail de déconstruction formelle observable dans l'ensemble des *Derniers vers*.

ÉNONCIATION

On le constate : contrairement à la plupart des autres poèmes du recueil, *Honte* offre un contenu globalement clair. C'est son énonciation, plus problématique, qui a surtout retenu les critiques. Je ferai d'abord un tour rapide de leurs commentaires

Ils assimilent tous⁵ d'emblée le sujet de l'énoncé, *l'enfant gêneur* à Rimbaud lui-même, mais ils ne s'accordent pas sur l'identité du sujet de l'énonciation. Pour les uns, Rimbaud parle en son nom ; pour les autres, il fait parler quelqu'un à propos de lui. La parenthèse du second quatrain complique la donne, car elle n'est pas forcément attribuée à l'énonciateur principal. Théoriquement, on se trouve en présence de cinq possibilités : 1) Rimbaud est l'énonciateur de l'ensemble du poème ; 2) Il en est l'énonciateur principal et donne la parole à quelqu'un d'autre dans la parenthèse ; 3) Il donne la parole à un même autre durant tout le poème ; 4) Il donne la parole à un autre dans le corps du poème et intervient dans la parenthèse ; 5) Il donne la parole à deux personnes différentes, l'une dans le corps du poème et l'autre dans la parenthèse. Seule la dernière hypothèse, à ma connaissance, n'a pas été avancée. Pour certains, Rimbaud parodie les invectives que sa mère lui adressait lors de son séjour à Roche du printemps 1872 (Bouillane de Lacoste) ; pour d'autres (Albert Henry, Jean-Luc

Steinmetz) ⁶, il singe les malédictions proférées contre lui par Verlaine lors de leur vie commune mouvementée (comme il s'ingérerait ses lamentations dans *Délires I*). Dans ce dernier cas, la parenthèse représente encore des paroles de Verlaine (A. Henry) ou une intervention de Rimbaud (Michel Decaudin) ⁷. Ceux qui identifient l'énonciateur du poème à Rimbaud lui attribuent aussi la parenthèse (A. Adam) ⁸, à moins qu'ils ne l'imputent à Verlaine (Cl. Vigée).

Le texte autorise toutes ces hypothèses. Dans l'énoncé principal comme dans la parenthèse, l'énonciateur s'implique fortement par l'exclamation, l'interjection (*ah ! ô*) ; la modalité déontique (*devrait*) ; le souhait (*que s'élève*), l'invocation finales (*ô mon Dieu !*) — et surtout, au vers 9, par l'explicitation accentuée de son énonciation (*Mais, non, vrai, je crois que*). Cette implication personnelle orchestrerait aussi bien l'exaspération d'une mère ou d'un amant que le dégoût de soi. De la même façon, les descriptions péjoratives (*gêneur, si sotté bête*) peuvent être injurieuses ou auto-dépréciatives. Les démonstratifs déictiques *cette (cervelle)* et *ce (paquet)* peuvent renvoyer au sujet parlant (démonstratif latin *hic*) ou à celui dont il parle avec mépris, peut-être en sa présence (démonstratif latin *iste*). Même le souhait final est ambigu. Rimbaud peut souhaiter (sincèrement ? ironiquement ?) recevoir l'aumône d'une prière au jour de sa mort tragique ; et s'il peut sembler étrange qu'un imprécateur, après avoir imaginé les pires supplices pour quelqu'un, demande une prière pour sa dépouille, cette piété paradoxale caricaturerait assez bien la mère dévote ou ce « Loyola » de Verlaine ⁹. La parenthèse de la strophe II (quasi redondante pour l'information) est aussi ambiguë. Si Rimbaud est l'énonciateur principal, elle peut livrer les paroles exaspérées et sans doute hyperboliques de l'un de ses proches ¹⁰ : en les rapportant, Rimbaud nous livrerait l'origine du poème, évoquerait l'incident qui l'a inspiré. Si c'est un autre que lui qui énonce le poème, la parenthèse peut exprimer (avec moins de vraisemblance) la riposte prématurée de l'enfant gêneur, qui vouerait son imprécateur à un sort identique avant même que celui-ci ait achevé sa funeste prédiction ¹¹. En fait, cette parenthèse représente probablement, comme le pense Albert Henry, un jaillissement incontrôlé, « une surréction irrésistible en pleine phrase » de l'émotivité de l'énonciateur, comme tendent à le prouver les réajustements énonciatifs qui la suivent au vers 9 : il s'interrompt lui-même pour reprendre ensuite le cours de son propos avec une insistante énergie.

Dans la lecture qui va suivre, j'opterai pour un énonciateur unique, sans décider d'abord s'il s'identifie ou non à *l'enfant gêneur* (s'il parle de lui-même à la troisième personne par *enallage* ou s'il s'en prend à un autre que lui), ni s'il s'agit de Rimbaud ou d'un proche qu'il parodie. Donc, « quelqu'un » parle d'un *enfant*, peut-être cet enfant lui-même.

GLOSE

1 *Tant que la lame n'aura/Pas coupé...* Le début du poème inscrit dans le futur une durée variable, limitée par la réalisation d'un procès, disons une exécution capitale, qui sera longuement explicité jusqu'au début de la quatrième strophe. L'opération syntaxique appelée « montée de l'instrumental (ici *la lame*) en fonction de sujet » laisse sous silence l'agent animé de l'action *aura coupé*. Ce procédé se retrouvera trois fois de suite au troisième quatrain, où les instruments du supplice *la lame*, *les cailloux* et *la flamme* sont sujets de *n'auront pas agi*. L'exécuteur de la sentence reste dans l'ombre, indéterminé.

Le premier supplice évoqué est celui du « *décervelage* » (pour reprendre le terme de Jarry). Son l'instrument, une *lame*, peut évoquer le couperet de la célèbre Veuve, ce qui justifierait l'emploi de l'article défini *la* et rapprocherait l'expression d'une antonomase d'excellence. L'expression laisse pourtant imaginer d'autres armes blanches. Le choix de l'objet coupé, la *cervelle*, au lieu de la tête ou du cou, a de quoi surprendre d'abord, mais s'explique aisément par la suite. En nommant la « substance nerveuse constituant le cerveau » (*Le Robert*), le locuteur dénonce d'emblée l'origine du mal, la racine biologique de la volonté et du comportement nuisibles dont il sera question. En outre, *cervelle* a une connotation moins « noble » que *cerveau*¹². Le déictique *cette* manifeste que l'énonciateur désigne une personne précise, présente dans sa pensée, voire dans la situation d'énonciation, mais laisse tout ignorer d'elle au lecteur et ne l'évoque, pour l'instant, qu'à travers un de ses organes.

Le second distique est formé, comme le manifeste la reprise du démonstratif *ce*, d'une apposition à *cervelle*. Le terme *paquet*, pour parler du plus spirituel de nos organes, est dépréciatif. Flanké des adjectifs *blanc vert*¹³ et *gras*, il esquisse un tableau peu ragoûtant du cerveau, évoquant ces tas gélatineux que proposait naguère l'étal des triperies, ou même (avec Rimbaud, on ne sait jamais !) un gros crachat frais. Ces trois mots inaugurent une chaîne de termes dévalorisants (*boyaux*, *gêneur*, *sotte bête*, *traître*, *empuantir*) qui construisent une vision désobligeante du futur supplicié.

A vapeur jamais nouvelle, équivalent concis de « dont la vapeur n'est jamais nouvelle », introduit une troisième caractérisation, encore péjorative, de la cervelle. On incline d'abord à prendre *vapeur* au sens propre et à imaginer quelque fumée se dégageant de l'organe fraîchement retranché, mais la détermination *jamais nouvelle* vient aussitôt bloquer cette vision. Effet du *décervelage*, la vapeur serait au contraire nouvelle, autant qu'éphémère. *Vapeur* désigne donc

sans doute par métaphore ce qui est censé provenir de la cervelle : pensée, idée¹⁴, ou encore, vu la suite, impulsion ou conduite (d'ordre éthique plutôt qu'intellectuel). Cette émanation est toujours identique à elle-même, entendons : toujours nocive. *Jamais nouvelle* doit être mis en relation avec *tant que et ne doit cesser* : c'est par ce que *l'enfant* est incapable de changer que la mort seule pourra l'empêcher de nuire. L'apposition ne décrit donc pas la cervelle mise à nu, comme on pouvait d'abord le croire, mais la cervelle encore en place et fonctionnant ; et elle ne désigne pas la cervelle humaine en général, mais celle, bien particulière, d'un gibier de potence.

2. Dans l'option adoptée, l'énonciateur interrompt alors sa phrase pour laisser libre cours à son émotion impatiente : dégoût, hargne ou dépit. Le *ah !* de départ exprime cette rupture, cette irruption. La reprise du verbe *couper*, suivi de noms de parties du corps, induit à penser que les spécifieurs possessifs du quatrain (*son, sa, ses, son, ses*) renvoient à la même personne que le déictique *cette* du vers 2¹⁵ et désignent donc tous par *cataphore* l'enfant gêneur. La parenthèse détaille sur le mode émotif le retranchement mortel mais unique exprimé par les deux premiers vers, comme si l'énonciateur, insatisfait du peu, prenait une joie compulsive et sauvage à imaginer plusieurs amputations, en commençant par celles, toutes en rapport avec la tête, du *nez*, de la *lèvre* et des *oreilles*. Moins radicales que la première, puisqu'on y survit, elles sont aussi plus cruelles : l'exécution devient proprement un supplice. À la cervelle, organe intérieur et caché (malgré la description « fumante » que nous en donnent les vers 4 et 5), succèdent ainsi trois composants visibles et déterminants d'une physionomie individuelle. Leur ablation, si elle ne prive pas de toute communication avec autrui, défigure, et suscite la répulsion¹⁶. Celle de la lèvre empêche aussi de sourire, d'embrasser, de parler normalement. Le singulier *sa lèvre* contraste avec le pluriel *ses oreilles*. S'agit-il d'une simple synecdoque du nombre (singulier « poétique » à la place du pluriel) ? Comment expliquer alors la différence de traitement ? *Ses lèvres* ou *son oreille* n'eût rien changé prosodiquement ; *oreille* eût même rimé plus exactement avec *merveille*. L'opposition se justifierait-elle par l'éloignement relatif des deux oreilles et la proximité des deux lèvres, qui, fermées, se confondent presque ? Témoigne-t-elle du caractère irréfléchi, irrationnel, de l'éruption affective ?

Le choix inattendu du *ventre* pour terminer la série pourrait également souligner ce désordre. Il pose du reste problème : comment *couper* un ventre ? S'agirait-il d'une désignation métonymique du sexe ? L'amputation évoquée serait alors la castration.

Le point d'exclamation qui clôt l'énumération est suivi d'une reprise, réclamant encore le sacrifice des *jambes* : défiguré et châtré, le patient sera aussi

cul-de-jatte ! L'infinitif *faire abandon*, qui relaie et double *couper*, fournit une précieuse indication sur le référent de *Lui*. En effet, seul le possesseur d'un bien peut *faire abandon* de ce bien ¹⁷. La locution implique donc que *Lui* et *ses [jambes]* renvoient à la même personne, à savoir *l'enfant gêneur* ¹⁸. L'énonciateur juge que cet enfant est moralement obligé (*devrait*) de s'automutiler, de se réduire lui-même à l'état de monstre et d'avorton, de *freak* (ce qui détermine peut-être l'emploi, au lieu d'un simple *il*, du pronom tonique *Lui*, *i. e.* lui-même et pas un autre. Si l'énonciateur du poème est l'enfant gêneur (parlant de lui-même à la troisième personne), il admet ici qu'il devrait devancer son destin et perpétrer sur lui-même les mutilations évoquées.

Une quatrième exclamation *O merveille !* termine la parenthèse sur une ambiguïté. Loue-t-elle la beauté des jambes de l'enfant, comme ont pensé plusieurs commentateurs ¹⁹ ? Plus vraisemblablement, elle apprécie l'automutilation, présentée comme une chance exceptionnelle (au sens affaibli : « ce serait merveilleux ! ») ou comme un miracle ²⁰ (au sens fort du latin *mirabile* : chose stupéfiante), sur lequel il ne faut guère compter.

3 Refermant la parenthèse émotive, le locuteur poursuit son premier propos, ou plutôt il le recommence, avec peine, semble-t-il. Car je suis convaincu, après Albert Henry ²¹, que les fortes marques d'énonciation du vers 9 ont pour fonction de refouler avec énergie (*non*) l'idée d'automutilation brutalement surgie ²² et de lui opposer (*mais*) comme plus vraisemblable (*vrai, je crois*) et plus efficace ce qui va suivre, à savoir le développement de la perspective initiale. Plus vraisemblable, car il ne faut pas croire aux miracles (à la *merveille*) et plus efficace, car les retranchements fantasmés (si *couper son ventre* désigne bien l'autocastration) n'entraîneraient pas la mort du pécheur et ne suffiraient donc pas à l'empêcher de nuire. Il faut qu'un autre se charge de lui régler son sort, et plus radicalement.

L'ouverture d'une complétive après *je crois* permet de replacer enfin le *tant que* initial ²³. L'éruption pulsionnelle est résorbée, la prévision rationnelle peut reprendre, moulée dans le fort corset syntaxique d'un triple parallélisme. Car si l'énonciateur a réprimé l'évocation pulsionnelle de l'automutilation, il n'a pas renoncé au plaisir sadique de décliner sous plusieurs formes le supplice souhaité. Il en envisage trois, dont l'équivalence — elles entraînent toutes les trois la mort — est soulignée par des similarités de l'expression. La première est celle, reformulée en deux mots, que proposait le premier distique. Le terme *lame* revient, toujours en position de sujet, mais le mot *tête*, introduit d'abord par inversion du complément d'attribution, remplace le surprenant *cervelle* et convoque plus nettement l'idée de décapitation. Quant au verbe, il n'apparaîtra, mis en facteur, qu'au début du quatrain suivant. Le vers 11, qui rétablit l'ordre

des fonctions (sujet, puis complément d'attribution), met en relation les *cailloux* et le *flanc*, et le vers 12, qui reprend l'inversion, les *boyaux* et la *flamme*. Les termes *flanc* et *boyaux* appellent plusieurs remarques. Ils s'opposent ensemble à *tête* selon l'axe haut vs bas, comme le faisaient déjà, dans la parenthèse, *nez*, *lèvre* et *oreille* d'une part, *ventre* et *jambes* d'autre part. Ils nous conduisent de nouveau du siège de la volonté au siège des appétits, au *ventre*, dont ils nous présentent une vision extérieure (le *flanc*) puis intérieure (les *boyaux*), un peu comme ont fait, pour la *tête*, la *cervelle* (intérieure) puis le *nez*, la *lèvre* et les *oreilles* (extérieurs). A ce jeu du dehors et du dedans s'ajoute une opposition, disposée en chiasme, de niveaux de langue : *flanc* et *flamme* relèvent du langage soutenu, *boyaux* et *cailloux* du langage familier. Cette élaboration savante manifeste, après l'éclat de la deuxième strophe, la maîtrise retrouvée de l'esprit. Au demeurant, les trois vers sont encore scandés de spécifieurs possessifs cataphoriques : *sa (tête)*, *son (flanc)*, *ses (boyaux)* prolongent l'attente du lecteur et augmentent le suspens : de qui s'agit-il donc ? Avant de désigner l'enfant, le texte aura proposé une sorte de blason paradoxal de son corps.

A la première lecture, les vers 10 - 12 évoquent successivement une décapitation, une lapidation et un autodafé, *flanc* et *boyaux* représentant par synecdoque le corps entier. A y regarder de près cependant, le sens vacille un peu. D'une part, rien ne permet de trancher avec certitude si la construction asyndétique (juxtaposition des trois *que*) masque un *et* ou un *ou*, autrement dit si l'énonciateur envisage pour le gêneur l'un ou l'autre des trois supplices, comme je l'ai interprété d'emblée, ou les trois en même temps. Dans le second cas, il souhaiterait, pour que c'en soit bien fini, que l'enfant soit à la fois guillotiné, enseveli sous les pierres et consumé par les flammes ! D'autre part, le souvenir d'autres textes de Rimbaud peut convoquer d'autres supplices : ne s'agirait-il pas, plutôt que de lapider, de faire avaler des pierres (en donnant à *flanc* son vieux sens littéraire d'« entrailles »)²⁴ et, plutôt que de brûler vif, de faire absorber un poison dévorant²⁵ (en donnant à *flamme* un sens métaphorique) ? Enfin, *cailloux* et *flamme* évoquent les deux principaux modes de funérailles : l'ensevelissement et la crémation. Comme on le voit, ces trois vers sont plus riches qu'il n'y paraît, sinon par leur dénotation, du moins par leurs connotations.

4 N'auront pas agi... Le verbe, commun aux trois structures parallèles qui précèdent, se détache, mis en facteur, au début du quatrième quatrain. Le procès choisi (*agir*) est générique : il doit convenir aux trois opérations. Il attribue à la préposition *pour* le sens plus précis de « à l'encontre de »²⁶ et personnifie légèrement les trois sujets instrumentaux. Le retour du temps (futur antérieur) et de la modalité (assertive négative) de *n'aura coupé* clôture la subordonnée temporelle et la reprise de la première strophe : après trois quatrains de piétinement, le

propos va enfin progresser et présenter l'objet de la malédiction.

En mettant d'abord bien en évidence, en position de contre-rejet, le terme *l'enfant*, le texte souligne, avant de le qualifier péjorativement, la jeunesse de l'incriminé. Il insinue aussi que ce dernier subira le supplice envisagé avant d'atteindre l'âge adulte : c'est un enfant qu'on tuera. L'épithète *gêneur* résume le rapport du coupable à autrui, explique les noires prédictions qui précèdent. Celui qui entrave le fonctionnement ordinaire de la société est toujours en danger de mort. Faut-il voir là, comme souvent dans l'œuvre de Rimbaud, une allusion au Christ ? L'enfant *gêneur* est promis dès sa naissance au supplice comme l'était l'enfant Jésus.

La gêne causée sera développée par les vers 15, 16 et 18. L'apposition *la si sottie bête* porte un jugement plus intrinsèque sur l'individu. La métaphore familière lexicalisée *bête* comporte à la fois le sème/animalité/, qui annonce la comparaison du vers 17, et la sémie/bêtise/que l'on trouve encore dans *sotte*, intensifiée par *si*. Cette bêtise était annoncée dès le vers 4 : celui dont l'esprit ne produit rien de nouveau est un sot. Si l'énonciateur est l'enfant lui-même, cette insulte manifeste le dépit et la détestation de soi.

L'auxiliaire modal *doit* qui affecte le verbe principal *cesser* semble d'abord ambigu. A la suite des futurs antérieurs, il pourrait équivaloir à un simple futur de prédiction. Il pourrait également, comme le *devrait* du vers 5 mais de manière plus affirmative, prescrire une conduite : l'enfant *gêneur* *se doit* de ne pas cesser de ruser, d'être traître, d'empuantir. Le contexte invite à y voir aussi l'expression d'une nécessité²⁷ : puisque sa cervelle ne peut rien lui inspirer de nouveau, l'enfant *gêneur* ne peut pas changer, il est fatal qu'il continue de nuire²⁸. *Un instant* fonctionne ici comme intensif hyperbolique : « Il ne s'arrêtera jamais, pas même un instant, de nuire. » Un déterminisme s'affirme ici, d'autant plus terrible qu'il concerne un enfant, un être considéré d'ordinaire comme susceptible d'évolution et perfectible. Celui-ci, en dépit de son âge tendre, est irrémédiablement voué à la malédiction de sa nature. Les trois nuances du verbe *devoir* peuvent du reste se cumuler. Ce qui sera arrivera fatalement, mais l'intéressé l'assumera comme une mission. Il entend persister à gêner. Il se complaît dans le rôle de maudit, d'Antéchrist presqu'e, et en parle avec une pointe d'astéisme.

Les trois procès qui suivent : *ruser*, *être traître* et *empuantir* manifestent la malfaisance de l'enfant envers autrui : ils développent la *gêne* qu'il cause plutôt que sa *sottise*. Les deux premiers requièrent du reste de l'intelligence. Ils sont liés : la ruse est le moyen de la trahison²⁹. D'autre part, ils peuvent être prédi- qués à propos d'un animal aussi bien, sinon mieux, qu'à propos d'un être humain, de sorte qu'ils s'indexent naturellement sur l'isotopie/animal/contenue

dans *bête* : ils introduisent la comparaison qui suit et participent à la métamorphose du jeune sujet en chat sauvage.

5 Car la séquence *Comme un chat des Monts-Rocheux* établit une identification (« en chat qu'il est ») plutôt qu'une comparaison (« à l'instar d'un chat »)³⁰. Les commentateurs, on le sait, n'ont pas identifié d'animal de ce nom (mais peut-être n'ont-ils pas aussi assidûment consulté les zoologues qu'ils le disent³¹). Sans m'aventurer sur cette voie, je dirai que l'expression *Monts-Rocheux*, sans doute forgée, évoque en elle-même un lieu élevé, peu accessible (*Monts*), aride et inhospitalier (*Rocheux*), voire lointain (par rapprochement avec le toponyme *Montagnes Rocheuses*). Ce chat ne peut être qu'un chat sauvage, et fort méchant. On pourrait en rester là. Mais nous nous trouvons ici devant l'un de ces cas où la connaissance du poète et de sa biographie apporte manifestement une « clef ». Il est fort probable en effet que *Mont-Rocheux* soit une allusion au domaine familial de Roche, où Rimbaud résida plusieurs fois durant ses séjours en Ardenne³². Par ce procédé discret, mais efficace, il nous inviterait à le reconnaître sous les traits de l'enfant qu'il décrit.

Empuantir, le troisième procès explicitant la nocivité, surprend, car la nuisance qu'il désigne est plutôt bénigne : l'enfant ne se lave pas, il sent le fauve³³. Cependant, plus attendu d'un animal que d'un humain, il s'inscrit dans la logique de l'image qui précède et achève de transformer l'enfant en bête sauvage. On pense à ces carnivores malodorants tels que les putois³⁴, qui font fuir par leur puanteur. *Toutes sphères* est étrange aussi. Le lieu commun « empuantir l'atmosphère », prosodiquement équivalant, serait plus attendu et rimerait mieux avec *prière*. *Sphères* est pourtant plus efficace, car il peut aussi désigner les sphères de la société³⁵. L'expression n'est pas forcément hyperbolique : on peut comprendre « tout endroit où il se trouve »³⁶.

Avec ces mots s'achève la longue phrase commencée avec le poème et qui, avec ses dix-huit vers, le constitue presque entièrement. On peut la résumer ainsi : « Tant qu'une mort violente ne l'aura pas anéanti, cet enfant sera nuisible, fatalement. »

Le vœu exprimé par les deux derniers vers va à l'encontre (*pourtant*) de ce qui précède ; plus précisément, il s'oppose à l'idée de foncière nocivité explicitée par les vers 14 à 18 : « L'enfant est nuisible et le sera toujours, pourtant... ». A sa mort, mis en tête de phrase, récapitule en quelque sorte les vers 1 à 13 : le terme exprime avec concision et brutalité l'objectif et l'effet des supplices longuement évoqués. L'expression fait penser aux derniers mots de l'*Ave Maria* : *[nunc et] in hora mortis nostræ*. Pour le chrétien, les secondes qui précèdent le « passage » sont un moment essentiel, où le salut du mourant se joue encore ; alors plus que jamais, il est utile de prier pour qu'il fasse « une bonne fin ». Dans

une perspective plus large, les secondes qui suivent la mort de quelqu'un sont ordinairement consacrées au silence recueilli et à la prière. C'est cette marque de respect que l'énonciateur demande pour son coupable, et c'est ce revirement, de l'exécration à la pitié, qui incite à penser qu'il parle de lui-même. Aussi méchant soit-il, il ne veut pas être privé de cette ultime et humble hommage, être absolument exclu de la communauté qu'il a constamment agressée.

L'invocation *ô mon Dieu !* donne à ce souhait de prière future la forme d'une prière présente. Elle révèle encore, si l'ironie ne l'invalide pas, que le locuteur est croyant. Il demande à Dieu, qu'il reconnaisse pour sien (*mon*), que quelqu'un le (lui, Dieu) prie un jour pour l'enfant, c'est-à-dire sans doute pour lui-même (le locuteur), lors de sa dernière heure. « Quelqu'un » : une fois encore, la montée en fonction de sujet d'un inanimé (ici le déverbal abstrait *prière*) permet de passer sous silence le sujet humain de l'action. L'identité de l'orant charitable ne compte pas, pas plus que la nature précise de la prière (*quelque*). L'important est qu'il y en ait une, comme le souligne l'inversion, qui fait de *prière* le dernier mot du poème, son « point d'orgue ». En revanche, le mouvement de cette prière indéterminée est explicité : elle *s'élève* vers le ciel. Peut-être pourra-t-elle exténuer l'obstinée vapeur délétère de la méchante cervelle et la pestilence du jeune fauve humain — et *rendre ainsi au jour toute sa pureté*.

AMBIGUÏTÉ DE HONTE

Bien que d'accès facile, *Honte* est un poème à plusieurs titres ambigu. Nous avons déjà vu combien son énonciation était problématique. Du point de vue du contenu, il présente quelques termes polysémiques (*doit, flanc*) et plusieurs expressions référentiellement floues (*coupé cette cervelle, vapeur jamais nouvelle, couper son ventre, agir pour, chat des Mont-Rocheux, toutes sphères*). Il conjoint deux sentiments peu compatibles : l'exécration, manifestée par l'imagination des supplices et les qualifications infamantes, et la commisération, manifestée par la demande de prière. Le paradoxe s'amoindrit cependant si l'on accepte d'identifier le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. S'il s'agit de la même personne, si le malédicteur est aussi le maudit, le concours de la haine et de la pitié s'explique davantage et trouve bien son expression dans le titre : cette honte est celle de soi.

L'ambiguïté marque aussi le niveau formel. Sans parler du travail des vers, qui manifeste à la fois le respect et le mépris des règles (comme dans l'ensemble des *Derniers vers*), nous la retrouvons dans la syntaxe (rattachement incertain de *ô merveille*) et dans le style, qui mêle le vocabulaire familier (*paquet, gras, cailloux, boyaux, gêneur, sotté bête*) au vocabulaire soutenu

(vapeur, abandon, flanc, flamme, traître, sphère, mort, prière) et les tours oraux d'allure spontanée (Ah ! Lui... Mais, non, vrai, je crois que) aux tours littéraires (ô merveille ! qu'à sa mort s'élève) ou recherchés (la si sottie, toutes sphères, quelque prière). En outre, l'analyse met à jour, sous l'apparente simplicité, des recherches structurales : parallélisme ternaire des vers 10-12, jeu de correspondances entre les parties du corps, triple émanation de la vapeur, de l'odeur et de la prière. Ajoutons encore la « structure bitonale »³⁷ qui insère, au prix d'une rupture syntaxique et d'un réajustement délicat, l'irruption affective de la parenthèse dans la progression dialectique de la période. Loin d'avoir été improvisé, écrit à la va-vite sur un coin de table, *Honte* est un texte très élaboré.

Autre incertitude : le poème veut-il évoquer, enchevêtré parmi les autres thèmes, le sacrifice du Christ ? L'ombre de ce dernier rode dans plusieurs poèmes des *Derniers vers* : Michel et Christine introduit mystérieusement son nom au dernier vers. *Jeune Ménage* convoque Bethléem, *Le loup criait...* le Cédron, *O saisons, ô châteaux...* le chant du coq. *Honte* décrit une Passion. Jésus fut l'enfant gèneur par excellence. Rimbaud s'exhiberait-il ici comme une sorte de Christ satanique (il y a bien un Époux infernal !). S'indexent sans trop de peine sur cette isotopie évangélique (au moins connotativement) la lame (de la lance de Longin), le flanc, les cailloux (de la lapidation), Dieu, la merveille, la prière...

L'incertitude principale, souvent en rapport avec les ambiguïtés qui précèdent, concerne la portée du poème : est-il sérieux ? est-il plaisant ? L'auteur cherche-t-il à exprimer le mal-être d'un marginal ou se joue-t-il de son lecteur ? L'analyste des *Derniers vers* rencontre assez souvent ce problème. Bien que la dérision y soit rarement manifeste (comme dans *Age d'or*), elle semble souvent sous-jacente, comme dans « Entends comme brame... », *Chanson de la plus haute tour* ou *Bonne pensée du matin*. De sorte qu'on a tendance à la flairer partout. On l'a vu plus haut, *Honte* a plusieurs fois été interprété, à partir de données biographiques, comme la parodie des invectives d'un proche, Verlaine ou Madame Rimbaud. La liste des supplices pourrait caricaturer leurs sinistres prédictions ; la parenthèse envoyer Verlaine au diable ; l'exclamation ô merveille ridiculiser son admiration sensuelle ; la demande de prière finale singer sa religiosité, ou celle de la *Mother* (BG p. 448). En définitive, la honte du titre s'en trouve « ironiquement ressentie et exprimée » (AH p. 76).

Toutes ces hypothèses sont vraisemblables, mais incontrôlables. Que peut-on dire à l'examen du poème seul, en faisant abstraction du savoir biographique ? Certaines données textuelles, outrées ou étranges, semblent bien porteuses d'ironie : l'énumération des supplices est d'une longueur exagérée ; certains d'entre eux sont aberrants (se couper le ventre, pris à la lettre !) ou peu

vraisemblables en contexte européen (passe pour la guillotine, mais la lapidation et le bûcher !); le sort fait à la pauteur surprend ; l'énergie de la reprise (*Mais, non, vrai*) paraît caricaturale ; l'emploi de termes comme *paquet, gras, cailloux* et *boyaux* trivialise le propos (comme le probable jeu de mot sur Roche). L'énonciateur ricane, manifestement. Mais cette ironie, vu le sujet du poème, n'est pas joyeuse, elle est acerbe, elle grince, il s'agit plutôt de sarcasme — et le sarcasme accompagne bien le tragique. En tout cas, il ne compromet pas à mes yeux le sérieux profond du poème.

Quant à la demande finale, rien d'ampoulé ni de risible ne l'entache. Elle contraste, me semble-t-il, avec l'irrespect et le rire mauvais qui précèdent. Loin d'être contaminée par eux, elle les corrige et achève le poème sur une note grave. Le mauvais garçon souhaite ne pas mourir comme un de ces animaux sauvages auxquels il a ressemblé ; il veut être réintégré à sa mort, grâce à une seule pensée charitable, à la communauté qu'il a gênée et lésée et qui en retour l'a détesté et puni, mais à laquelle il appartenait quand même, comme tout être humain.

En définitive, je lis ce poème comme le soliloque d'un très jeune homme qui ne s'aime pas, davantage, qui se répugne, et désespère de lui-même³⁸. Il est probable que ses vaticinations morbides et le triste portrait qu'il trace de lui-même reflètent les imprécations de son entourage, mais il les reprend à son compte, et c'est bien lui, et lui seul, qui du début à la fin se charge et s'exaspère de son mauvais sort. Il y a de la Phèdre en lui. Persuadé que la malignité est son destin et qu'il ne peut s'y soustraire, il se sent néanmoins coupable et se déteste. Je perçois aussi du masochisme dans sa complaisance à imaginer les supplices qui l'attendent, les mutilations qu'il pourrait s'infliger, et à donner le spectacle de son abjection. Son ironie n'allège pas sa misère, elle manifeste aussi son désespoir, et la *honte* exprimée par le titre est vraiment la sienne. Après tant de dégoût haineux, je ne doute pas que le souhait final soit un appel sincère, fût-ce pour un instant, à la pitié humaine et divine. « Vous m'avez supprimé, c'était justice, mais priez pour mon âme ». Ce pourrait être la complainte d'un brigand de grand chemin, de quelque Mandrin adolescent. C'est sans doute celle du jeune Rimbaud³⁹.

Annexe 1 Scansion proposée

I 1	Tant que la lame n'aura —>	4_3 —>
2	Pas coupé cette cervelle,	3 4
3	Ce paquet blanc vert et gras	5 2 (3 4)
4	A vapeur jamais nouvelle,	3 4
II 5	(Ah ! Lui, devrait couper son —>	1/1 5 —>
6	Nez, sa lèvre, ses oreilles,	1/3' / 3
7	Son ventr (e) ! et fair (e) abandon —>	2/5 —>
8	De ses jambes ! ô merveille !)	4' / 3
III 9	Mais, non, vrai, je crois que tant —>	1/1/1/2 2 —>
10	Que pour sa tête la lame	4_ 3
11	Que les cailloux pour son flanc	4 3
12	Que pour ses boyaux la flamme	5 2
IV 13	N'auront pas agi, l'enfant —>	5/2 —>
14	Gêneur, la si sotte bête,	2/5
15	Ne doit cesser un instant	4 3
16	De ruser et d'être traître	3 4
V 17	Comme un chat des Monts-Rocheux ;	3 4
18	D'empuantir toutes sphères !	4 3
19	Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu !	3 2/3 (5 3) <i>Octosyllabe</i>
20	S'élève quelque prière !	2 5

Annexe 2 Rimes et sonorités

- I 1 Tant que la lame n'aura
tA\$ k' la la m' nO Ra {ra} A suf (-)
a a a
l l
- 2 Pas coupé cette cervelle,
pA ku pe sE t' sER vEl° [vEl°] b riche
E E
p p s s
- 3 Ce paquet blanc vert et gras
s' pa ke blA\$ vER e gRa [rA] A suf (s)
a e e A
R R
- 4 A vapeur jamais nouvelle,
a va pɛR Ja mE nu vEl° [vEl°] b riche
a a a E E
v v
- II 5 (Ah! Lui, devrait couper son
a lYi d' vRE ku pe sO\$ {O\$} C pauvre
- 6 Nez, sa lèvre, ses oreilles,
ne sa lEvR' se zO REj° [Ej°] d suffisante (pl)
e E e E
s R s R
- 7 Son ventre! et faire abandon
sO\$ vA\$ tR e fE Ra bA\$ dO\$ {O\$} C pauvre
O\$ A\$ A\$ O\$
R R
- 8 De ses jambes! ô merveille!)
d' se JA\$ b' oMER vEj° [Ej°] d suffisante (sg)
E E
- III 9 Mais, non, vrai, je crois que tant
mE nO\$ vRE J' kRwa k' tA {tA}\$ E pauvre (t)
E E
R kR k
- 10 Que pour sa tête la lame
k' puR sa tEt' la lam° [la] [lam°] f riche enrichie
a a a
t t l l

- 11 Que les cailloux pour son flanc
 k' le ka ju puR sO\$ flA\$ [A]\$ E pauvre(c)
 u u
 k l k l
- 12 Que pour ses boyaux la flamme
 k' puR se bwa jo la flam^o[la] -[lam^o] f riche enrichie
 a a a
 l l
- IV 13 N'auront pas agi, l'enfant
 nO RO\$ pA za Ji lA\$ fA\$ {A\$} G pauvre
 A a A\$ A\$
- 14 Gêneur, la si sottte bête,
 JE nπR la si sO t' bEt^o [Et^o] h irrégulière
 E E
 s s t t
- 15 Ne doit cesser un instant
 n' dwa se se Rπ\$ nE\$ s tA\$ {A\$} G pauvre
 e e π\$ E\$
 n s s n
- 16 De ruser et d'être traître
 d' Ry ze Re dE tR' tREtR^o [Et(-)]^o h irrégulière
 ' e e ' E
 d R R [d] tR tR tR
- V 17 Comme un chat des Monts-Rocheux;
 kO mπ\$ Sa de mO\$ RO SØ { Ø} I pauvre (pl)
 O O
 m S m S
- 18 D'empuantir toutes sphères!
 dA\$ py A\$ tIR tu t' sfER^o [ER^o] j s uffisante (pl)
 A\$ A\$
 [d] t R t t R
- 19 Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu!
 ka sa mOR puR tA\$ o mO\$ dØ {Ø} I pauvre (sg)
 a a
 m R R m
- 20 S'élève quelque prière!
 se lE v' kEl k' pRi jER^o [ER^o] j suffisante (sg)
 E ' E ' E

HONTE

Bien que d'accès facile, en regard d'autres poèmes de Rimbaud, *Honte* laisse le lecteur perplexe : qui est cet enfant insupportable ? faut-il prendre le texte au sérieux, que penser de sa portée poétique ? Nous tenterons de rendre compte de cette ambiguïté au niveau de la versification, de la syntaxe et du lexique, d'une part, de l'énonciation et de la tonalité, de l'autre.

I 1 Comme souvent dans les *Derniers vers*, ce poème de cinq quatrains manifeste à la fois le respect et le mépris des règles de la versification. Le mètre choisi, l'heptasyllabe, d'un usage déjà insolite, ne se retrouve pas dans l'avant dernier vers, qui est un octosyllabe. L'accentuation, variée, ne crée pas de régularité rythmique interne. Si les rimes sont croisées partout et respectent l'alternance en genre (*AbAb*), elles sont, à deux exceptions près (*b* et *f*), pauvres (*son/abandon* ; *enfant/instant*) ou irrégulières : quatre d'entre elles conjoignent un singulier et un « pluriel » (*n'aura/gras* ; *oreilles/merveille* ; *Rocheux/Dieu* ; *sphères/prière*), une autre fait fi des consonnes muettes finales (*tant/flanc*), une autre est approximative (*bête/traître*). En revanche, l'ensemble formé par ces rimes possède une forte cohésion sonore : quatre des cinq rimes féminines assonnent en [E] ; les rimes masculines sont toutes vocaliques [a - O\$ - A\$ - A\$ - Ø], trois d'entre elles sont nasales et la rime *G* [A\$] double la rime *E* en formant un chiasme consonantique *t f f t* : *tant* [tA\$], *flanc* [fA\$], *enfant* [fA\$], *instant* [tA\$] ; enfin la rime féminine *c* [am^o] assone en [a] avec la rime masculine *a*. [a]. A noter par ailleurs, d'une rime à l'autre, la similitude *flanc/flammé*.. Cette élaboration des sonorités dément l'apparente négligence.

Au départ, les articulations syntaxiques correspondent aux divisions strophiques : la première temporelle coïncide avec le premier quatrain et la parenthèse avec le second. Ensuite, la concordance cesse : la temporelle commencée au troisième quatrain enjambe sur le premier vers du quatrième (v. 13) ; la principale qui la suit se termine au milieu du cinquième. En outre, le premier vers de la dernière strophe (v. 17) se rattache syntaxiquement au dernier vers de la strophe précédente. La discordance est peut-être moins marquée au niveau des vers. Quinze entrevers sur vingt correspondent à une articulation syntaxique, marquée neuf fois par un signe de ponctuation (vv. 2, 4, 6, 10, 14, 17, 18, 19, 20). La double reprise d'une même construction, entraîne même, dans la seconde temporelle, le parallélisme modulé des vers 10, 11, 12⁴⁰. En revanche, les cinq entrevers restants coupent un syntagme à forte cohésion en séparant l'auxiliaire et la particule négative : *n'aura/Pas coupé* (v.1) ; le spécifieur possessif et le nom : *couper son/Nez* (v. 5) ; la locution verbale et sa séquence : *faire abandon/De ses*

jambes (v. 7) ; les deux membres d'une locution conjonctive : (v. 9) *tant/Que* ; le nom et son épithète : *l'enfant/Gêneur* (v. 13) ⁴¹. Ces discordances symbolisent peut-être le désaccord entre l'enfant et son entourage. Elles peuvent aussi évoquer (les contre-rejets des vers 1 et 5 surtout) l'idée de coupure exprimée par les mots.

I 2 Nous retrouvons l'ambiguïté dans la construction, où la rupture de la parenthèse et l'énumération asyndétique qu'elle introduit, la reprise hachée du v. 9, les appositions et les incisives (*ce paquet...*, *ô merveille ! la si sottte bête*) et l'hyperbate du vers 18 contrebalancent la forte structure hypotaxique de la période qui commence au vers 1 et se termine au v. 18 (*tant que, je crois que tant que, que, que, que, de ruser et d'être traître*). Par ailleurs Des tours plutôt littéraires (*ô merveille ! qu'à sa mort s'élève*) voire recherchés (*la si sottte, toutes sphères, quelque prière*). côtoient des tours oraux d'allure spontanée (*Ah ! Lui... Mais, non, vrai, je crois que*) En outre, l'analyse met à jour, sous l'apparente simplicité, des recherches stucturales : parallélisme ternaire des vers 10-12,

I 3 Le lexique, de son côté, est aussi bien emprunté au vocabulaire soutenu (*vapeur, abandon, flanc, flamme, traître, sphère, mort, prière*) qu'au vocabulaire familier (*paquet, gras, cailloux, boyaux, gêneur, sottte bête*). Il présente quelques termes polysémiques (*doit, flanc*), des expressions référentiellement floues (*coupé cette cervelle, vapeur jamais nouvelle, couper son ventre, agir pour, chat des Mont-Rocheux* : qui ne désigne aucun animal connu). On se demande aussi ce que qualifie l'exclamation *ô merveille* les jambes ou leur abandon ? *Honte* conjoint enfin deux sentiments peu compatibles : l'exécration, manifestée par l'imagination des supplices et les qualifications infamantes, et la commisération, manifestée par la demande de prière.

II 1 L'ambiguïté est plus grande encore au niveau de l'énonciation. On peut se demander si la parenthèse est énoncée par la même personne que le reste du poème, et surtout si le sujet principal de l'énonciation (celui qui dis *je crois*) ne doit pas être identifié au sujet de l'énoncé (*l'enfant gêneur*), autrement dit s'il parle de lui-même à la troisième personne par *enallage*. Les démonstratifs déictiques *cette* (*cervelle*) et *ce* (*paquet*) de la première strophe peuvent aussi bien renvoyer au sujet parlant (comme le démonstratif latin *hic*) qu'à une personne dont il parle avec mépris (comme le démonstratif latin *iste*). Dans le texte principal comme dans la parenthèse, l'énonciateur (mettons qu'il n'y en ait qu'un) se manifeste beaucoup dans son propos : phrases exclamatives ; interjections (*ah ! ô*) ; modalisation (*devrait*) ; optation (*que s'élève*) ; invocation finale (*ô mon Dieu !*) — et surtout au vers 9, explicitation très soulignée de son énonciation (*Mais, non, vrai, je crois que*). Cette implication personnelle pourrait bien orchestrer l'exaspération et le dégoût de soi : les descriptions péjoratives

(*gêneur, si sotté bête*) seraient alors autodépréciatives. Le souhait final est également déroutant n'est-il pas étrange qu'un imprécateur, après avoir imaginé les pires supplices pour quelqu'un, demande une prière pour sa dépouille ? Le paradoxe s'amoindrit si l'on accepte d'identifier le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Si le malédicteur est aussi le maudit, le concours de la haine et de la pitié s'explique davantage et trouve bien son expression dans le titre : cette *honte* est la honte de soi.

II 2 Cependant, l'incertitude principale, souvent en rapport avec les ambiguïtés qui précèdent, concerne la tonalité du poème. L'auteur cherche-t-il à exprimer le mal-être d'un marginal ou se joue-t-il de son lecteur ? est-il sérieux ? est-il plaisant ? Bien que la dérision ne soit pas manifeste (comme elle l'est dans *Age d'or*), elle semble souvent sous-jacente (comme dans *Chanson de la plus haute tour*). Certaines données textuelles, outrées ou étranges, semblent bien porteuses d'ironie : l'énumération des supplices est d'une longueur exagérée ; certains d'entre eux sont aberrants (*se couper le ventre*, pris à la lettre !) ou peu vraisemblables en contexte européen (passe pour la guillotine, mais la lapidation et le bûcher !); le sort fait à la puanteur surprend ; l'énergie de la reprise (*Mais, non, vrai*) paraît caricaturale ; l'emploi de termes comme *paquet, gras, cailloux* et *boyaux* trivialise le propos. L'énonciateur ricane, probablement. Dès lors, la demande de prière finale serait un momerie antireligieuse. *Honte* pourrait parodier les invectives d'un proche, dont la liste des supplices exagérerait et caricaturait les sinistres augures. Le titre serait alors une antiphrase : l'intéressé n'a pas honte du tout et raille.

Mais cette ironie, vu le sujet du poème, n'est pas joyeuse, elle est acerbe, elle grince, il s'agit plutôt de sarcasme — et le sarcasme accompagne bien le tragique : il ne compromet pas vraiment, de toute façon, le sérieux profond du poème.

Bernard MEYER
Université de La Réunion

NOTES

1 BG met ici une virgule entre *blanc* et *vert*, d'après l'édition de *La Vogue*. A et St, qui suivent le manuscrit Berès, n'en mettent pas.

Abréviations : BG : édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Classiques Garnier — AA : édition d'Antoine Adam, Pléiade — St : édition de Jean-Luc Steinmetz, Garnier-Flammarion. — AH : Albert Henry *Lectures de quelques Illuminations*. Bruxelles, Palais des Académies, 1988, pp. 65 - 76.

2 En revanche, quatre des cinq rimes féminines assonnent en [E]. Les rimes masculines sont toutes vocaliques [a - O\$ - A\$ - A\$ - Ø], trois d'entre elles sont nasales et la rime G [A\$] double la rime E en formant un chiasme consonantique

t f f t : *tant* [tA\$], *flanc* (fA\$), *enfant* [fA\$], *instant* [tA\$] ; enfin la rime féminine c [am°] assone en [a] avec la rime masculine A [a]. A noter par ailleurs, d'une rime à l'autre, la similitude *flanc/flamm*.

3 V 10 : *que* + SNP (*pour* + pos. + N) + SN (art. déf. + N)

V 11 : *que* + SN (art. déf. + N) + SNP (*pour* + pos. + N)

V 12 : *que* + SNP (*pour* + pos. + N) + SN (art. déf. + N)

4 Quatre des cinq enjambements se trouvent à la fin d'un premier vers de strophe.

5 Pour BG (p. 447) et St (p. 190), il est évident que Rimbaud se désigne par « l'enfant gèneur ».

6 « Ce je qui est censé parler ici, qui, poétiquement, parle, et qui se propose directement et clairement dans *je crois* ne peut-être que Verlaine, un Verlaine taillé, animé, mimé verbalement par le poète Rimbaud ; celui-ci érige un je-Verlaine vitupérant l'enfant-gèneur, le sale gamin Arthur » (AH p. 70-71) ; ou encore « Il ferait donc ici parler Verlaine, comme dans *Délires I* où la Vierge folle retrace sa vie avec l'époux infernal » (St p. 190).

7 « Pour Michel Decaudin, cette deuxième strophe représenterait les commentaires ironiques de Rimbaud aux plaintes de Verlaine à son égard (dont l'ensemble du texte présenterait une parodie) » (St p. 190).

8 « Cette strophe [la 2e] interrompt le mouvement, mais c'est toujours Rimbaud qui parle » (AA p. 943).

9 « Après le déchaînement du Verlaine violent, c'est, toujours « inspiré » par le poète-mime Rimbaud, un Verlaine pris de remords et contrit » (AH p. 75).

10 « Pour Gengoux, c'est de Verlaine que se moque Rimbaud dans cette [première] strophe » (BG p. 447).

11 « Ce serait, tout au plus, une banale réplique (tu me maudis, / je te maudis !) » (AH p. 71)

12 Cf. l'opposition *petite cervelle* vs *grand cerveau*.

13 *Vert* module connotativement *blanc*, plus attendu.

14 Massey, Büchner (BG p. 447). Cf St p. 190 : « Sans idée neuve ».

15 Ce qui n'est pas obligatoire. Dans l'hypothèse où Rimbaud répondrait ici à Verlaine, il s'agirait des organes de Verlaine et non plus de ceux de Rimbaud.

16 Rimbaud pense-t-il aux enfants volés des *comprachicos* ou à *L'Homme qui rit*, publié en 1869 ?

17 Sans cette expression, *Lui* (avec une majuscule que l'interjection qui précède ne rend pas obligatoire) pourrait désigner *Dieu* (et annoncer alors *prière*) : Dieu lui-même *devrait* intervenir pour le châtier !

18 *Lui* « ne peut couvrir que le même être que celui qui est spécifié [à la quatrième strophe] » (AH p.71).

19 « Verlaine a parlé des merveilleuses jambes de Rimbaud, faites pour des marches infinies, ces jambes infatigables » (AA p. 943). « A plusieurs reprises Verlaine, dans des textes qu'il lui consacre, rappelle la beauté des jambes de Rimbaud » (St p. 190). Mais ni Adam ni Steimetz ne donnent de référence.

20 Le mot *merveille* peut comporter une connotation religieuse : « Le Seigneur fit pour moi des merveilles ».

21 Celui-ci écrit : «... un *mais*, tout normalement, de fin de « digression » et de rectification, rectification de ce qui, ici, vient d'être dit complètement dans le cri « incontrôlé ». Ce *mais* introduit le mouvement d'objection-rectification à la parenthèse affective ; le *non* ensuite, allant jusqu'au bout de ce mouvement, annule, sans recours, le contenu de cette parenthèse pour insuffisance d'efficacité. Tout aussi naturellement, sur cette table rase, le *vrai*, en acte assertif sémantiquement précisé, ramène au premier projet » (AH p. 72).

22 « En boulet direct » écrit poétiquement Albert Henry (p. 71).

23 Ce *tant que* est encore *coupé* en deux par l'entrevers, il est vrai, mais c'est moins, à mon avis, pour signifier l'émotion rémanente (effet de désordre) que pour permettre le parallélisme qui suit et l'alignement des trois *que* en tête de vers (effet d'ordre). En outre, cette coupure masque le disgracieux *que tant que*.

24 Cf. *Fêtes de la faim* : « Si j'ai du *goût*, ce n'est guères/Que pour la terre et les pierres [...] Les cailloux qu'un pauvre brise ;/ Les vieilles pierres d'églises,/ Les galets, fils des déluges,/ Pains couchés aux vallées grises ! »

25 Cf. *Nuit de l'enfer* : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison [...] Les entrailles me brûlent. [...] Voyez comme le feu se relève ! Je brûle [...] »

26 Plutôt que le locatif « au niveau de », plus neutre.

27 « *Ne doit cesser* ne signifie pas un devoir, ni une prévision probable. Il signifie la nécessité fatale qui fait de Rimbaud un être dangereux pour tous ceux qui ont affaire à lui » (AA p. 944).

28 Mon interprétation rencontre ici encore celle d'Albert Henry : « Ni conseil [...], ni probabilité mais inéluctabilité de l'événement évoqué [...] il est dans sa nature de ruser, d'être traître, d'empuantir, il doit, inéluctablement, être rusé, traître et puant » (AH p. 73 n 27).

29 Ce qui justifie sans doute le *et* qui les relie, alors qu'*empuantir* est simplement juxtaposé.

30 Ici encore, je suis Albert Henry : « *Comme* n'est pas là, en effet, simplement un *comme* de comparaison, mais surtout un *comme* d'identification, fixé par *Monts-Rocheux* » (AH p. 74).

31 « Quant à cet étrange félin, on a consulté tous les naturalistes dans l'espoir de trouver un introuvable chat des Montagnes Rocheuses, montagnes que Rimbaud, pauvre poète sans métier et sans esprit inventif, aurait transformées en *Monts-Rocheux*, pour atteindre une rime... imparfaite avec *Dieu* ! (AH p. 74).

32 « Suzanne Briet a suggéré qu'une telle expression pouvait désigner avec humour la région de Roche où ce poème aurait été écrit. Ce n'est qu'en avril 1873, s'il faut en croire le journal de sa sœur Vitalie, que Rimbaud connaîtra la ferme familiale. Dans une lettre à Verlaine du 31 décembre 1881, Delahaye pour parler de la présence possible de Rimbaud à Roche écrit : « le « monstre » hypothétiquement rocheux ». (St. p.190)

33 Sur cette pointeure, voir Madeleine Perrier, « L'écriture de Rimbaud : d'autres approches », *Parade sauvage* n 10 p. 3-4. La clef fournie par *Mont-Rocheux* invite peut-

être à voir ici une allusion à la « pétomanie » de Rimbaud. Sur ce thème, cf Henriette Chataigné, « Comment brame la rame ou les Compagnons du Haricot », *Parade sauvage* n° 9, 1994 p. 113 et surtout Steve Murphy, « La faim des haricots : la lettre de Rimbaud du 14 octobre 1875 », *Parade sauvage* n° 6, 1989, pp. 14 - 54.

34 Ou, selon Suzanne Bernard (qui pense aux Montagnes Rocheuses) « la mouffette (ou putois d'Amérique), qui est grosse comme un chat » (BG p. 448). Mouffette et putois ne sont cependant pas des félins, mais des mustélidés. On peut encore, en demeurant en Amérique, penser au cougar (puma) et rappeler ces mots d'*Une saison en enfer* : « Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce. »

35 Cf *les hautes sphères*; *les sphères intellectuelles*.

36 On trouve un autres emploi au pluriel au v. 16 de *Jeune ménage* : « vaguer aux sphères de l'alcôve ». Dans *Mémoire*, la *Sphère* semble désigner le soleil.

37 Le terme est d'Albert Henry (AH p. 70) qui retrouve la même structure dans *Angoisse*.

38 Cette mentalité est bien illustrée, me semble-t-il, par le personnage d'Armand dans les *Faux-Monnayeurs*.

39 Une saison en enfer offre de nombreux échos à ce poème (appel au supplice et à la mort violente, thème de l'animalité et de la nécessaire méchanceté) « J'ai appelé les bourreaux pour en périssant mordre la crosse de leur fusil, j'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang — tu resteras hyène — j'ai [...] tous les vices — suis-je bête ! — Je me voyais devant une foule exaspérée, en face du peloton d'exécution — Je suis une bête, un nègre — les poumons brûlent, les tempes grondent — feu feu sur moi » — etc.

40 V 10 que + SNP (pour + pos. + N) + SN (art. déf. + N)

V 11 que + SN (art. déf. + N) + SNP (pour + pos. + N)

V 12 que + SNP (pour + pos. + N) + SN (art. déf. + N)

41 Quatre de ces cinq enjambements se trouvent à la fin d'un premier vers de strophe.