

Rimbaud metteur en scènes de Juliette en *Juillet*

Extrait (certains paragraphes étant réduits à leur titre), remanié, d'article paru dans
Parade sauvage, Revue d'études rimbaldiennes n° 22, novembre 2011, Classiques Garnier, p. 101-176.

6 *Juillet, Bruxelles, Boulevard du Regent,*
Platebandes d'amaranthes jusqu'à
L'agréable palais de Jupiter.
- Je sais que c'est lui, qui dans ces lieux,
Mêle ton Bleu presque de Sahara!
Puis, comme rose et sapin du soleil
Et liane ont ici leurs yeux enclod,
Cage de la petite vende)!.....
Trompes d'oiseaux! o. iaio, iaio!...
- Calmes maisons, anciennes passions!
Kiosque de la Folle par affection.
Après les fesses des rosiers, balcon
Ombreux et très bas de la Juliette.
- La Juliette, se rappelle l'Henriette
Charmante station du chemin de fer
Au cas d'un mont comme au fond d'un vergon
Où mille diables bleus dansent dans l'air!
Plant vert où chante au paradis dorage
Sur la guitare, la blanche Irlandaise,
Puis de la salle à manger Guyanaise
Bavardage des enfants et des iage!
Fenêtre du suc qui fais que je pense
Au poison des escargots et du buis
Aur dort ici. bar au soleil. Et puis
c'est trop beau! trop! gardons notre silence.
- Boulevard sans mouvement ni commença,
Affect, tout drame et toute comédie,
Réunion des scènes infantes,
Je te connais et t'assure en silhouette

1. Un boulevard dans la ville

L'unique manuscrit du poème reproduit ci-dessus¹, rendu public en 2006, a été l'objet d'une étude de Steve Murphy (2006) fondamentale pour son édition et son analyse ; il y est notamment montré que, suite à l'arrachement de la page, un mot manque presque entièrement à la fin du troisième vers, qui semble bien ne pouvoir être que « Père » (« c'est Toi, qui, dans ces lieux, Père »), reconstitution potentiellement décisive pour l'interprétation du poème.

Le texte semble introduit par des indications de temps et de lieu, comme une lettre qui aurait été écrite en juillet, à Bruxelles, « Boulevard du Regent »², mais il ne semble pas se terminer comme une lettre, n'est même pas signé, et le destinataire de la lettre ne semble pas être spécifié par les indications initiales comme en tête d'une lettre normale***Mais s'il s'adresse à Juliette ? Enfin, à l'exception de « Juillet », ces indications sont suivies d'une virgule, comme si elles faisaient partie du texte. Comme « Juillet » est souligné (par l'auteur semble-t-il) et suivi d'un point (pouvant surcharger une virgule), on supposera ici avec Steve Murphy (2006) que « Rimbaud aura fini [...] par faire de "Juillet" le titre de son poème ». Ce poème commence ainsi sous les auspices favorables et le soleil de ce mois de juillet³.

En l'absence d'autre motivation, il est naturel d'envisager d'abord que ce poème concerne ce boulevard en ce mois, d'autant plus que la dernière phrase s'adresse au « Boulevard sans mouvement ni commerce » et que les strophes précédentes semblent évoquer des choses vues sur le boulevard par un passant, notamment « maisons », « fenêtre », etc. Il est donc naturel d'essayer d'abord de reconstituer le parcours du poète dans la ville, et on n'y a pas manqué ; mais il y a peu de chances qu'on retrouve trace sur un boulevard de Bruxelles (vers 1872) de cette série : la cage (2:3), les cris d'oiseaux (2:4), les fesses des rosiers (3:3), le cœur d'un mont, les diables bleus dans un verger, l'Irlandaise blanche avec guitare, etc. En supposant qu'au moment de sa création le poème ait pu signifier sur ce plan-là, il ne le peut plus guère depuis longtemps. Pour cet aspect de l'interprétation, qui n'est pas négligeable (au moins en créant de l'emploi), je me contente de renvoyer aux diverses analyses antérieures, y compris dans les éditions annotées, qui ont peut-être éclairci à peu près ce qui pouvait l'être.

D'une manière sans doute involontaire, l'auteur a corsé ce qui aujourd'hui, pour nous, est une énigme en omettant de spécifier l'année : de quel juillet peut-il s'agir ? Qu'il ne puisse s'agir d'un juillet antérieur à 1872 est évident. Il est probable qu'est évoquée une période de la vie de Rimbaud à Bruxelles en 1872 ou 73. Si on prend soin de distinguer une période évoquée et la composition du poème, alors celle-ci ne doit pas être antérieure à juillet 72 ; mais quand au plus tard ? sur ce point, je ne connais pas les raisons pour lesquelles la plupart des commentateurs tiennent à dater l'écriture du poème au plus tôt possible, donc en juillet 72, comme si, par exemple, il fallait que Rimbaud ait cessé d'écrire en vers le plus tôt possible.

Dans sa biographie de Rimbaud, rappelant que « bien des scoliastes se sont escrimés sur ces sept strophes chargées d'énigmes » composées selon l'un d'entre eux « dans un état très voisin du *delirium tremens* », Jean-Jacques Lefrère (2001 : 503), scoliaste à son tour, juge qu'elles « déroule[nt] une succession de visions d'intérieurs de maison, de "choses vues" à travers les fenêtres ouvertes – nous sommes en juillet – des bâtiments de ce boulevard du Régent »⁴ ; cela

¹ Image tirée du catalogue de la vente Pierre Berès de juin 2006 chez Drouot (http://www.bibliore.com/cat-vent_beres20-6-06-2-8.pdf). Revoici la dernière strophe, peu claire sur le manuscrit : « – Boulevard sans mouvement ni commerce, / Muet, tout drame et toute comédie, / Réunion des scènes infinie, / Je te connais et t'admire en silence. » – Merci à Romain Benini, et particulièrement à Steve Murphy, pour leurs remarques et corrections sur une version préalable de cette étude.

² L'orthographe « boulevard » concurrençait encore « boulevard » ; il se peut même qu'elle ait figuré sur une indication de ce boulevard.

³ « Juillet se montre à nous sous les auspices les plus favorables », écrit la petite sœur d'Arthur, Vitalie, à Roche, dans son journal de juillet-août 1873 (éd. A. Guyaux, 2009 : 437).

⁴ L'idée qu'en se balladant le long du boulevard Rimbaud touriste a vu ceci, et puis cela, et puis cela, &c. permet de confier à la réalité biographique l'ordre apparemment absent dans le texte. Sans s'offrir cette commodité d'explication, Étienne & Gaucière (1950 : 197-198), voient dans « La Juliette, ça rappelle l'Henriette » un cas d'écriture « qu'on pourrait dire automatique », car rare chez Rimbaud dont généralement « l'art volontaire ne laisse rien à l'improvisation » (donc c'est un cas d'art involontaire et d'improvisation).

se passerait en 1872, lors de la première « fugue » extra-conjugale de Verlaine (dont l'enfant n'avait pas un an) avec Rimbaud à Bruxelles ; période généralement supposée heureuse dans la vie des amants. Cette datation est celle de la grande majorité des analystes : « bien établie » pour A. Adam⁵ (1972 : 186), probable pour J.-L. Steinmetz (1998), P. Brunel (1999 : 358), etc. Elle favorise peut-être les lectures euphoriques de *Juillet* : le poète associe *librement* parce qu'il est « tout à la joie de découvrir la "liberté libre" » (S. Bernard, 1960 : 440, je souligne) ; son poème est « plein d'allégresse », d'un « ton exalté » (J.-J. Lefrère, 2001 : 503-504) ; son silence final est « baigné de soleil et submergé de beauté » (A. Guyaux, 2009 : 907).

Mais la datation du manuscrit, vendu par Pierre Berès en 2006, est problématique pour S. Murphy (1999, 2006 : 68), même s'il semble lui aussi favoriser la datation en 72. Or c'est aussi à Bruxelles qu'en juillet 1873 Rimbaud rejoint Verlaine qui l'a quitté à Londres au terme d'une longue suite de disputes, qu'ils se déchirent encore, que Verlaine tire sur lui (10 juillet), et, d'abord dénoncé par Rimbaud, est condamné à deux ans de prison par verdict du 8 août confirmé en appel le 27. Revenu, blessé, chez les siens à la campagne de Roche, Rimbaud achève la rédaction d'*Une Saison en enfer* : est-ce alors seulement, ou plus tard encore, qu'il versifie *Juillet* ? Quand on envisage cette datation, c'est généralement pour la contester (voir plus bas, à propos de Verlaine).

2. Un poème boulevard

L'interprétation touristique ou en « choses vues » de *Juillet* étant plutôt décevante, au lieu d'essayer de nous promener dans les pas (perdus) de Rimbaud en 72, ou en 73, à Bruxelles, promenons-nous dans le poème. Or, dans ces vers, il n'y a pas ce boulevard de Bruxelles, sa terre et ses pierres, mais, d'abord, il y a son nom qui fait sens.

En langage de théâtre, un *boulevard* est un lieu de drames (voire de mélodrames), pièces de théâtre de boulevard, et, comme une pièce de théâtre est faite de scènes, c'est un *lieu de scènes de boulevard* ; le quatrain final confirme explicitement cette valeur en qualifiant le « Boulevard » de « Reunion des scènes », « tout drame et toute comédie »⁶. Cette notion était familière depuis longtemps ; ainsi on lit dans une *Revue des spectacles modernes du Monde dramatique* (Paris, 1838) : « Nous sommes bien pauvres en nouveautés depuis deux semaines, et c'est à peine si quelque petit vaudeville ose se montrer sur nos scènes de boulevard » ; pour l'*Encyclopédie des gens du monde* (tome 4, Paris, Treuttel & Würtz, 1834 : 27), « les mots *théâtre de boulevard* désignent des théâtres populaires et de second ordre ». L'« isotopie » (signalée par Murphy, 2006 : 68, n. 2) groupant les mots « troupes », « balcon », « Juliette », « drame », « comédie », « scènes », est en quelque sorte déclenchée par cette indication : « Boulevard » ; et nous verrons que plusieurs autres notions, dans ce poème, peuvent relever de ce domaine.

Si le boulevard apostrophé dans la dernière strophe est une réunion de scènes, et que des scènes sont évoquées dans les six premières strophes, ce corps du poème *est* le boulevard, et c'est bien surtout ce *boulevard de scènes* ou de vers, – comme il existe un « Poème de la mer » ou des « azurs vers » – qu'il importe à une lecture de parcourir.

Ce boulevard de scènes porte le nom « du Régent », nom d'un boulevard de Bruxelles. On a justement noté que le boulevard du Régent – du titre de Surllet de Choquier, régent du royaume de Belgique en 1830-31 quand le boulevard fut ouvert – était alors l'une des avenues les plus élégantes de Bruxelles ; site flatteur. Mais, si la lecture de ce texte n'était pas réservée à des Bruxellois, le nom du « Régent » risquait d'évoquer en France le nom fameux du « Régent », Philippe d'Orléans, dont la régence, de 1715 à 1723 entre les règnes de Louis XIV et Louis XV, était restée un symbole de luxe et de débauche (on comprendra plus loin que ceci pourrait être

⁵ A. Adam (1972 : 937) en faveur de la datation 1872 cite comme « beaucoup plus sérieux » que d'autres l'ami Delahaye, selon qui Rimbaud est « assis à un point quelconque du boulevard du Régent », « a devant lui le palais du roi, le palais ducal », et « se laisse aller aux plus libres imaginations » ; pourquoi assis ? pour écrire, sans doute, ce poème supposé improvisé.

⁶ Je comprends plutôt à peu près « toute sorte de drame et de comédie » que « entièrement drame et comédie ». – Philippe Rocher me rappelle *Scènes*, dans les *Illuminations*, qui commence par « L'ancienne Comédie... divise... » et finit par « L'opéra-comique se divise... » ; ce texte évoque d'emblée cette « Comédie » par « des boulevards de tréteaux » ; mentionne des « scènes lyriques » et la « fêerie » ; l'ensemble, avec ses « boulevards », « pier », « ponton »..., évoque plutôt qu'une seule salle un alignement de « réduits », mais la notion de division et les « dix cloisons » finales peuvent aussi faire penser à une division interne ?

pertinent). Le Régent était bien connu par son goût pour le théâtre, l'opéra et l'opéra-comique, et pour avoir fait revenir à Paris – près de vingt ans après la fermeture du Théâtre-italien ordonnée par Louis XIV – des comédiens italiens. – On connaît aussi l'intérêt partagé de Verlaine et Rimbaud pour cet art, notamment par leur correspondance de 1872.

Ainsi, par son en-tête, si dans un poème de Rimbaud les mots doivent faire sens, le poème se situe comme un espace possible de scènes de boulevard et de vaudevilles.

3. ... avec spectateur

Comme on l'a vu, le commentaire du dernier quatrain distingue cette strophe des précédentes (au moins globalement), puisque le sujet s'adresse à la « réunion de scènes » en l'apostrophant par le vocatif « Boulevard » ; certes, il peut se distinguer du boulevard réel comme passant, *badaud*, regardant peut-être même à travers des fenêtres comme on l'a parfois supposé ; mais il peut se distinguer surtout du boulevard de scènes comme *spectateur* qui les connaît et « admire en silence ». Dans §5, le complément d'origine « de la salle à manger Guyanaise » ne situe pas le sujet (écrivain ou lecteur) à l'intérieur de la salle à manger d'où des sons semblent lui parvenir, et convient aussi bien au point de vue du passant du boulevard réel qu'au spectateur du boulevard de scènes ; de même le palais de Jupiter est vu depuis les plates-bandes qui y mènent, la Juliette est évoquée par son balcon, et le duc par sa fenêtre. Ainsi la réflexion qui succède (dernière strophe) au boulevard de scènes est celle du spectateur qui dit à cette « réunion de scènes » qu'il les « connaît » et les « admire en silence ».

Comment donc connaît-il ces « scènes » (ce détail rappelant qu'au début il a commenté : « Je sais que c'est Toi... ») ? Il peut avoir seulement vu ou entendu raconter ou jouer des scènes, connaître des histoires... Mais ne serait-ce pas qu'il connaît ces scènes pour les avoir lui-mêmes jouées, ou, simplement, vécues ? Il aurait donc connu dans sa vie des « scènes » ? des scènes de boulevard ?

Mais encore pourquoi les « admire »-t-il ? suffit-il qu'il fasse silence pour qu'on partage ou comprenne son admiration⁷ ? Rimbaud pratiquerait-il désormais la poétique du *badaud* bouche bée ?

Il faut donc peut-être tenir compte du sens (du) latin de Rimbaud : « admirari » (« admirer »), c'est d'abord regarder avec étonnement, sens vivant en français classique et encore attesté au XIX^e siècle comme dans *La Béatrice* de Baudelaire à propos de « passants » qui rient et chuchotent « sur un fou qu'ils admirent ». On peut en ce sens « admirer » sans admiration, même avec dégoût. Dans cette hypothèse, « C'est trop beau ! » pourrait ne pas signifier, simplement, et au premier degré, que c'est très beau – d'une beauté dont le poème devrait communiquer la jouissance. « Admirer » ces scènes pourrait être les regarder avec étonnement ; n'est-ce pas le même sujet qui, du « palais de Jupiter », a d'abord dit : « Je sais que c'est Toi, qui, dans ces lieux, [...] Mêles ton Bleu » ? remarque qui pourrait paraître acide plutôt qu'admirative. Les admirer « en silence » pourrait être les contempler avec stupeur.

4. Un double silence

Curieusement, le mot « silence » conclut la 6^e et la 7^e strophes. Ce retour a pu passer pour un « écart prosodique » par « rime homonymique » (A. Guyaux, 2009 : 906-907), mais « silence » est le même mot que « silence » plutôt que son « homonyme », et, plutôt qu'il ne rime avec lui-même, sa première occurrence rime avec « pense » dans §6 et la seconde rime (mal) avec « commerce »⁸ dans §7 ; on peut comparer, dans *Le Travail des captifs* de Hugo, le retour du mot « temple » qui rime avec « contemple » dans un distique, puis très peu après avec « exemple » dans un autre distique (v. Cornulier, 2009 : 99).

La distinction du boulevard de scènes et du regard admiratif ou non sur elles est scandée par ce double « silence », qui conclut en fait la série de scènes, puis la dernière strophe donc le

⁷ On semble parfois le supposer. Ainsi S. Bernard (1960 : 441) : « Dans *Le Thyrsé* du 1^{er} avril [sic] 1953, M. Deflandre a signalé [...] qu'au 35 [du boulevard du Régent] était située la demeure fastueuse du duc et prince Charles d'Arenberg, d'où au quatrain suivant l'allusion à la *fenêtre du duc* et l'exclamation : *C'est trop beau ! trop !* ». Pour que le poème fasse ainsi sens, il suffirait de lui incorporer cette note (en la rimant). – « “En avant”, dans la plénitude de l'encore-être-là, c'est le silence » ; « ce que signale singulièrement ce poème », c'est d'abord que Rimbaud « est en pleine possession de ses moyens », explique Marcelin Pleyne (2005 : 161) en pleine possession semble-t-il de ses moyens.

⁸ Remarquer qu'on pourrait « corriger » la rime en remplaçant « commerce » par « commence ».

poème. Il y a lieu de se demander si, comme chez Hugo, la réapparition du mot à la rime peut être associée à une différence de pertinence. Celle-ci peut paraître faible si, par « Gardons notre silence », on comprend simplement que le sujet décide de faire silence ; ensuite il admire... en silence : ce n'est plus un scoop.

Pendant le boulevard de scène était marqué, dès sa première strophe, par un vocatif, « Toi » qualifié de « Père », et la dernière strophe s'adresse au « Boulevard » auquel réfère ensuite « te » dans « te connais et t'admire ». Ce décalage énonciatif suggère que l'apparence épistolaire du poème vaut particulièrement du boulevard de scènes qui s'adresse à un « Toi » qui n'est pas le boulevard (« ces lieux »), mais non de la dernière strophe, qui s'adresse au « Boulevard »⁹.

« Gardons notre silence » est donc ambigu. Le français ne dispose pas d'une sorte d'impératif de décision par lequel un individu pourrait se décider à agir en (se) disant quelque chose comme « Vas-y... » à une *première* personne du singulier qui n'existe pas ; il peut se dire « Vas-y » (à la *seconde* personne du singulier) en s'interpellant lui-même comme un autre, ou, dans un style plus élevé peut-être, « Allons-y », à la première personne dite du pluriel, comme si le sujet et ce double se confondaient en un « nous » à la fois décideur et exécutant. Le Cid délibérant (1:6) variait là-dessus en disant « *Allons, mon âme [...] Mourons* », puis tergiversant « *Allons, mon bras [...] sauvons* du moins l'honneur », avant de conclure simplement « *Courons* à la vengeance ». Donc ici, par « Gardons », bien sûr, c'est peut-être le sujet seul qui décide de « gard[er] le silence », et c'est sans doute souvent ainsi qu'on comprend cette énonciation. – Mais si nous sommes à la fin de la lettre, « *notre* silence » pourrait ne pas être simplement « *mon* silence », mais plutôt le silence de « Toi » et de moi, voire entre toi et moi si nous ne communiquons pas.

D'autre part, « *garder* [le] silence », c'est plutôt ne pas sortir du silence que cesser de parler, soit que le silence soit déjà établi, soit qu'il aurait dû l'être. Y avait-il donc déjà une sorte de silence dans l'évocation des scènes ? Nous verons que oui.

La reprise de la notion de silence pourrait donc plutôt favoriser sa différenciation : à la fin du boulevard de scènes, le sujet dit à « Toi » et à lui-même de garder le silence ; à la fin du poème, il dit au boulevard de scènes qu'il le connaît et l'admire en silence.

Dans cette interprétation, on peut imaginer que non seulement le destinataire « Toi » mêle son Bleu dans ces lieux, mais le sujet, était impliqué dans ces scènes de boulevard à propos desquelles tous deux devraient garder le silence, leur silence. Mais le silence final du sujet n'est pas le silence de son destinataire ; associé au regard du sujet spectateur sur ces scènes, il pourrait être moins d'admiration (au sens moderne) que de stupeur.

Le boulevard et le commentaire-regard sur le boulevard se distinguent encore stylistiquement et métriquement : le premier essentiellement à base d'énoncé nominaux, farci de « fautes » ou de maladresses au moins apparentes de métrique et de style ; le second, discursif, d'un style plus élevé, et en vers assez¹⁰ bien mesurés en 4-6 – même c'est pour finir par une dissonance rimique¹¹.

Mon propos dans le présent article n'est pas d'interpréter ce poème globalement, ou en tous ses détails (il reste trop mystérieux), mais de commenter – hypothétiquement – quelques-uns de ses aspects et de ses détails¹², sans exclure l'éventualité d'allusions à l'expérience récente de son auteur.

5. Réunion de scènes infinie...

Deux particularités frappantes de *Juillet* semblent être commentées dans le dernier quatrain.

⁹ La dernière évocation du boulevard de scènes amorce peut-être discrètement par la seconde personne du verbe « fais », supposant un emploi vocatif de « Fenêtre », le passage de la lettre adressée à « Toi » à la remarque finale adressée au « Boulevard ». – Dans son édition (1916), Paternie Berrichon distingue la dernière strophe en la faisant précéder d'un astérisque.

¹⁰ Pour un lecteur familiarisé avec le style métrique de Verlaine et Rimbaud (notamment) avant 1872, la césure suspensive de « Boulevard sans + mouvement ni commerce » était sans doute plausible et ne constituait pas une discordance exceptionnelle (h2⁴⁻⁶ « mouvement ni commerce » est (à peu près ?) consistant.

¹¹ Comparablement, dans « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur », après des vers métriquement chahutés, les derniers vers exprimant la proposition de mon esprit sont à peu près réguliers (pour l'époque) (v. Cornulier, 2009 : 295, 301).

¹² Je me permettrai de ne pas rappeler de nombreux renseignements, éclaircissements et suggestions fournis par d'autres commentateurs dans des études antérieures.

D'une part, cette série de scènes présente des aspects d'enchaînement arbitraire. Cette incohérence est explicitée et rendue ostentatoire deux fois, d'une manière qui peut à première vue paraître singulièrement maladroite ou provocante, par les explicitations d'associations d'idées : « La Juliette, ça rappelle l'Henriette » et « Fenêtre du duc qui *fais que je pense / Au poison...* ». L'impression de succession par simple association d'idées, parfois arbitraire, et ostentatoire, est telle qu'on a pu voir dans ce texte une série de « coqs à l'âne ». Pourquoi cette manière ? Est-ce une expression de la « liberté libre » qu'en 1872 Rimbaud pourrait respirer avec enthousiasme en parcourant un boulevard muet sans mouvement ni commerce ? C'est apparemment l'idée de certains commentateurs. Mais s'il date, *au plus tôt*, de juillet-août 1873, quel peut être le sens de ce mode d'écriture ? Une réponse qui n'a rien à voir avec la liberté libre et l'exaltation conséquente sera suggérée au terme de cette étude. – À cela s'ajoute que la série des scènes est *interrompue* dans l'avant-dernier quatrain : dans « Fenêtre du duc [...]. Et puis / C'est trop beau ! trop ! gardons notre silence », le troisième « puis » peut paraître annoncer un nouvel élément succédant au présentatif « Fenêtre... », élément qui ne viendra jamais ; la série des groupes nominaux présentatifs et des éléments de scènes a été interrompue définitivement par l'exclamation « C'est trop beau ! ». Le boulevard de scènes se termine sur cette interruption et ce manque.

Cette rupture suspensive est particulièrement brutale. Elle advient en plein module¹³ conclusif du boulevard de scènes ; et même en plein milieu d'un hémistiche conclusif si le vers en a un. Elle est lourdement soulignée sur le manuscrit par un espace dilaté entre « soleil » et « Et puis »¹⁴, ainsi que par la curieuse rime entre monosyllabes « buis = puis »¹⁵. Elle peut paraître d'autant plus brutale qu'elle n'est même pas marquée par la moindre ponctuation entre « puis » et ce qui lui succède sans le continuer (un trois-points serait imaginable : « Et puis... C'est trop beau ! trop ! Gardons notre silence. »). – Cependant, cette troisième occurrence de « puis », précédée de « Et », pourrait aussi correspondre à un usage énonciatif très familier bien représenté aujourd'hui par « Et puis merde ! » et peut-être difficile à retrouver dans des textes littéraires du XIX^e siècle ; en voici du moins un exemple dans *Le Journal d'un curé de campagne* d'Octave Mirbeau (2003 [1900] : 169) où c'est une domestique qui s'exprime : « Mieux vaudrait, peut-être, que je l'eusse pleuré ! Et puis, je ne sais pas... *Et puis, zut !... Arrivera ce qui pourra...* » (je souligne) ; après qu'on a essayé d'exprimer quelque chose, par exemple pour convaincre, « et puis » annonce qu'on renonce, comme impatient, à poursuivre cet effort ; « Arrivera ce qui pourra » exprime alors la résignation ; « Gardons notre silence » exprime-t-il qu'on (qui ?) renonce à poursuivre la série d'évocations et de scènes ? dans cette interprétation, l'absence de ponctuation après « puis » est normale¹⁶, et ce dernier « puis » pourrait représenter une sorte de dérapage sémantique, puisque que, par répétition, il se présente d'abord comme ordonnant les éléments d'une série, et que la suite détourne la fonction de succession sur un plan énonciatif.

À cette apparence de succession sans queue ni tête correspond assez bien l'idée que ce boulevard est une pure et simple « réunion de scènes infinie », notamment si « in-finie » est pris dans son sens latin (sans borne). Cet aspect de la suite d'évocations est contraire à un principe fondamental de l'esthétique traditionnelle suivant lequel une œuvre, tout organique, a « un commencement, un milieu et une fin »¹⁷.

¹³ J'appelle ici *modules* les expressions métriques qui riment ensemble, à savoir, ici, les distiques dans (ab = ab).

¹⁴ C'est peut-être ce qui explique le décrochage vertical correspondant dans l'édition de Berrichon (1916 : 148).

¹⁵ Les mots « puis » et « buis » sont presque homonymes, leur forme ne se distinguant que par le voisement de /b/.

¹⁶ Cet usage très oral de « Et puis » n'est pas sans rapport avec le « Zut alors » initial de *Michel et Christine*. Dans le glossaire dialectal de Ch. Roussey (1894 : 64), un propos oral dialectal est traduit par « et puis merde pour celui qui m'écoute » et ainsi commenté : il s'agit de se débarrasser d'un enfant qui « demande avec insistance qu'on lui dise un conte ».

¹⁷ Application de ce principe à la tragédie et aux récits mis en vers selon la *Poétique* d'Aristote dans la traduction de Barthélemy Saint-Hilaire (1858 : 40). Nous verrons plus loin que pourrait aussi manquer dans le boulevard de scènes une scène initiale dramatique, et qu'ainsi manquent début et fin. – Dans le Prologue de *Qui veut des merveilles ?*, « revue » en onze scènes de l'année 1867, un Hanne-ton annonce à propos des auteurs Verlaine et Coppée : « Ne demandez pas des nouvelles de leur sœur / À leurs scènes sans buts ni suites » (Borel, 1962 : 23).

6. ... sans mouvement ni commerce

L'idée le boulevard soit « sans mouvement » fait sens si on pense à l'aspect d'un boulevard réel pour un passant (on peut même imaginer que ça lui paraisse admirable...) ¹⁸. Mais d'autre part la notion de drame ou de pièce « sans mouvement », « sans mouvement dramatique », ou « sans mouvement et sans action », était traditionnelle en analyse dramatique, et elle servait à montrer qu'une pièce était mauvaise, plutôt qu'admirable. Ainsi, entre autres nombreux exemples, dans son *Histoire de la comédie ancienne*, E. du Méril (1869 : 258) critique un « drame sans mouvement et sans durée » qui « n'était nécessairement qu'une suite de conversations » (je souligne). Longtemps avant, à propos de la réouverture de la comédie italienne invitée par le Régent en 1716, Luigi Riccoboni (dit Lelio) (1717, t.1 : 7) critiquait en ces termes les pièces de l'ancienne comédie : « la Comedie n'étoit dans cette ancienne Troupe qu'un amas informe de Scenes risibles, qui n'avoient entre elles aucune liaison, & qui formant une Piece sans aucun dessein, representoient parfaitement ce monstre que decrit si-bien Horace au commencement de son Art Poétique ». Il ne suffit justement pas de « réunir » des « scènes » pour composer un « drame » ou une « comédie » organique qui progresse de sa situation initiale, par dénouement, à une vraie fin, donc une pièce qui ait du mouvement. Tel est le cas du boulevard de scènes de *Juillet*, dont l'absence de subséquent à son dernier « puis » marque durement l'absence de fin. Nous verrons même que ce qui lui tient lieu de fin avant ce simple arrêt pourrait n'être qu'un retour à sa situation initiale (soit un mouvement nul). Les deux sens pourraient converger en l'idée d'un boulevard réel ou de scènes où on ne progresse pas, du moins en apparence.

Mais en quel sens le boulevard de scènes peut-il être « sans commerce » ? Cela n'est pas clair en français familier du temps de Rimbaud, mais pourrait faire sens suivant un usage classique qui n'avait pas tout à fait disparu au XIX^e siècle. Le *Dictionnaire national* de Bescherelle (1856) le définit : « Liaisons, communications que les hommes ont entre eux pour quelque objet que ce soit [...] Commerce de littérature. Commerce de galanterie. Commerce d'idées, de sentiments... ». Par exemple, en 1850, dans le rapport d'un *Journal de médecine*, deux personnes sans contact avec le monde extérieur sont dites « sans commerce avec le monde environnant » (Sainte-Marie, 1850 : 567). Cet emploi devait être naturel à un latiniste tel que Rimbaud ; ici, il pouvait contribuer à superposer à l'idée d'un boulevard réel sans « commerce » (au sens « commercial ») celle d'une suite de scènes de boulevard sans « commerce » au sens du « *commercium sermonum* » (commerce de paroles) chez Tite Live (par exemple), donc sans échanges, sans conversation ¹⁹.

7. Boulevard « muet »

Justement, ce boulevard est qualifié de « muet ». S. Bernard (1960 : 441) parle de « boulevard silencieux » ; Mais, plus exactement, « muet » semble signifier que ce boulevard est sans parole(s), ce qui est moins banal.

On peut d'abord imaginer que l'absence de parole est liée à celle de « commerce » (au sens commercial)... et voilà pourquoi notre boulevard est muet... – Or le style est marqué, d'une manière singulière, par la prédominance des phrases nominales ; ci-dessous les noyaux d'énoncés sont en italiques, les nominaux à gauche (numérotés), les autres à droite :

¹⁸ S. Murphy (2010 : 383) me rappelle, dans *Villes* (dans les *Illuminations*) : « je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad ».

¹⁹ Le « commerce » pourrait se comprendre selon une isotopie sexuelle généralisée selon une suggestion de Georges Kliebenstein (en style de traduction biblique, « avoir commerce avec » pouvait signifier un rapport sexuel).

- 1) *Platebandes* d'amaranthes...
 – Je *sais* que c'est *Toi*...
- 2) Puis [...] *Cage*...
- 3) Quelles *troupes* d'oiseaux... !
- 4) Calmes *maisons*, anciennes *passions* !
- 5) *Kiosque*...
- 6) Après les fesses [...], *balcon*... de la Juliette
 – La Juliette, ça *rappelle* l'Henriette...
- 7) *Banc* vert...
- 8) puis [...] *bavardage*
- 9) *Fenêtre*...
 et puis |
 C'est trop beau ! ... *Gardons*...
 – Boulevard [...], je te *connais*...

À ces noyaux nominaux d'énoncés se joignent des groupes nominaux arguments de verbes parce qu'ils sont syntaxiquement rattachés aux premiers comme « la blanche *Irlandaise* », groupe nominal sujet d'un verbe dans une relative rattachée au « banc », ou le « *poison* » dépendant du « duc » qui dépend de la « fenêtre ». L'« *Henriette* » est complément d'un verbe (« rappelle »), mais ceci la rattache à la « Juliette » qui a été introduite en noyau nominal d'énoncé.

Restent deux exceptions radicales au type de prédication par nominal présentatif (dans la colonne droite ci-dessus). Elles correspondent à trois interventions explicites du sujet en première personne – « *Je* sais... » (§1), « *Gardons* » (§-2), « *je* te connais et t'admire » (§-1) – désignant en deuxième personne, dans les première et dernière strophes, – « *Toi* ... *ton* Bleu », « *te* connais et t'admire » – deux allocutaires interpellés tour à tour au vocatif dont le premier, « Père » (semble-t-il), a mêlé du Bleu dans le second, « Boulevard ». La seconde de ces interventions, succédant à « Et puis » dans l'avant-dernière strophe, interrompt l'évocation des scènes constituant le boulevard. Toutes ces interventions n'ajoutent pas d'élément constitutif à la « réunion de scènes » observée par le sujet.

La distinction du boulevard de scènes et des interventions du sujet n'est pas radicale. « Quelles / troupes d'oiseaux ! » est un énoncé nominal, mais de forme exclamative ; les groupes nominaux de l'Henriette et du poison (des escargots et du buis) sont rendus évocatifs par « ça rappelle » (donc apparemment ça *me* rappelle) et « qui fais que *je* pense [à] » ; le groupe nominal de la « Fenêtre du duc » est supposé vocatif par le verbe de « qui *fais* » graphiquement à la 2^e personne (mais il est évocatif, sinon strictement présentatif²⁰).

Hors cette incidente et cette sortie, ce texte est donc une série d'énoncés présentatifs.

Qu'est-ce qui est ainsi présenté ? la dernière strophe le signifie explicitement : des éléments de ce boulevard, qui *est* selon le texte une réunion de scènes (par l'apposition prédicative de « Réunion » à « Boulevard »). Mais, objectera-t-on, ce sont des lieux, des objets, des personnes, pas des scènes ! – Justement, ce boulevard de scènes est dit « muet ». Ce sont donc des scènes muettes, ce qui, dans l'interprétation la plus simple, signifie des *scènes sans paroles*.

Peut-être un peu comme les *Romances sans paroles* du partenaire ou (selon l'année) ex-partenaire Verlaine ; mais alors que les poèmes de ce dernier étaient tout de même un peu bavards pour des poèmes sans paroles, on observe que les scènes de *Juillet* n'incluent pas un seul mot. Certes, une Irlandaise « chante [...] sur la guitare », mais ces mots n'évoquent que la musique de la voix, pas le sens de paroles et une conversation. Certes encore, un « bavardage » est introduit dans le même quatrain, mais c'est celui d'enfants mélangé à celui d'oiseaux (cages), sans évocation de sens. Les seules productions vocales spécifiées dans le texte sont celles des oiseaux : « o ia io, iaio ! » : onomatopée dérisoire, comme inarticulée (alors que les onomatopées familières de cris d'oiseaux comportent généralement des consonnes, souvent

²⁰ « Platebandes d'amaranthes jusqu'à... » est *présentatif* en ce qu'il signifie directement qu'il y a des « platebandes... » (malgré un usage assez récent chez certains grammairiens du français, « c'est » n'est pas *présentatif* dans le même sens : il *identifie*). En disant « Fenêtre ! » à une fenêtre, on ne signifie pas directement qu'il y a une fenêtre, mais en l'*évoquant* ainsi, on peut le signifier indirectement, surtout à un lecteur ... qui n'est pas la fenêtre. Ainsi ce vocatif se fond bien dans une suite d'énoncés nominaux présentatifs. – « O, ia io, iaio » est à part en tant qu'onomatopée énoncée mimétiquement ; mais la voix du poème, qui mime ces cris d'oiseaux, n'implique peut-être pas clairement et distinctement un sujet mimant ; elle présente en quelque sorte un élément sonore du décor, et est ainsi analogue au présentatif « Bavardage [...] des cages » (5:4).

occlusives²¹). Aucune des personnes individuellement évoquée dans ces scènes (veuve, Juliette, Henriette, Irlandaise...) n'est présentée comme ayant conversation ou « commerce » avec quelqu'un (ou avec le sujet). (Seraient-elles réduites au silence de quelque manière ?)

Dans son analyse d'*Une Mort héroïque* (dans le *Spleen de Paris* de Baudelaire), Steve Murphy (2003 : 113-160) rappelle que les principaux théâtres de boulevard parisiens ont été rasés pour faire place au système haussmannien de boulevards pour le commerce et que ce processus laisse des traces chez Baudelaire. Il mentionne notamment l'art de la *pantomime* illustré, au Théâtre des Funambules détruit dans ces transformations, par le célèbre Debureau, qu'évoque le personnage ainsi décrit par Baudelaire : « Le sieur Fancioulle excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l'objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie » ; la « mort héroïque » est celle de ce mime en pleine féerie.

Le curieux « Gardons notre silence » est moins curieux si ce silence entretient ou prolonge celui de ces scènes *muettes*, et même si ce silence « nôtre » implique le sujet en même temps que « Toi ». On peut cependant se demander si l'absence de subséquent scénique à « Et puis » fait silence sur quelque chose de particulièrement pénible à rapporter ou à exprimer.

8. L'écriture des scènes, sans les paroles

Que reste-t-il de l'édition (graphique) moderne d'une pièce de théâtre quand on en retire les paroles : les didascalies. En voici deux exemples extraits d'une comédie d'Eugène Labiche et Édouard Martin représentée et éditée en 1860 (en tête des actes 1 et 2 respectivement, italiennes)²² :

[...] Au fond, *barrière* ouvrant sur les salles d'attente. Au fond, à droite, *guichet* pour les billets. Au fond, à gauche, *bancs, marchande* de gâteaux; à gauche, *marchande* de livres.

Un intérieur d'auberge au Montanvert près de la mer de glace. – Au fond, à droite, *porte* d'entrée; au fond, à gauche, *fenêtre*; *vue de montagnes* couvertes de neige; à gauche, *porte* et *cheminée*. A droite, *table* où est le livre des voyageurs, et *porte*.

J'ai souligné des éléments noyaux d'énoncés nominaux (incluant « fenêtre » et « bancs »). Dans de tels énoncés, le noyau nominal est employé en valeur *présentative*, c'est-à-dire que sa simple énonciation signifie (affirmativement) la présence de ce qu'il désigne : « porte » signifie qu'il y a une porte ; on peut dire que, d'un point de vue syntaxique, cette porte est introduite *directement* ; d'autres choses, par rattachement syntaxique à ces éléments nominaux centraux, peuvent être introduites indirectement ; ainsi, dans « *table* où est le *livre* », à la présence de la table se rattache celle du livre, présenté indirectement.

Telle est essentiellement la syntaxe de *Juillet*, nominale et en série. Au lieu d'une progression discursive à base de phrases, ce poème se présente comme une série d'évocations de scènes (drame ou comédie) au moyen de didascalies présentatives (y compris de personnages), mais sans les paroles²³. Si c'est du boulevard, c'est en effet du « boulevard [...] muet »²⁴. Des plates-bandes, un banc vert, un balcon y sont introduits directement par « Platebandes », « Banc vert », « balcon » ; et s'y rattachent, indirectement, un palais (*via* « jusqu'à »), une Irlandaise (*via* « où »), des fesses (*via* « Après ») ; etc.

Que des didascalies évoquent des personnages par des décors est, me signale Georges Kliebenstein, comme scandé syntaxiquement par la construction [Nom (de décor) de Nom (de

²¹ Comme dans « Coucou », « Cui cui », « Piou piou », « Croa croa », « Coin coin », « Cocorico », « Codac codac », « Tireli », etc., onomatopées par rapport auxquelles celles de *Juillet* ont l'air d'avoir été dé-consonnifiées. – L'absence de consonne (non glissante) parmi les neuf phonèmes de « o i a i o i a i o » peut souligner le caractère non-articulé de ce non-langage. Louis Forestier (1999 : 306) signale qu'« io » est l'un des cris de la huppe dans les *Oiseaux*, comédie d'Aristophane. – Il se trouve aussi qu'« Io » est le nom d'une des conquêtes de Zeus, me rappelle Romain Benini. Nous devons revenir sur ces bruits d'oiseaux.

²² Texte cité d'après Wikisource (en 2009).

²³ Je distingue les *didascalies* *présentatives*, scéniques, qui indiquent la présence d'éléments du site (ou décor) ou de personnage, des *didascalies* *dialogales*, ou d'action, concernant les paroles et gestes des acteurs, non pertinentes dans des scènes muettes. Les premières se rencontrent principalement en tête d'acte.

²⁴ Ces scènes de boulevard ne sont donc pas muettes au sens où le sera le « cinéma muet », parce qu'en ce dernier cas l'action *vue* suffit comme pantomime (et permet éventuellement de communiquer) : réduire des scènes (écrites) à leurs didascalies n'est pas la même chose que réduire ces scènes (spectacle) à un jeu d'acteurs.

personnage)] au moins pour les « palais de Jupiter », « Cage de la petite veuve », « Kiosque de la Folle... », « Balcon ... de la Juliette », « Fenêtre du duc », et même en tête le « Boulevard du Regent » qui peut apparaître comme la matrice de cette série. Dans le poème, ces formules rattachent les personnages des scènes à ce que (plus ou moins vraisemblablement) on peut imaginer voir en parcourant un boulevard. Si ces personnages sont dans des décors et dans des scènes, ils peuvent paraître jouer des scènes, la ou les personnes qu'ils évoquent éventuellement peuvent paraître jouer des scènes.

Les éléments présentés se succèdent parfois en pure succession sans lien linguistique comme « maisons », passions » ; parfois par explicitation d'association d'idée suggérant l'absence de logique dramaturgique (« ça rappelle », « je pense à »), trois fois par « puis » (sauf que le dernier reste en suspens) ; ce mot, peu « lyrique », convient à la pure et simple succession des indications ou évocations ; il peut suggérer une simple *énumération* comme dans une liste dont les éléments figureraient dans un ordre indifférent : « Là il y a un palais, puis là une cage, etc. ». Ce désordre apparent pourrait convenir à une simple « réunion » de scènes décousues. Il y aura tout de même lieu de s'interroger sur sa signification.

On a vu que par son en-tête, et plus précisément son boulevard de scènes (§ 1 à 6), le poème se présentait d'abord comme une lettre plutôt que comme une série de scènes ou de didascalies, même en l'absence apparente d'indication de destinataire ; mais cet en-tête est virtuellement homogène aux didascalies. Soulignant que « Boulevard du Regent » est (comme « Bruxelles », et peut-être même « Juillet » ?) suivi d'une virgule d'autant plus curieuse qu'elle est fortement marquée, Steve Murphy (2006 : 64) observe qu'elle marque une continuité entre le dispositif paratextuel (en tête) et le textuel²⁵. Il se trouve que ces indications d'allure épistolaire détachées en tête sont *déjà* des groupes nominaux et peuvent assumer discrètement une fonction présentative en introduisant directement « ces lieux », comme « Platebandes » introduira des plates-bandes. On glisse ainsi naturellement du ton d'une lettre à celui des didascalies d'une scène et cela est comme déclenché naturellement dès l'énoncé du mot « Boulevard ».

Le style en énoncés à noyau nominal ne sert pas seulement dans les didascalies et on peut rapprocher ce texte de *Walcourt* dans les *Paysages belges des Romances sans paroles* (daté « juillet 1872 »). Mais, là, alors qu'une didascalie concernerait un lieu, l'énoncé des « Briques et tuiles », qui sont de « charmants / Petits asiles / Pour les amants », concerne une expérience multiple ; « Gares prochaines » concerne de même des étapes multiples, et qui, de plus, ne sont pas là sous les yeux puisqu'elles sont seulement « prochaines »²⁶ ; il ne s'agit donc pas du tout d'espèces de didascalies de scènes de théâtre.

9. Platebandes d'amaranthes jusqu'ou ?

Cela commence *au ras-du-sol*, et avec ces peu poétiques « platebandes » on ne peut plus platement. Mais cela va « jusqu'à », avec spectaculaire et peu poétique suspens sur ce mot à la fin du premier ! Alors, jusqu'ou ?

Ce suspens à la première rime du poème risquait d'évoquer pour un latiniste les « premiers mots de l'apostrophe foudroyante de Cicéron à Catilina, lorsque celui-ci osa se présenter au sénat après la découverte du complot qu'il tramait contre la République », comme dit Pierre Larousse dans une *Flore latine* (1861 : 296)²⁷ (« Jusqu'ou enfin, Catilina, abuseras-tu de notre patience ? »). Il s'agirait alors de mettre le holà à quelqu'un qui « abuse de notre patience » ; et on pourrait rapprocher de ce suspens initial l'interruption silencieuse par quoi se termine le « boulevard » du poème²⁸.

Jusqu'ou, donc ? Pour l'instant, à ce niveau des plates-bandes, on peut encore rêver, surtout si on est poète ; car, sous les auspices favorables du site du « Boulevard du Regent », sur cette large et élégante avenue, on peut s'avancer entre les « amarantes », fleurs qui sont « chez les

²⁵ Cette continuité n'est pas rare dans un dispositif épistolaire. Par contre, le point surchargeant apparemment une virgule après « Juillet » selon S. Murphy (2006 : 61), moins commun en style épistolaire, convient à un titre.

²⁶ Dans *Walcourt*, de plus, l'énoncé nominal propre à de sobres notations s'adapte heureusement à la brièveté du quatrain de 4-voyelles.

²⁷ Pierre Larousse, dans *L'École normale, Journal de l'enseignement pratique*, vol. 5, 1860-1861.

²⁸ C'est l'impatience et le holà qu'exprimera – en fin de strophe, à la rime, et s'agissant de la rime – le « jusqu'ou ? » de Verlaine dans son *Art poétique* (daté d'avril 1874 dans... *Cellulairement*, donc encore en cage !).

Poètes le symbole de l'immortalité»²⁹, ironiquement évoqué comme récompense « au Ménestrel » dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* en juillet 1871.

À la fin du boulevard du poème, en fait d'immortalité, le « buis » des plates-bandes aura une tout autre résonance, plutôt funéraire.

10. ... L'agréable palais de Jupiter !

Réponse immédiate : comme on pouvait l'espérer d'amaranthes, ces fleurs mènent à « L'agréable palais de Jupiter ».

Ce palais a été identifié en vrai et en pierres : ce serait « le Palais royal » de Bruxelles ; et si ce n'est lui, ça doit être « le palais des Académies » (Adam : 1972 : 936, et autres).

Mais, dans le boulevard de vers, ce palais est suffisamment et parfaitement identifié par son seul nom. Dans le domaine de la mise en scène théâtrale, et notamment de l'opéra sérieux ou comique, le *palais de Jupiter* était un poncif. Dans l'imagination, c'était un site ; et sur la scène, ce n'était qu'un décor. Il y en avait un (entre autres nombreux exemples) dans *Pandore*, opéra de Voltaire (1740), ou encore dans l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau (1737) : « Les cieus s'ouvrent & font voir, au milieu des airs, le palais de Jupiter, d'une architecture éclatante & légère, porté sur des nuages », etc. Pas évident à réaliser : « Je sais très bien qu'il est extrêmement difficile de représenter les palais de Jupiter, de Neptune, de Pluton, etc. », écrit P.-H. Valenciennes dans ses *Éléments de perspective à l'usage des artistes* (1820 : 257-258), à propos de ces « décorations idéales » représentant (je souligne) « les lieux qu'habitaient les divinités de la fable »³⁰.

En termes de théâtre, on imagine bien un palais « au fond » comme dirait une didascalie réelle, donc au haut, Jupiter, père des dieux, régnant au haut de l'Olympe, comme dans le ciel. Comme souvent dans une didascalie initiale, ce lieu ou décor est qualifié d'« agréable » : la première didascalie de *Phaéton*, tragédie lyrique de Quinault (1683) et la première didascalie de *Ninette à la Cour ou le Caprice amoureux* de Favart (1757) commencent par ces mêmes mots : « Le théâtre [= la scène] représente une campagne agréable » ; la notion même d'« agréable palais » est un poncif dans l'histoire comme dans la fiction. Le suspens sur « jusqu'à » met en valeur cette céleste apparition au bout de cette voie fleurie en la détachant en vers conclusif du module initial du poème. C'est bien là qu'un spectateur pouvait naïvement « admirer » ; et quel poète rêvant de se diviniser n'avancerait pas dans cette direction ! Ce serait vraiment le moment de s'écrier : « C'est très beau ! allons-y ! ». Mais n'est-ce pas trop beau pour être vrai, ce sublime... boulevard ?

Théodore de Banville écrivait au début de *La Vie et la mort de Minette* dans *Les Parisiennes de Paris* (1866 : 207-208 ; je résume hors guillemets) :

« Sous la Restauration florissaient encore sur les théâtres du boulevard le mélodrame à spectacle et le mélodrame-féerie, genres tout à fait perdus aujourd'hui » ; en ce temps, « le théâtre populaire », au lieu, comme aujourd'hui, de « chercher à émouvoir l'ouvrier des faubourgs par le spectacle de sa propre vie », « lui faisait oublier [ses misères] par des fictions où le merveilleux abondait ». D'où : « Décors à effet montrant les cieus, les enfers » et « comme paysages terrestres » des trucs échevelés avec « personnages amalgamant dans leurs riches et prétentieux costumes toutes les mythologies et toutes les époques chevaleresques ».

Le distique présente donc un décor ou site plausible de scènes de boulevard, dans le genre féérique ; site merveilleux avec du « Bleu » céleste (comme sa majuscule le suggère) tout à fait propre à nous faire oublier le spectacle de notre propre vie dans un boulevard de Bruxelles (par exemple, regardez ces deux pauvres amants qui s'engueulent, et qui seront bientôt menés non pas dans l'agréable palais de Jupiter, mais dans un commissariat ; puis pour l'un, en prison). – Démarrage foudroyant, éternel coup d'aile du poète : en deux vers, des plates-bandes à l'Olympe, ce poème s'élève et plane dans une apothéose... de boulevard.

Selon Michèle Sajous d'Oria (2007) dans son ouvrage justement intitulé *Bleu et or, La Scène et la salle en France aux temps des lumières*, dans les salles de représentation théâtrale, après

²⁹ Comme rappelle *Le Grand Vocabulaire français* de 1767 – et par exemple Pierre Brunel (1999 : 358).

³⁰ Peut-être voyait-on un tel palais à la première représentation de l'opéra-bouffe de Barrière et Littolf, *La Boîte de Pandore*, à laquelle aurait assisté Rimbaud en 1871, et lors de laquelle tonnait Jupiter (Lefrère, 2001 : 402-403).

avoir été longtemps réservé à la monarchie et à l'Église, le bleu, complété par l'or, était devenu la couleur dominante dans la décoration, par exemple pour le velours des fauteuils. Le rouge « à l'italienne » a commencé à lui succéder en France au XIX^e siècle, mais le bleu restait une couleur typique de la salle, au moins historiquement. Mettre du bleu dans un boulevard de Bruxelles – on verra plus loin dans quel palais –, c'est donc le colorier comme l'intérieur d'un théâtre (ou d'un théâtre à l'ancienne).

11. ... « palais » peu rassurant...

Quand même, poétiquement, ce site apparemment céleste n'est pas si rassurant. Le premier vers qui y mène, cacophonie en /a/ (clouée à la rime par le bizarre suspens sur le « à » de « jusqu'à »³¹) et nouille rythmique par la finale féminine de ses deux cellules internes (« Platebandes d'amaranthes... »), ne se laisse rythmer métriquement d'aucune manière satisfaisante : en 4-6, le rythme 4 s'appuie très inconfortablement sur la féminine de « Platebandes » ; en 5-5 ou en 6-4, il devrait s'appuyer sur la prétonique de mot d'« a-maranthes » ou d'« ama-ranthes » ; la pression métrique favorise donc le disgracieux appui rythmique sur la posttonique des « Platebandes », que fait encore résonner quasiment la finale d'« amar-anthes » ; et puis, cette notion initiale de plates-bandes, n'est-ce pas un peu mesquin pour immortaliser³²? Pour être efficace, l'inélégant suspens de la marche rythmique sur « jusqu'à » n'en est pas moins brutal. Bel encadrement du palais dans le vers suivant (1:2) ; mais, pour un lecteur des années 1870, comment ne pas pressentir, après le mauvais exemple du premier vers, la possibilité d'un premier hémistiche de 4 trébuchant à nouveau à la césure sur la féminine de « agréable », alors très désagréablement « agréableu »³³ : trébuchement rythmique. Ces premiers pas poétiques vers une céleste immortalité sont, en fait, plutôt catastrophiques.

Pourtant le Bleu de ciel, c'est exaltant, non ? bleu de l'azur – encore que si c'est du bleu que quelqu'un « mêle » là... Mais le bleu de ... Sahara... sur un boulevard de Bruxelles³⁴ ??? On pourrait oublier que ce mot, « Sahara » résume la cacophonie en /a/ du premier vers (avec en prime un hiatus interne en /aa/). Mais le plus inquiétant, c'est que cette région n'était pas du tout réputée pour son charme hospitalier. Par exemple sa description à l'article *Algérie* du *Dictionnaire de la politique* de Maurice Block (1867 : 54) commence ainsi : « nu et désolé, le Sahara ne présente à l'œil qu'un horizon sans bornes, à peine entrecoupé par des masses de rocs et de pierres ». Par le sens même de son origine arabe, le mot « Sahara » représentait selon Bescherelle (1855) « le désert par excellence ». Par ce mot « Sahara », en conclusion du quatrain initial, la réflexion du sujet nuance l'« agrément » du céleste palais : il est tout simplement inhabitable.

Alors, ce palais, dans ce Bleu, ne serait-ce pas trop beau pour être vrai (et même trop beau pour être beau) ? Le bizarre suspens sur « jusqu'à » n'était-il pas ironique : Tu iras jusqu'où ? Un cruel contraste le confirmera quelques vers plus tard.

On peut, avec Antoine Fongaro (2012 : 158) imaginer que, chez le si volontiers scatologique Rimbaud, « ces lieux » grotesquement repeints en bleu-de-ciel sont des chiottes, aux murs parfois souillés, ces « lieux bas » dont Verlaine très jeune, dans *Crepitus* (= bruit, dont Voltaire rappelle quelque part qu'il peut être le dieu Pet) avait fait le domaine de Jupiter (sans doute tonnant). L'aspect zutique, voire potache, d'une telle évocation en céleste contexte renforcerait la violence polémique de *Juillet*.

Passons provisoirement sur les deux vers suivants, qui sont une incidente hors-scène, comme si un spectateur bien renseigné commentait. Sans transition, seconde didascalie : « Puis [...] cage de la petite veuve. ». D'une supposée didascalie à l'autre, du palais rêvé à la cage connue,

³¹ La préposition « à », comme « en » et « de », est quasiment-clitique, et, malgré l'engrappement dissyllabique de « jusqu'à », rend ce suspens rimique exceptionnel. ***DDuc (com pers 6.7.11) me rappelle Blvrc « Et je voguais lorsqu'à + travers mes liens frêles » et que PV avait cassé « jusqu'à » dans *Birds in the night*.

³² C'est à propos de « bourgeois poussifs » qu'en 1870 Rimbaud évoquait de « mesquines pelouses » dans *À la Musique*.

³³ Le vers est rythmable naturellement en 6-4, mais à cette époque ce rythme d'accompagnement, exceptionnel, s'adressait normalement à un contexte 4-6 bien établi.

³⁴ Alain Buisine (dans *Rimbaud au Japon*, 1992, éd. Jacques Perrin, p. 84-85) rapproche l'association paradoxale Bruxelles/Sahara de celle du sapin « montagnard et nordique » et de la liane « des forêts tropicales dans la strophe suivante, « collusion(s) » qui me font penser au *Bon Alchimiste* de Verlaine.

ce sobre « puis » ne manque pas de sel. Est-ce là vraiment un simple coq-à-l'âne ? Ne sommes-nous pas plutôt en train d'assister à une catastrophe ?

12. ... puis « cage »

Lors d'un triomphe, dans le centre religieux de la Rome antique, le parcours du triomphateur, jonché de fleurs³⁵, le conduisait, sous les acclamations (et quolibets) et au cri rituel de « *io* triomphe ! », au haut du Capitole, jusqu'au célèbre temple de Jupiter. Toute proche se trouvait la roche Tarpéienne, lieu d'exécution capitale par *précipitation*. La proximité de ces lieux avait donné lieu à une formule fameuse et souvent paraphrasée de Mirabeau selon laquelle « il y a peu de distance du Capitole à la roche Tarpéienne »³⁶.

Le passage sans transition du de l' « agréable palais » à la « cage », et de « Jupiter » à la « petite veuve », pourrait mettre en (suite de) scènes cette situation symbolique. Est-il vraiment interdit de penser à quelqu'un ?

13. Verlaine en scène ?

Dans la « Cage de la petite veuve », Robert Goffin (1937) avait vu une allusion à Verlaine, emprisonné en Belgique en juillet 1873 après avoir blessé Rimbaud d'un coup de pistolet. S. Bernard, 1960 : 440) écartait déjà cette hypothèse, tout en la reconnaissant « séduisante » ; elle le serait même « trop » aux yeux de P. Brunel (1999 : 359), et J.-P. Bobillot (2006 : 333) approuve la mise en garde d'Adam contre la « trop tentante tentation » – malgré les arguments ajoutés par Antoine Fongaro (2009 < 1985), pas si vertueux, lui. Pour mieux résister à la tentation, on a donc accumulé les objections. S. Bernard (1960 : 440) : La datation « après le drame de Bruxelles » « obligerait à admettre que Rimbaud est revenu à la versification libre qu'il avait abandonnée, pense-t-on généralement » (objection circulaire reposant sur « ce qu'on pense généralement ») ; de plus, Rimbaud n'aurait sans doute pas eu le cœur à écrire, « si peu après le drame », un poème « calme et même enjoué ». A. Adam (1972 : 937) : « En réalité, il convient de le rapprocher de *Bruxelles* et *Est-elle almée ?* où on retrouve l'exclamation “C'est trop beau !” et qui est daté de “juillet 1872” ». Même argument chez A. Guyaux (2009 : 906) pour qui, de plus, « l'hypothèse d'un Rimbaud composant des vers durant les mois de genèse d'*Une saison en enfer* est peu vraisemblable ».

Ne suffirait-il pas assez, en effet, pour comprendre la « veuve » en « cage », de se rappeler avec certains commentateurs³⁷, que tel est le nom d'un oiseau exotique ? Dans cette famille de passereaux connus comme africains, on mentionnait surtout la *grande veuve*, première signalée dans Buffon (1779, vol. 7, 230), et moins souvent la *petite veuve*, considérée comme rare. On peut donc imaginer que Rimbaud, ce badaud, ce touriste à Bruxelles, y a admiré un parc – pas trop loin du boulevard ; que dans ce parc il a vu (ou imaginé) rose et sapin et liane enclos ; et pourquoi pas une cage, et dans cette cage un oiseau de l'espèce dite veuve, et après tout pourquoi pas précisément une petite veuve ? Ou bien, non, il a aperçu l'oiseau à travers quelque fenêtre ouverte (il faisait chaud cf Lefrère cité plus haut ?). Et, bien renseigné sur la bête et rapportant cette intéressante observation... dans un poème, il aura tout simplement nommé ladite petite veuve par son nom. Boileau ne conseille-t-il pas d'appeler un chat un chat ?

Alors, c'est bon, nous sommes vraisemblablement en juillet 1872 : Verlaine et Rimbaud commencent leur randonnée en Belgique, et voilà, dans ce poème, « un rare moment d'équilibre et de bonheur perceptible jusque dans la technique de son expression » (J.-L. Steinmetz, 1989 : 186). *Juillet* « témoigne de l'esprit des deux poètes célébrant leur nouvelle vie » (David Ducoffre, 27 mai 2011)³⁸. « Rimbaud est tout à la joie de découvrir la “liberté libre” avec Verlaine » (S. Bernard). Hé, non : *sans* Verlaine ! précise Marcelin Pleynet mieux renseigné

³⁵ « Les Grecs et les Romains employaient les fleurs à des usages aussi nombreux que variés. Lors des entrées triomphales que leurs généraux vainqueurs de l'ennemi étaient admis à faire dans la ville éternelle, les Romains jonchaient de fleurs les rues par lesquelles devait passer le cortège de l'heureux triomphateur », selon le dictionnaire de Duckett (1860, t. 9, article *Fleurs*). – C'est dans un carrosse « amaranthe » que Trissotin fait « triompher » sa Laïs dans les *Femmes savantes* (3 : 3), a-t-on parfois rappelé.

³⁶ D'après Lallement (1818, t.2, p. 338).

³⁷ Voir notamment A. Fongaro (2009 : 213, dans la reprise d'un article publié en 1985 dans *Parade sauvage*), sur lequel nous reviendrons.

³⁸

(2005)³⁹, car il a lu Heidegger et comprend sans peine que « l'événement propre à la "liberté libre" ne semble pas s'accorder avec les anecdotes biographiques, que fixe la pauvre subjectivité des commentateurs, qui ne retiennent que la présence et l'hystérie de Verlaine... (crises et cris... beuveries et arrivée de Mathilde Verlaine en compagnie de la mère du poète⁴⁰) » ; puis commentant à son tour (p. 138) la « Cage de la petite veuve » : « Dieu que ce couple d'hommes aura fait rêver de folles satisfaites d'une sommaire identification ! » « C'est incontestablement sur cette expression [...] que la misère des interprétations et lectures de Rimbaud se manifeste avec la plus évidente vulgarité » ; d'où diagnostic de « psychologie de bazar », « ressentiments poétiques », etc.

Auparavant, Rimbaud et Verlaine ont passé deux mois en Belgique, ils ont quitté Paris sans crier gare le 7 juillet. Leur séjour en Belgique a consisté à fréquenter les milieux communards dans un premier temps (environ du 10 au 22 juillet). Par son titre vraisemblable *Juillet*, le poème dont l'incipit est « Plantes-bandes d'amaranthes... » témoigne de l'esprit des deux poètes célébrant leur nouvelle vie.

Cependant, dans son édition critique de 1999, puis dans son étude approfondie des manuscrits révélés en 2006 (dont celui-ci), tout en proposant plutôt des rapprochements avec 1872, Steve Murphy reste prudent et souligne essentiellement (2006 : 68) les « grandes difficultés de périodisation » du « nouveau projet de Rimbaud ». – En *objectant* à l'hypothèse de 1872, A. Adam remarque : Robert Goffin « écarte 1872, parce qu'il ne voit pas pourquoi, cette année-là, Rimbaud parlerait du boulevard du Régent, alors qu'en 1873 Verlaine y a été jugé » ; curieusement, cette objection à l'hypothèse trop « séduisante » la rend encore plus séduisante. Antoine Fongaro (1985 > 2009 : 211-219), lui, conforte un rapprochement proposé par R. Goffin : c'est en novembre 1873 que Verlaine, en prison, envoie à Lepelletier les vers du *Bon Alchimiste* qui fourniront le début d'*Images d'un sou* dans *Jadis et naguère*, incluant ces vers : « La Folle-par-amour chante / Une ariette charmante », auxquels la « Folle par affection » de *Juillet* semble être apparentée. En précisant que ces vers font référence à *Nina ou la Folle par amour*, comédie mêlée d'ariettes (opéra-comique) de 1786 – la Folle, c'est donc Nina –, et que le « Kiosque » correspond à son pavillon, A. Fongaro rappelle l'intérêt commun de Verlaine et Rimbaud pour les comédies à ariettes du XVIII^e siècle dont témoigne leur correspondance en 1872.

14. De la parade aux scènes

Certes, ce rapprochement n'est pas chronologiquement décisif⁴¹, car il pourrait avoir existé des bribes ou des esquisses antérieures du *Bon Alchimiste*, mais il est d'autant moins négligeable qu'entre les *Images d'un sou* (ancien *Bon Alchimiste*) et *Juillet*, on peut remarquer beaucoup plus qu'un détail commun. Comme *Juillet*, ce poème évoque

une enfilade libre de scènes de chant ou de comédie sur lesquelles nous aurons à revenir. Comme dans *Juillet*, cette série d'« images » est suivie de quelques vers – boniment d'appel ici, remarque distante là. Avant cette fin à part, la série d'évocations est conclue, dans le poème de Verlaine, par « C'est très beau » (donc « Entrrez ») ; dans celui de Rimbaud, par « C'est trop beau ! trop ! » (donc... restons-en là). Or, ce qui était « très beau », c'était les « magies » proposées par l'auteur des *Images d'un sou*⁴² ; en cas de parodie, c'est peut-être trop beau.*****

³⁹ Marcelin Pleynet ((2005), ayant vu, lui, que « ce "Boulevard" est grand ouvert, et, en conséquence, ce boulevard n'est pas n'importe quel boulevard », et manifestement enthousiasmé par ce boulevard (ouvert !), explique que pour Rimbaud, « l'avènement de cette ouverture est tel ("C'est beau ! trop !") qu'il faut l'inscrire au fronton de l'œuvre » ; voilà donc pourquoi le poème commence ainsi. – Le même finit en Heidegger : « Ce silence est autre chose que le simple mutisme. Son ne plus parler, est un avoir-dit ». Il révèle enfin (p. 163) l'avantage qui lui permet de comprendre ces choses : « Comment lire Rimbaud ? Pour savoir lire il faut savoir écrire. Pour savoir écrire il faut savoir lire. J'écris comme je lis. »

⁴⁰ En juillet 72, Mathilde était accompagnée de sa propre mère et non de celle de Verlaine (J.-J. Lefrère, 2001 : 511) malgré M. Pleynet et A. Guyaux (2009 : 411).

⁴¹ Pour A. Fongaro (2009 [1990] : 131), dans *Juillet*, « la liberté dans la versification, surtout pour ce qui concerne l'acrobatie ou l'absence de la rime, est telle qu'il me semble philologiquement impossible de le dater de "juillet" 1872 » (on croyait avant 2006 que le vers 3 se terminait par « lieux » : c'était la seule absence parfaite de rime).

⁴² Ce rapprochement (et d'autres que nous ferons) suppose – et suggère – que Rimbaud avait connaissance de la totalité du *Bon alchimiste* dont Verlaine ne livre que les premiers vers, en fin d'une lettre du 24 au 28 octobre 73 à Lepelletier où il lui reste « peu de place » ; il annonce « la suite à un prochain numéro »,

Voici pourtant une différence de statut entre les scènes de ces deux poèmes. Alors que le boulevard du poème *Juillet* semble consister en scènes successives, dans les *Images d'un sou*, le poète est un bateleur qui, posté devant son théâtre, évoque des scènes dont il est l'auteur (il en « compose » ses « magies »), mais sans les offrir déjà tout à fait au public ; à cet égard la fin est explicite :

Accourez à mes magies)
C'est très beau ! Venez d'aucunes
Et d'aucuns ! Entrez, bagasse ! [...] [=Mesdames, Messieurs ?]
C'est Crédit qui tient la caisse. [On peut entrer à crédit...]
Allons vite qu'on se presse !

C'est donc bien un boniment de parade.

On pourrait objecter cette différence au rapport que je propose entre les deux poèmes. Elle me paraît plutôt faire sens. Dans *Bon Alchimiste*, Verlaine invitait le public à se presser pour consommer ses scènes. Dans *Juillet*, on y assiste ! On voit comment c'est en vrai, et la réalité sinistre n'est pas conforme au boniment.

15. Propos de la présente interprétation

Comme toutes les objections à la vieille hypothèse de R. Goffin, notamment celles reposant sur la métrique ou l'humeur supposée du poème (ivresse de liberté...), me paraissent nettement moins « séduisantes » que les arguments qu'elles sont censées réfuter, il me paraît « tentant » d'*imaginer* – cela n'oblige pas à le croire – que l'auteur a pu penser aux *scènes de ménage(s)*⁴³, peut-être pitoyables à ses propres yeux, qu'il a personnellement *connues* en les vivant en « juillet » 1873 (voir dans la biographie de Jean-Jacques Lefrère 2001 le chapitre intitulé « Épilogue à la française »). Et, dans cette hypothèse d'allusion autobiographique, c'est bien lui, pas moi, qui parle de « scènes » de « boulevard ». Dans cette hypothèse, il serait plutôt surprenant que l'évocation de ce « boulevard » dit « trop beau » ait pu mettre le pauvre Rimbaud en extase.

Mon propos, dans la présente étude, est d'essayer de proposer, en regard de ce qu'on peut rappeler le « roman 72 », consistant à interpréter *Juillet* en fonction de l'expérience peut-être exaltante de Rimbaud vers juillet 72, un « roman 73 » l'interprétant notamment en fonction de son expérience peut-être accablante vers juillet 73. Cela restera de l'ordre de la devinette et de l'hypothèse hasardeuse ; le texte est décidément mystérieux. *Toutes* les assertions interprétatives ci-dessous peuvent donc être considérées comme des hypothèses, parfois espérées éclairantes. – Quant à la surabondance des hypothèses sur les événements ou légendes évoqués, à laquelle je contribue sans scrupule, elle est, bien sûr, le symptôme de ma perplexité, et pas *seulement* l'effet d'une croyance mystique en la polysémie chez Rimbaud.

16. L'homme de théâtre et le papa

Rappelant qu'en juillet 72 Verlaine était tout jeune père, Steve Murphy (2006 : 67-68) propose de reconnaître en lui cet « autre Père, [...] travaillé peut-être un peu trop, dans l'idée de Rimbaud, par les remords associés à l'abandon du petit Georges, préalable de ce séjour [de 1872] à Bruxelles ». D'autre part, la même étude développe (p. 62-64) l'idée que « le projet que Rimbaud ébauchait à cette époque [1872] résultait d'une très intime et dynamique collaboration avec Verlaine, coïncidant, au moins partiellement, avec la période de gestation des *Romances sans paroles* :

Mais ce dialogue n'est pas allé sans une part importante de taquinerie [...] Le titre *Bruxelles. Simples fresques*, le mot « fuite » et les chromatismes évoqués dès le début [de ce poème de Verlaine], nous rappellent que Verlaine se campait en poète-peintre en même temps qu'en poète-musicien. C'est ce qui peut expliquer d'une part le déroulement inouï des images du poème (Rimbaud substitue aux impressions fluides mais cohérentes de Verlaine un ensemble hirsute d'associations libres pour parodier l'arbitraire de la technique) et d'autre part cet énigmatique « Toi » qui mêle son « Bleu presque de Sahara ». Le bleu d'une peinture de simples fresques, peut-

⁴³ Verlaine était pris à Bruxelles entre son ménage avec Mathilde et son « drôle de ménage » avec Rimbaud. La notion de *scène de ménage* était banale.

être, pour décorer le palais de Jupiter ou du moins « ces lieux » (expression qui, chez Rimbaud, s'accompagne de probables résonances scabreuses !). Mais on remarquera aussi que dans le second volet du diptyque des *Simplex fresques*, Verlaine formule le fantasme d'être « niché » dans le nid d'amour d'un château où vont des « messieurs bien mis » [...]. Ainsi, avec son dispositif titulaire qui finit sur une virgule, annulant l'habituelle solution de continuité entre le paratextuel et le textuel, Rimbaud propose comme une carte postale poétique où Verlaine doit se retrouver, caché dans le portrait comme poète-peintre, mais aussi sous la forme métonymique de ses propres procédés et procédures poétiques.

La présente analyse abonde dans ce sens, tout en décalant 72 vers 73 et la parodie taquine vers la caricature sarcastique.

En décembre 72, Verlaine parlait déjà de son fils « petit captif des Mauté » (à Lepelletier, 26 décembre 72) ; en 73, il se préoccupe de plus en plus sérieusement du procès que sa femme lui intente depuis octobre 72 ; elle demande la séparation en l'accusant d'abandon de femme et enfant et de relations monstrueuses avec Rimbaud (Lefrère 2001 : 543-544). « À longueur de journée, Verlaine ressassait son regret de sa femme et de son fils. Exaspéré, Rimbaud ne répondait que par des sarcasmes et parlait de plus en plus de revenir à Paris » (Lefrère p. 587 à propos de la période précédant exactement la dispute du 3 juillet 72 à Londres.

Verlaine a beaucoup à perdre dans ce conflit en tranquillité, respectabilité et financièrement. Sa qualité de père, sinon de « Père » (§1), a donc dû peser lourdement dans son conflit avec l'auteur de *Juillet*. de la part de l'amant ou ex-amant homosexuel à l'amant qui se voulait en même temps «père » dans un autre couple hétérosexuel, le nom de « Père » (contrastant de plus avec le père des dieux) peut être amèrement ou cruellement ironique,

Verlaine avait depuis longtemps un intérêt marqué pour le théâtre ou l'opéra (comique)⁴⁴. Sa correspondance de 73 fait état de projets de gagner de l'argent au théâtre : « J'irai bientôt à Bruxelles tâcher d'y faire jouer à l'Alcazar [Fantaisies Parisiennes] mon petit acte en vers et y proposer un opéra-bouffe » (à Blémont, 22 avril 73) ; « Je fourmille d'idées, de vues nouvelles, de projets vraiment beaux. – Je fais un drame en prose, je te l'ai dit, *Madame Aubin* : Un *cocu sublime* pas à la manière de Jacques, le mien est un *moderne* extrêmement malin et qui rendra des points à tous les aigrefins de ce c.. de Dumafisse [ce con de Dumas fils] », etc. (à Lepelletier, 16 mai 73). Ça continue en prison : « Étant bien forcé et résolu à vivre désormais de *ma plume*, il est urgent que mon nom ne reste pas oublié pendant ces tristes loisirs [donc il faut presser la publication des *Romances sans paroles*]. J'ai des plans de pièces que j'espère faire en prison et présenter après, à Londres, aux comédiens français [...]. Rien, je crois, de chimérique dans cette idée. Ce sera moderne, élégant, moral, et tout ! Littéraire aussi, mais sans lyrismes, cuistreries. Enfin éminemment pratique » (lettre à Lepelletier, avant 25 oct. 73, Borel 1957 : 1 : 1062). Encore, dans une lettre de Mons « du 24 au 28 9^{bre} 73 » : « Je travailote aux pièces dont je t'ai parlé : j'espère, en sortant, être à la tête de 6 actes, dont un en prose⁴⁵ ». – Au verso du faux titre des *Romances sans paroles* sera annoncé en 74 « *Le Clavecin*, opéra-bouffe en un acte » (J. Borel, 1959 : 1030). En 74, ces beaux projets ont déjà commencé à se dégonfler.

Tel est le papa dramaturge dont se fiche Rimbaud dès la première strophe de *Juillet*. Si ce texte prolonge les scènes de boulevard entre ces amants déchirés, c'est sur le ton de sarcasme que l'auteur dénonce – en dur rejet (de rythme 1) si le mètre est 4-6 – ce « Toi » qui « mêle » son « Bleu presque de Sahara », donc ridiculement faux, dans « ces lieux » de Bruxelles⁴⁶. Du même coup, il fait de ce « palais » de boulevard un décor de théâtre, fantasme de son ex.

⁴⁴ En témoignent notamment : sa collaboration avec Coppée pour *Qui veut des merveilles ?* (publié en 1868) et avec Lucien Viotti pour l'opéra-bouffe *Vaucochard et Fils 1^{er}* (vers 1869, fragments) (v. J. Borel [1962 : 1067-1071] ; ainsi que plusieurs poèmes ou personnages des *Fêtes galantes*).

⁴⁵ Allusion à *Madame Aubin*, note Michael Pakenham (2005 : 356-361) d'après qui je cite cette lettre.

⁴⁶ La notion de « bleu Sahara » associe explicitement le ciel au désert – mais avec oasis – dans ces lignes du *F. Chopin* de Liszt (1852 : 167) : « et l'âme en contemplant ces savanes de l'Ether, ce bleu Sahara aux oasis errantes et périssables [...] » (dans *F. Chopin*, par F. Liszt, Leipzig, 1852 Breitkopf & Härtel). Quant à la graphie de « Toi », notons tout de même, dans une lettre de Verlaine à Rimbaud de mars 1872 : « Et comme merde pour Moi ! – et pour Toi ! » (valeur de cette majuscule ?). – Tout de même, sur l'humour possible d'un Verlaine à ne pas lire naïvement, v. Jacques Robichez (1995 : 590) pour qui, dans *Bruxelles, Simplex fresques II*, Verlaine n'exprime pas un rêve de vie bourgeoise, mais rêve que l'amour interdit de son couple bohème souille le château de ces vieillards respectables. – Le ridicule de la métamorphose des « lieux » en palais est aggravé si, avec Michel Murat (2002 : 72) et S. Murphy on envisage que Rimbaud évoque la notion de « lieux d'aisance » ; une autre connotation de ce mot, non incompatible, sera envisagée plus loin.

On connaissait l'étymologie du nom de « Jupiter » que par exemple le *Dictionnaire* de Littré (1871) analysait par correspondance au sanscrit *dyu* (ciel) + *pitar* (père), en sorte que le nom de « Père », avec son « P » majuscule, paraît d'abord convenir à ce *Père* des dieux. La rime combinée à l'étymologie superpose à « Ju-**piter** », Père des dieux dans le ciel de l'Olympe, « Toi [...] **Père** », père « dans ces lieux » mal Bleus, destinataire de la lettre, et bien distinct de Jupiter : car rien n'indique que la lettre s'adresse à Jupiter (seulement évoqué en son début à la 3^e personne ; ce dieu n'est pas, qu'on sache, un correspondant de Rimbaud et qu'aurait-il affaire de descendre de son ciel pour mêler son Bleu dans ce boulevard ?) Tel est le premier dérapage référentiel ou sémantique d'un texte qui en provoquera d'autres. – Cette surimpression référentielle fait sens si elle reflète le fantasme de ce petit père de famille – pas très convaincant dans ce rôle – qui, en mêlant son Bleu théâtral dans ces lieux de Bruxelles, peut se prendre pour le Père des dieux.

Ainsi le sujet « Je » vient *d'emblée* dissiper l'illusion suggérée par le module initial du « poème ». Derrière les scènes du « Boulevard du Regent » se glissent d'entrée celles de ce « Je » et de ce « Toi ».

À la dernière césure du second module, l'hémistiche 1 « Mêles ton Bleu » serait irréprochable si, en mettant le « Bleu » à la césure, il ne risquait d'évoquer, d'une fin de module à l'autre, dans l'hypothèse 4-6, la peu « agréableu (?) » césure du vers 2⁴⁷.

17. ... poète en cage !

Par le théâtre, la notion de boulevard était associée à celle de crime : « Toutes ces atrocités que les auteurs dramatiques arrangent [...] en riant souvent les premiers de la terreur qu'ils fabriquent, ces atrocités sont prises au sérieux par les spectateurs de ces théâtres du boulevard qu'une vieille plaisanterie a nommé *le boulevard du crime* », lit-on en 1847 dans la *Revue des deux mondes* (Ch. Louandre, t. XX : 699) ; ce nom désignait en particulier le boulevard du Temple (dont presque tous les théâtres furent détruits en 1862). Or il est aussi bien connu que le crime peut conduire en prison...

Les plates-bandes d'amarantes avait d'abord mené « jusque » au palais quelqu'un qui pouvait bien être un poète digne de recevoir le lys, l'œillet ou l'amarante.

Hélas, la scène du céleste palais « jusque » auquel ces fleurs avaient d'abord mené n'aura duré que deux vers, le temps d'un module initial. Aussitôt un simple « Puis », dont la sécheresse pourrait ne pas manquer d'humour annonce la direction définitive : « Cage de la petite veuve »⁴⁸, dont la sobriété contraste avec le quatrain consacré au « palais ». Simple coq à l'âne, poésie déjà surréaliste ?

Plutôt, de palais en cage, dure chute. La « cage » pouvait désigner une cellule de prison, par exemple dans *Les Misérables* (1865 : 531) où la « cage » de Thénardier est une « cellule grillée » (avec grille). En passant du palais à la cage, on passe du Père des dieux à la petite veuve, statut social nettement moins flatteur⁴⁹.

Un excellent commentaire biographique de cette succession, d'autant plus intéressant que son auteur situe *Juillet* en 1872, est involontairement fourni par une notation de Jean-Jacques Lefrère (2001 : 636, je souligne) à propos de juillet... 1873 : en apprenant la condamnation de Verlaine à deux ans de prison, « Rimbaud avait été abasourdi d'avoir *envoyé à l'ombre* pour deux années *l'homme qu'il avait voulu rendre à son état primitif de fils du soleil* ». Ce commentaire emploie une figure populaire où « à l'ombre » signifie « en prison », oppose cette place au « soleil » ; et scande la chute de l'un à l'autre. L'idée qu'être « à l'ombre », c'est être en prison, est attestée par divers dictionnaires du XIX^e siècle (elle est plus ancienne). Le passage du « soleil » (première rime du premier module) à l'ombre est marqué par « Cage » dès le premier mot du second module⁵⁰.

Comment donc ou *pourquoi* ce passage direct du palais de Jupiter à la cage ? Les bizarres consonances en « ju » pourraient suggérer une piste d'explication : Jupiter était le Souverain

⁴⁷ On retrouvera plus loin de l'« -able » mal métrique avec du « bleu »...

⁴⁸ Après une subordonnée en « comme... » que je ne comprends pas.

⁴⁹ La construction nominale « Platebandes [...] jusqu'au palais [...]. Puis [...] cage » est comparable à « Un éclair... puis la nuit ! » dans *À une passante* (*Fleurs du Mal*).

⁵⁰ Comparer les *Mains de Jeanne-Marie* qu'on veut « déhâler » (dernière strophe), dans l'interprétation de Georges Kliebenstein (S. Murphy, 2010 : 660-661). C'est « sous un soleil qui faisait rage » que Verlaine a tiré sur Rimbaud, rappellera-t-il dans *Mes Prisons* (1893 ; éd. Borel, 1972 : 330).

juge⁵¹ ; ces plates-bandes qui mènent, en *Juillet*, *jus-qu'à*... ce beau, trop beau *palais de Ju-piter*... pourraient mener, qui sait ? ... au *palais de jus-tice*. Le découpage métrique suspensif de « jusqu'à » soulignait le parallèle des deux premiers mots-rime conclusifs du premier module du poème, « jusqu'à / Jupiter », et mener jusqu'au palais de Jupiter était en effet mener à Jupiter, ce juge.

« Le procès de Verlaine se tint le 8 août dans la salle du *palais de justice* de Bruxelles » (J.-J. Lefrère, 2001 : 632, je souligne), suivi du jugement en appel le 27 août⁵². Or d'un tel palais il est facile de passer directement en cage, surtout quand on a tenté d'assassiner quelqu'un, ce dont rendra ainsi compte la fin du paragraphe où Verlaine raconte son jugement de première instance dans *Mes Prisons* : « Puis, fouette, cocher (de la cellulaire) pour les Petits-Carmes » (Borel, 1972 : 340, italiques miennes) ; du palais à la prison, pas une minute de perdue. [***Dans son c-r 1-12 de mon article sur blog JBienv (et dès son mail du 14-1), DDuc objecte que je place le PJ sur le bd du Régent sans avoir vérifié cette information, mais je le place seulement dans le bd de vers (de scènes), comme le Palais du Jup (je ne suppose pas l'Olympe sur le Bd Régent)]

Dans cette hypothèse, la cause du passage en cage doit être la scène de mélodrame qui a valu à quelqu'un, « Toi » sans doute, d'être conduit à ce palais de Ju...stice. Cette scène, si l'auteur de *Juillet* pense à Verlaine, ne peut être que la fin – tragique ou mélodramatique selon les goûts – de son aventure avec Verlaine quitté par lui, rejoint par lui, et dénoncé par lui à la police après ce qui ressemblait à une tentative d'assassinat suivie de vellétés de suicide. Ces pénibles événements concluaient la fin de leur aventure, que dans une lettre du 3 juillet 73 à Rimbaud Verlaine caractérisait comme une « vie violente et toute de scènes sans motif », où je souligne les mots par lequel Verlaine évoquait des *scènes* que lui aurait faites son ami – lequel répondra que « les colères étaient aussi fausses d'un côté que de l'autre », impliquant que Verlaine aussi lui faisait des scènes. Ces terribles scènes de *ménage* – ce dernier mot conclut le chapitre de la confession de la *Vierge folle* dans la *Saison en enfer* –, avec leur fin dramatique, semblent faire l'objet d'une ellipse antérieure aux premiers mots de *Juillet*, un peu comme, dans *Les Poètes de sept ans* ou *Ma Bohême*, un événement pénible à remémorer est seulement suggéré par une incomplétude syntaxique ou sémantique initiale (v. Cornulier, 2009 : 50-52).

Les « scènes » du « boulevard » que le sujet « connaît et admire en silence » (§-1) peuvent donc bien être ces scènes atroces vécues par le couple « infernal ». Le « silence » même de ces scènes de boulevard « muet » pourrait marquer, comme par ellipse, le caractère pénible de leur évocation.

(Tout de même quoi est évoqué par « comme rose... jeux enclos » ???).

Quant au jeu sur des syllabes « Ju- » internes au mot rime, on peut le rapprocher des premiers mots-rimes de « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises » dans l'*Alchimie du verbe* (1873) : « villageoise – bruyère – noisetiers – tiède et vert », où « noisetiers » manque à rimer à « villageoise », mais commence par « noise- », sorte de rime enterrée⁵³. Certes, « Jupiter » ne « rime » pas de cette manière à « jusqu'à » avec lequel du reste il n'a pas à rimer, mais tous deux font plus qu'allitérer par leur syllabe initiale. Or cette syllabe n'est pas nouvelle : c'était l'initiale du mot « Juillet », curieusement souligné dans l'en-tête, ce qui échappe forcément aux lecteurs des XX^e et XXI^e siècles qui ne prononcent plus « Juillet » avec un *l* mouillé, mais « Jui-llet » avec un « u » glissante (v. plus bas sur la phonétique de « Juliette »)⁵⁴.

⁵¹ Par exemple : « Je ne veux pas sommer le porte-foudre de te frapper, – ni te dénoncer au souverain juge Jupiter », dit Lear dans *Le Roi Lear*, 2:4 (trad. F.-V. Hugo, 1861 : 298). Dans la fable alors bien connue de *La Besace* (La Fontaine), Jupiter invite « tout ce qui respire » à « comparaître » et à plaider sa cause devant lui.

⁵² Ce palais était « hideux d'inconfort, de laideur et même de pauvreté lépreuse, littéralement » selon les souvenirs de Verlaine dans *Mes Prisons* (éd. Borel, 1972 : 338). Rimbaud, absent aux audiences, n'y a peut-être jamais mis les pieds. – Le « palais » (tout court) désignait souvent le palais de justice (comme déjà dans les *Plaideurs* de Racine). Furetière l'explique ainsi dans son *Dictionnaire* (1690, t. 3, 14) : « Palais, signifie aussi le lieu principal où on rend la justice souveraine au nom du Roy, parce qu'effectivement on la rendait dans le *Palais du Roy* » ; ce qui est le cas de Jupiter en son Olympe.

⁵³ Là encore ce jeu phonique est prolongé : le premier vers du quatrain suivant se termine par « jeune Oise », assez proche de « de noise- ».

⁵⁴ La syllabation de « justice » est potentiellement ambiguë en français ; la syllabation normalement envisageable est « jus-tice » (comme l'indiquerait un tiret de division en fin de ligne) ; mais la division « ju-stice » produit aussi deux morceaux bien syllabés en français. Ainsi la ressemblance syllabique de « jus-tice » est compatible, dans le flou, avec celles de « ju-stice » et de « Ju-piter ».

18. La grande veuve de l'Olympe

La « veuve » en « cage » peut être un oiseau (passereau d'Afrique), comme l'ont signalé des commentateurs (v. Antoine Fongaro, 2012 : 163). Mais qu'ici le sens de ce mot se borne à cette notation anecdotique serait surprenant (un Rimbaud diminué par le drame ? encore ivre ?).

Une femme qui avait « perdu » son mari non parce qu'il était mort, mais parce qu'il l'avait quittée ou qu'ils s'étaient séparés, pouvait s'identifier comme « veuve », statut honorable. Rimbaud le savait bien, dont la mère signait « Vve Rimbaud » après la séparation du couple et avant la mort du père (J.-J. Lefrère, 2001 : 33).

Comme la « veuve », « vierge folle » de la *Saison en enfer*, dont l'Époux n'était pas mort⁵⁵, Jupiter avait une épouse qu'il trompait si souvent qu'on la nommait « la Veuve ». Ainsi le *Dictionnaire National* de Bescherelle (1855) indique, au substantif *veuve*, que c'était « le surnom » de cette épouse. Le *Dictionnaire abrégé de la fable* de Chompré (1824 : 115) – parmi d'autres – explique qu'elle « étoit ainsi surnommée, parce que Jupiter l'abandonnait souvent ». Avec l'article défini, « la Veuve » de l'Olympe apparaît presque comme la patronne des épouses abandonnées. Les fureur de cette épouse trompée étaient presque aussi célèbres que les procédés merveilleux de son Époux divin pour la tromper – l'un des plus célèbres opéras de Rameau, *Platée* (1745), repose sur ces démêlés.

Cette épouse trompée s'appelle « Junon ». Elle a donc peut-être le mérite complémentaire de partager la même attaque syllabique avec « Ju-illet », « ju-squ'à » et « Ju-piter », lequel avait aussi le surnom bien connu de « Ju-pin »⁵⁶.

Les scènes de ménage dans le couple olympien contribuaient amplement à la matière d'un opéra-bouffon d'Offenbach (1858) qui avait déjà eu un succès exceptionnel⁵⁷ : *Orphée aux Enfers*. L'un des nombreux articles hostiles à cette parodie des dieux résumait ainsi le livret de Crémieux et Halévy⁵⁸ : « c'est un Orphée bourgeois, qui a perdu sa bourgeoise, laquelle a été ravie par un Pluton bourgeois, laquelle [*sic*] est réclamée par un Jupiter bourgeois. La scène se passe tour à tour dans un Olympe bourgeois, et dans un enfer bourgeois » ; l'auteur de cet abstract, G. Seigneur [*sic*] (1861 : 55), scandalisé (comme bien d'autres) dans sa culture antique et chrétienne, concluait que « ce drame est sérieusement infernal ». Jupiter y était souvent nommé « Jupin », notamment dans un rondeau des dieux lui rappelant devant sa Junon ses nombreuses tromperies avec le refrain « On connaît tes farces, Jupin ». Face à une « sédition », lui-même s'exclamait : « On perd le respect à papa Piter ! » et Pluton fâché osait l'appeler « Mon *petit père* ! » (je souligne). La consonance distinguant la première syllabe et l'étymologie convergeaient donc pour distinguer ironiquement la syllabe « Ju » et la notion de père dans le nom de ce père des dieux. Qu'il ait ou non connu ce texte, Rimbaud pouvait en faire autant de « Ju-piter » à « Toi, Père ». ***faudra dire (plus loin ?) que Ju-Piter réunit le papa Piter à la Ju-liette ou Juju.

L'acte II avait pour scène initiale « l'Olympe » ; pas un palais en pierre, certes, mais le haut de ce mont était le séjour des dieux ; ceux-ci (sauf le maître des lieux) ne l'appréciaient pas du tout, par exemple Diane déclarant : « Cet Olympe m'étouffe avec son *implacable azur* » (je souligne). Après un aparté, « Ayons l'air de trouver son domicile agréable », le roi des enfers escorté de démons déclarait en entrant : « Avec quelle volupté je m'enivre des suaves émanations de cette atmosphère douce et vivifiante de l'Olympe ; heureuses divinités qui folâtrez sans cesse sous des cieux toujours bleus, tandis que je suis condamné aux sombres cloaques du royaume infernal » : si ce « domicile agréable » de Jupiter est un palais, c'est donc un « agréable palais », et, par comparaison avec la première scène de *Juillet*, il peut être intéressant que cette appréciation de Pluton y entrant soit parfaitement hypocrite. – De l'Olympe, décor du second tableau, on passait directement à l'enfer souterrain dans le troisième (boudoir de Pluton, puis bords du Styx), séjour beaucoup plus sympathique où les dieux de l'Olympe avaient la chance d'aller passer un bon moment (et non comme certains autres une saison), et lieu d'un célèbre *galop infernal*, danse à laquelle participaient dieux et démons. – Or,

⁵⁵ D'autre part, Verlaine se présentait comme quitté par sa femme plutôt que comme l'ayant quittée.

⁵⁶ Par exemple, « Jupiter » est aussi « Jupin » dans la célèbre fable de *La Besace* (La Fontaine) où il joue son rôle de juge souverain.

⁵⁷ Jean-Claude Yon attire mon attention sur le fait que la seconde version d'*Orphée aux enfers* créée à Paris à la Gaîté le 7 février 1874 a ébloui les contemporains. Cependant cette date est un peu tardive, et Verlaine, prisonnier jusqu'en janvier 75, ne peut pas alors assister à ces représentations.

⁵⁸ Halévy n'avait pas signé le livret de 1858, étant fonctionnaire.

dans le séjour de Jupiter, Orphée venait « demander justice » à Jupin qui la « rend[ait] » en « pronon[çant] [s]a sentence » (1 :6-7). Ce peu « agréable » palais était donc *un palais de justice*.

Orphée, symbole non seulement de la musique mais de la poésie, séparé de son Eurydice, se rendant au palais où Jupiter rend la justice – à propos de son ménage pourtant en querelle –, puis se rendant aux enfers, cela ne manquait pas de points communs avec le sort de Verlaine.

Il est très probable que Rimbaud et Verlaine connaissaient cette bouffonnerie au moins par ouï-dire, et il y a même de bonnes chances qu'ils en aient vu au moins une adaptation à Londres vers mai-juin 1873, à en juger par la correspondance de Verlaine : « Nous avons ici deux troupes françaises [...] J'y vais presque tous les soirs que je n'ai pas de leçons. Les billets pleuvent. »⁵⁹ (Londres, mardi 25 juin 73, à Blémont) ; « Ici, très agréables troupes françaises : Desclée, etc. – Les artistes de M. Humbert, de Bruxelles, tout le répertoire d'Offembe, Hervé, Lecocq, etc. – Et des places tant qu'on veut. Mais quelle chaleur ! » (Londres, probablement fin juin, à Lepelletier)⁶⁰. Le surnom d'« Offembe » marque la familiarité avec Offenbach dont on joue « tout le répertoire »⁶¹. *Orphée aux enfers* a au moins été repris en mai 1873 au Surrey Gardens sous le titre d'*Eurydice*⁶². Drôles de soirées où le couple de poètes vivant leurs dernières semaines d'engueulades a pu bien rigoler, et que, peut-être, Rimbaud ressert à sa « veuve » d'une manière cuisante dans les premières strophes de *Juillet*.

On comprend que Junon soit en cage par jeu de mot sur le sens de *veuve* et allusion à Verlaine en prison, mais pourquoi « petite veuve » ? « *Junon*, fille de Saturne et de Rhée, était considérée comme la plus grande des Déesses ; on l'appelait la reine du ciel ou la grande Junon », rappelle d'emblée Alexandre Lenoir à l'article *Junon* (1810 : t.3, 26). Cette désignation était commune (en latin comme en français). Au cas où, dans *Juillet*, l'image de la « veuve » succédant à celle de Jupiter évoquerait Verlaine en 73, la qualification de « petite », complétant sa féminisation, pourrait valoir *pour lui* – pour « Toi » – et accuser contrastivement sa déchéance.

Dans la suite initiale de mots-rimes du poème « jusqu'à / Jupiter / Père », le premier mot rimant, « Père », est prosodiquement « féminin » alors que son appel « Jupiter » est « masculin ». Ce n'est probablement pas un hasard, suggère S. Murphy (2006 : 67), si ce mot « Père » est *sémantiquement* masculin, en rappelant que parmi les rimes toutes masculines de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » seules, paradoxalement, se détachent comme féminines celles incluant le mot « frères ». Si cette hypothèse est juste, on pourrait imaginer qu'elle s'articule à une éventuelle métamorphose sexuelle du Père des dieux en veuve⁶³, mais, au quatrain suivant, la rime « soleil = Quelles / Troupes d'oiseaux... » paraît difficile à interpréter d'une manière analogue (nous reviendrons sur l'aspect métrique de cette question).

C'est vraisemblablement vers juillet ou août 1873, selon Bouillane de Lacoste, que Rimbaud reçut le poème *Crimen amoris, Mystère*, de Verlaine, qu'il recopia avec soin, et dont voici la première strophe et le début de la 22^e sur 25 (d'après l'édition Murphy 2002 : 411-412, 586) :

Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane,
De beaux démons, des Satans adolescents,
Au son d'une musique mahométane
Font litière aux sept péchés de leur[s] cinq sens.
[...]
Du Haut Palais aux cent tours, pas un vestige,
Rien ne resta dans ce désastre inouï. [...]

⁵⁹ Verlaine ajoute : « Hier, avoir revu pour la dixième fois au moins *Les Cent Vierges* : que c'est drôle ! », ce qui donne une idée de son assiduité et de son goût pour ces représentations. Il résume pour Blémont : « C'est des colons qui n'ont pas de femmes. On leur en envoie. Quatre d'entre elles, dont deux hommes déguisés, s'insurgent [...] ».

⁶⁰ Éd. Borel, 1959 : 1 : 1047, 1050).

⁶¹ On prononçait à la française [ɔfɛ̃ • bak], me rappelle Yves-Charles Morin.

⁶² Je dois ce renseignement à Jean-Claude Yon, selon qui l'Orphée pourrait aussi avoir été joué par la troupe de l'Alcazar de Bruxelles (en déplacement), mais non par celle du *Princess' Theatre*.

⁶³ L'inversion de genre (linguistique) était parfois une figure de l'« inversion » sexuelle (cas de la « vierge folle »). Celle-ci pouvait être un motif complémentaire de sa condamnation en justice.

Le *Juillet* de Rimbaud est différent de ce récit, *mystère* d'apparence moralisante où c'est un palais réel, dans lequel des démons font la fête, qui est détruit, et où c'est Rimbaud qu'on croit reconnaître, et non Verlaine ; mais cela commence par un « palais », qui disparaît⁶⁴.

Le fait même de passer brusquement d'une situation très favorable ou défavorable à une situation contraire n'était pas un simple coq à l'âne et avait un sens au théâtre : c'est un *coup de théâtre*. Pour exemple, dans *Le Kiosque*⁶⁵, opéra-comique de Scribe et Duport en un acte créé en 1842, est ainsi chansonné le « miracle » d'un renversement favorable (je souligne) : « Désormais à l'orage / *Succède* un doux présage. / Les dangers qu'on partage / *Se changent* en palais ». Le mot « puis » dans le boulevard de scènes de *Juillet*, correspond en quelque sorte au mot « succèdent » dans ce couplet et scande un tel changement à vue, défavorable, de décor et de situation.

19. Quelles troupes d'oiseaux !

20. Jeux enclos et kiosque

21. De la passion à l'affection

À la fin de sa confession, la vierge folle de la *Saison en enfer* pleure en disant, semble-t-il, à son Époux infernal : « Tu vois cet élégant jeune homme entrant dans la belle et calme maison : il s'appelle Duval, Dufour, Armand, Maurice, que sais-je ? Une femme s'est dévouée à aimer ce méchant idiot : elle est morte, c'est certes une sainte au ciel, à présent. Tu me feras mourir comme il a fait mourir cette femme. C'est notre sort, à nous, cœurs charitables... ». Lui sans doute rit affreusement. – Dans ce contexte, c'est l'imagination de la vierge folle (ressemblant à Verlaine) qui devant une « calme maison » devine l'ancienne passion d'une femme qu'un jeune homme insensible a fait mourir ; en se comparant à elle, cette vierge folle, disons Verlaine, se présente comme une femme dévouée mourant d'amour, une sainte... et compare son compagnon, disons Rimbaud, à un méchant idiot...

Dans *Juillet*, par analogie à cette plainte, il est comme inscrit dans l'évocation des « calmes maisons, anciennes passions » qu'apparaîtra au vers suivant (dans le module même) la Folle par amour (et même, peut-être, que dans ces vers encore le compagnon de la Folle/folle rira affreusement... mais cela, c'est peut-être le poème même). Cette analogie par combinaison des calmes maisons et de la folle est un pur hasard dans le roman 72.

La notion de « calmes maisons » ne convient pas si mal aux « Maisons de sûreté » où la veuve Verlaine calma ses passions dans l'ancien couvent des Petits Carmes à Bruxelles puis à Mons ; le ciel, ou du moins ce que, par-dessus le toit, on en voit, y est « si bleu, si calme ».

Au vers suivant, la notion d'« affection », pas commentée à ma connaissance, est remarquable à plusieurs égards. D'abord, parce qu'elle est curieusement substituée à celle d'« amour » dans le titre de la *Folle par amour*. Est-ce « pour les besoins de la rime », type d'explication bien connu ? Certainement pas, car au contraire cette rime est de trop : ce quatrain contient trois vers en « on(s) », d'où la mise hors-rime de « Juliette » ; de plus elle arrive trop tôt (sur le modèle des quatrains précédents et de leur modèle dominant, on attend à la fin du second vers une terminaison différente de celle du premier de manière à former un module) ; et en même temps on passe de la syllabation correcte « i-on » à la familière « ion ». Enfin, sémantiquement, la notion de « Folle par affection » est presque paradoxale par contraste avec la notion banale de *fou d'amour* – et non pas *fou d'affection*. Serait-ce donc que les « calmes maisons » désormais fréquentées par Verlaine (s'il est bien là) ont remplacé ses « anciennes passions » par de l'« affection » ? Mais il en est toujours fou ? et même « folle » ? Manière inquiétante de rassurer sur son cas.

La distinction entre la « passion » et l'« affection » était un poncif philosophico-moraliste, la seconde étant parfois présentée comme plus raisonnable ou plus désintéressée. Verlaine en use abondamment dans sa correspondance, notamment vers 73, où, poursuivi en justice par sa femme (Mathilde Mauté) qui peut faire valoir contre lui ses violences et sa liaison avec Rimbaud, il risque le divorce avec ses conséquences morales et financières et la perte de son

⁶⁴ Autre palais perdu : dans *Une Saison en enfer*, la Vierge folle dit : « J'étais dans son âme [celle de son Époux] comme dans un palais qu'on a vidé pour ne pas voir une personne si peu noble que vous ».

⁶⁵ Page 11 du *Kiosque* dans *La France dramatique au dix-neuvième siècle*, t. 20, Paris, Tresse, 1845.

petit Georges. D'une manière obsessionnelle, il se présente alors comme calme, ou du moins désormais calmé, pas fou du tout, entouré d'êtres dévoués et raisonnables : « Avec ma tête “folle” et mes allures de hanneton, j'ai le fonds grave, et étais né, par le fait, *indeed*, pour un bonheur calme et pour l'affection » (à Lepelletier, 15 avril 73 ; noter les mots « folle », « calme », « affection »). « J'ai maintenant [retrouvé le] calme » (même lettre). « [...] l'ami à qui j'ai voué toute mon affection et qui me la rend si bien [...] » ; « je n'ai dû mon salut qu'aux soins de ma mère, joints à l'admirable dévouement de Rimbaud » (à Blémont, 22 avril 73). « Je tiens beaucoup à la dédicace [des *Romances sans paroles*] à Rimbaud [...] surtout comme témoignage de reconnaissance, pour le dévouement et l'affection qu'il m'a témoignés toujours et particulièrement quand j'ai failli mourir » (à Lepelletier, 19 mai 73 – « failli mourir » ? il a du moins déprimé et fait mine de vouloir se suicider). Surtout qu'on n'imagine nulle pédérastie dans les *Romances sans paroles* : « le nom de Dieu m'emporte si en pensant tout ça je pensais à quelle chose d'“*inphême*”, *infemme* si tu préfères » (au même, 23 mai 73). Deux ans plus tard, dans une lettre du 12 décembre 75, le nouveau saint (et pur hétéro), alors libre, écrira à son ex-amant qu'il est désormais « religieux strictement » (catholique... et légitimiste) et l'assurera de « la même affection (modifiée) pour toi » (« même » renvoie sans doute à une lettre antérieure de deux mois) et en échange réclamera « un peu de cœur, que diable ! de considération et d'affection » (ah, cette affection modifiée !). Cette lettre suppose, et la correspondance de Rimbaud confirmera au moins en 75, que ce dernier ne l'entendait pas de cette oreille⁶⁶.

Alors que l'« ancienne passion » de Verlaine était condamnable et réprouvée, une nouvelle « affection » semble plutôt louable. L'enjeu était lourd en 1872-73 dans le conflit des amants et pour Verlaine en particulier. Il motive, dans *Juillet* le jeu ironique, métrique et sémantique, sur la notion d'affection, opposée par rime à celle de passion et par parodie à celle d'amour. Il est significatif que, vers la fin 73 peut-être, ce poème parle de « la Folle » par... affection, expression bizarre dont la tension dénonce une hypocrisie. Ce n'est qu'en 1889 que Verlaine osera chanter (je souligne) « *Ces passions qu'eux seuls nomment encore amours* ».

On comprend que les commentateurs ne se bousculent pas pour expliquer l'« affection » de cette « Folle » en « cage » en juillet... 1872.

22. Métrique de Juliette

L'inscription de « Juillet » en tête du poème n'indique pas forcément sa date de composition même fictive (S. Murphy, 2006). Quoi qu'il en soit, de même que l'indication de lieu « Boulevard » décrit le poème comme scènes, la date « Juillet » l'apparente à l'amoureuse de la tragédie mentionnée dans ses strophes médianes. – Mais pourquoi elle seule ?

En terme de scènes de drame connues, comme on l'a parfois noté, le « Balcon [...] de la Juliette » ne pouvait manquer d'évoquer *Roméo et Juliette* (*Romeo and Juliet*), tragédie de Shakespeare⁶⁷. Ces deux jeunes gens de noble famille vénitienne se rencontrent et tombent amoureux à un *bal* (on y *danse*) et c'est de son *balcon* que Juliette entend Roméo lui déclarer son amour, scène souvent décrite et peinte. – Cela dit, non seulement le balcon est un élément dans la pièce, mais il pourrait être pertinent que ce mot évoque la notion de *balcon* où siège du public dans une salle de spectacle.

Autant le personnage de Roméo paraît absent de ces scènes, autant le poète attire lourdement l'attention – métriquement – sur la forme du nom de sa Juliette. D'abord en employant deux fois de suite le groupe « la Juliette » ; ce faisant, il *enchaîne* lexicalement deux quatrains, le second rebondissant lexicalement sur la fin du premier, technique commune au Moyen Âge, souvent dite d'*enchaînement*, et parfois pratiquée par Verlaine⁶⁸ (dans *Juillet*, cet enchaînement métrique contribue à l'expression d'un enchaînement d'idées). Du même coup, il réalise un glissement métrique, le groupe « la Juliette » glissant de la fin de vers à la césure, si du moins, comme il me semble probable, la pression métrique du modèle 4-6 pouvait favoriser, chez un lecteur métrique contemporain de Verlaine, une division en hémistiches « { La Juliette} {ça

⁶⁶ Lettres citées d'après J.-J. Lefrère (2007 : 132, 138, 214).

⁶⁷ *Au balcon de Juliette* est le titre d'un sonnet des *Nuits d'hiver* de Murger (Paris, Michel Lévy, 3^e éd. 1862, p. 62) dont le début pouvait prêter à plaisanterie : « Votre balcon, madame, est d'une architecture / Qui du passant artiste attire les regards » ; sous ce balcon un jeune Amour « aiguils[e] un dard ». L'opéra de Gounod *Roméo et Juliette* date de 1867. – Notons d'autre part qu'un balcon italien pouvait ressembler à une cage..

⁶⁸ Par exemple dans les deux derniers quatrains de *Clair de lune* : « ... Et leur chanson se mêle au clair de lune ; // Au calme clair de lune triste et beau... ».

rappelle l'Henriette} » ; mais alors, pour sentir un rythme 4-6, il fallait que le rythme du premier hémistiche s'appuie sur la voyelle grammaticalement post-tonique de la « Juliette » – soit un glissement métrique malencontreux d'une position rythmiquement normale à une position rythmiquement grinçante ; même si on peut être tenté d'excuser ça comme une imitation du style métrique des paroles de certaines chansons populaires (mais il n'y a aucune musique), c'est tout de même « la Juliette » qui trinque.

Pour comble, le poète a mis tout son art à rimer mal. Dans la strophe que conclut la première occurrence du nom de « Juliette », après « passions » et « affection », rime facile (passons sur la graphie avec ou sans « s »), la dernière syllabe du « balcon » fait malencontreusement écho à la douteuse césure 4-6 italienne sur les curieuses « fesses » des rosiers (A. Fongaro 2009 [1985] : 217), et cela d'autant plus qu'après deux rimes en « -on » on attend une autre terminaison que celle apportée par ce « -con » ; la qualification d' « ombreux et très-bas » risque de renforcer cette impression vulgaire⁶⁹, sans exclure une autre pertinence dégradante du « bas » : au début étaient les hauteurs du palais céleste de Jupiter ; à la fin sera *ici-bas* au niveau du buis et des escargots.

La disgrâce poétique de « la Juliette » n'est pas terminée. Elle était déjà apparue en dissonance rimique au disgracieux « balcon ». Elle réparait pour rimer, mais trop tard, et, pour comble, en trop, car il était déconseillé de faire rimer les hémistiches (dans des vers dits *léonins*)⁷⁰. Par-dessus le marché, la rime de « la Juliette » avec « l'Henriette » est trop facile, et elle est grossière. Soit, pour cette double apparition de la Juliette, une rime vraiment soignée et particulièrement réussie, mais dans le genre raté.

« La Juliette » devait encore subir d'autres outrages. Conforme à l'allure du poème est celui qui consiste à lui faire subir un coq-à-l'âne en passant de « la Juliette » (le nom ? la chose ?) à « l'Henriette », et cela, explicitement, en disant du premier (ou de la première) que « ça rappelle » le second (ou la seconde). Le pronom « ça » est à la hauteur de ce lyrisme minable.

Si « la Juliette » peut évoquer Verlaine, le voilà du moins héroïne d'une noble tragédie – mais l'article défini peut alors paraître sarcastique en dénonçant un rôle, comme quand Rimbaud nommera cet hypocrite « le Loyola » dans une lettre du 14 octobre 75 à Delahaye ; Verlaine se prend pour, ou se présente comme, une Juliette en 73 et un Loyola après sa « conversion »⁷¹.

Il était difficile de mieux maltraiter l'héroïne centrale du poème.

23. Prosodie de Juliette

Si le titre du poème est *Juillet*, il est d'autant plus pertinent de le rapprocher du nom de celle dont le nom figure deux fois au tournant des strophes 3 et 4. Or le malheureux nom de « Juliette » (en anglais, « Juliet ») apparaît vers la fin d'une série dense de maladresses phonétiques systématiques.

Dans le poème, selon les habitudes de la Langue des vers, sept mots devraient avoir l' « i » ou l' « u » voyelle : « li-ane », « passi-ons », « affecti-on », « Juli-ette », « stati-on », « mu-et » et « réuni-on » (on pourrait peut-être ajouter « ki-osque », mais, rare en poésie [on le trouve

⁶⁹ À propos de ce « balcon » curieusement « ombreux » et « bas », on peut se rappeler que, dans la pièce zutique *Les Remembrances du vieillard idiot*, « l'ombre / Si lente au bas du ventre », nommée juste après « le gland tenace et trop consulté », était la pilosité d'une « puberté tardive ».

C'est après s'être fait traiter de « con » par son Roméo que la Juliette l'a quitté pour Bruxelles. Le 3 juillet 1873 à Londres, voyant Verlaine revenir des courses un maquereau à la main, Rimbaud, de la fenêtre, aurait crié : « Mon pauvre vieux, ce que tu as l'air *con* avec ton maquereau ! » ; Verlaine aurait saisi ce prétexte pour le quitter pour Bruxelles où Rimbaud le retrouva le 8 ; Verlaine tire sur Rimbaud le 10 (v. J.-J. Lefrère, 2001 : 587-587, 605-608). Dans le bateau qui l'éloignait de Londres, Verlaine écrivit à Rimbaud une lettre qui contient cette phrase : « Si comme c'est probable, je dois faire cette dernière *connerie* [me tuer], je la ferai du moins en brave *con* » (J.-J. Lefrère, 2007 : 141). – Il était un « vieux *Con* au bois dormant » dans la lettre du 18 mai 1873. Italiques miennes dans cette note. Entre eux, semble-t-il, c'est toujours Verlaine le « con ». – Une autre connotation envisageable du balcon « très-bas » est qu'il est facile à escalader... – Ne pas confondre le « con » et l' « idiot », terme appliqué au sujet de la *Saison en enfer* dès sa première page.

⁷⁰ Le vers léonin fait exception au principe d'uni-linéarité caractéristique de la poésie littéraire, puisque au lieu que ce soient des vers, ce sont des sous-vers qui forment un groupe rimique (v. Cornulier, 2008) ; cet excès rimique enchaîne sur le manque de rime en « ette » à la fin de strophe précédente.

⁷¹ Autre exemple, antérieur, de caractérisation péjorative par substantivation d'un nom de personnage (encore féminin !) historique ou légendaire : « On t'en veut, et féroce !... des Judiths ! Des Charlottes ! », dans un fragment de lettre de mars 72 de Verlaine à Rimbaud cité par Delahaye (d'après Borel, 1959 : 1 : 971).

chez Hugo], son traitement pouvait peut-être paraître plus libre⁷²). Le premier (§2 : 2) et les deux derniers (§-2) sont traités régulièrement⁷³. Observons que, si « passions », « affection », « station » sont trois mots, on peut y reconnaître un unique suffixe nominal féminin « ion » (qui reviendra au dernier quatrain dans « réuni-on »). Soit donc la suite de mots ou morphèmes : « li-ane, *i-on**, *Juli-ette**, *Henri-ette**, *i-on**, mu-et, i-on »⁷⁴. J'ai astérisqué ceux qui subissaient un traitement consonantique irrégulier, et je les ai italicisés pour souligner qu'ils forment une suite cohérente qu'on peut présenter comme suit, non sans rappeler que, d'abord, « li-ane » avait été correctement traité :

- le suffixe « i-on », bien traité phonétiquement dans la rime d'appel du premier module de §3 (« passi-ons ») revient immédiatement pour se faire maltraiter à la réponse rimique « affection » ;
- la « Juli-ette », bien traitée phonétiquement à la malrime de §3 (≠ « con ») reparaît immédiatement pour se faire maltraiter à la césure suivante (4 :1), cette synérèse la rapprochant de la prononciation ancienne de « juillet ». « L'Henriette » à qui elle fait penser n'est pas mieux traitée à cet égard ;
- et dans le même module, à la (possible) césure suivante (5-5), « ion » reparaît maltraité dans la « station »... qu'est l'Henriette... qu'a évoquée la Juliette.

Après cette bousculade concentrée dans les strophes enchaînées 3 et 4, plus un seul problème phonétique. Deux mots à « diérèse » apparaîtront dans la dernière strophe du poème, qui poste sur le boulevard de scènes sans lui appartenir : ils seront bien traités : « mu-et », « réuni-on ». C'est trop beau !

La volonté du « poète » de se moquer du monde (ou de sa Juliette) avait été affichée d'une manière particulièrement cocasse et provocante, avant cette série phonétique catastrophique, tout juste avant la paire des strophes de la Juliette : l'hémistiche « o, ia io, iaio ! » doit être un 6-voyelles ; impossible en traitant les deux « ia » *et* les deux « io » de la même façon puisqu'il faut faire une diérèse et une seule ; un lecteur métrique était réduit à « chercher » le rythme en tâtonnant ; et à le trouver sans certitude (v. notamment J.-P. Bobillot 2004, M. Murat 2002, S. Murphy 2006 : 65) – on a vu que c'était peut-être un sifflement moqueur. Comme il était tentant, a priori, de lire en diérèse, si j'étais condamné à prononcer ce vers métriquement, je choisirais sans doute : « o i-a io ia io » en commençant par la diérèse, puis en contractant la syllabation des cris d'oiseau suivants, comme en présage des malheurs phonétiques des strophes suivantes, et particulièrement de « la Juliette ». Mais je serais furieux contre l'auteur. Ainsi la Juliette couronne la série « i-o » > « io », « i-on » > « ion », « Juli-ette » > « Juliette », où s'écrase la diérèse sur « i » de « o », « on », puis « ette » ; ce qui va peut-être, comme certaines paires d'avatars, dans le sens de sa déchéance.

Je parle comme si ce texte s'adressait à moi, à « nous ». Au fait, ces vers sans doute sarcastiques, et pour le moins peu clairs pour nous, s'adressaient peut-être à une Juliette ; mais à d'autres, même à nous ? pas évident.

L'organisation minutieuse de ce jeu avec la langue des vers, n'était pas reconnaissable avant 2006, tant qu'on n'avait pas rétabli le « Père » final et qu'on pouvait se demander si, dans le vers 1:3, alors « Je sais que c'est Toi, qui dans ces lieux », il ne faudrait pas bizarrement syllaber : « li-eux », hypothèse farfelue ou désespérée, désormais inutile⁷⁵.

24. Métrique d'un sou ?

Liberté de mètre et de rime...

J'ai parfois supposé le mètre 4-6 sans le justifier, alors qu'on peut douter de sa pertinence, et même de la pertinence de tout mètre, et cela dès le premier vers. Par endroits un lecteur métrique risquait sans doute d'avoir du mal à ne pas reconnaître, au coup par coup (sans métrique d'ensemble cohérente) le mètre 4-6, ou parfois 5-5. Alors quelle était l'intention métrique du poète – en supposant qu'il en ait eu *une* définie, fût-elle passablement irrégulière ?

⁷² « Kiosque » a du reste l'*i* consonne dans le dizain zutique « Les soirs d'été... », me signale S. Murphy.

⁷³ Le traitement de l' « i » de « anciennes » en consonne glissante /j/ est normal du temps de Rimbaud (cf. l'hémistiche « aux anciens parapets » dans *Le Bateau ivre*), même si quelques poètes (Baudelaire, Mallarmé...) reprennent parfois le vieux traitement syllabique « anci-en ».

⁷⁴ « iette » n'est pas un suffixe dans ces prénoms plutôt décomposables en « Juli(e)+ette », « Henri+ette ».

⁷⁵ Je ne connais pas de fausse diérèse (à la Corbière) chez Rimbaud, sauf les scato-diérèses soigneusement choisies sur des « chiens » et du « chiendent » (en contexte de chi-asse).

Je ne sais pas. Je ne pense pas, pourtant, qu'il ait voulu donner l'impression (à qui, au fait ?) d'une suite constante de vers purement amétriques, n'ayant de régulier que la longueur totale 10 sans valeur rythmique. La comparaison avec certains textes (paroles imprimées) de chansons populaires me paraît suggestive à cet égard. Soit, par exemple, les premiers couplets de la complainte fameuse de Geneviève de Brabant (histoire évoquée dans les *Images d'un sou*) telle qu'éditée en 1866 (p. 134-136) dans le *Recueil de chansons nationales et populaires de France* par Dumersan et Ségur (« fautes » de métrique littéraire signalées en gras et classées en marge⁷⁶) :

		v4	rime	LV	rythme
§1	Approchez-vous, honorable assistance, Pour entendre réciter en ce lieu L'innocence reconnue et patience De Geneviève très aimée de Dieu. Étant comtesse, De grande noblesse, Née du Brabant était assurément.	F F S		« patience » « aimé' » « grand' » ? « né' » ?	
§2	Geneviève fut nommée au baptême Ses père et mère l'aimaient tendrement ; La solitude prenait d'elle-même, Donnant son cœur au Sauveur tout-puissant. Son grand mérite Fit qu'à la suite, Dès dix-huit ans fut mariée richement.	F S S		« marié' »	
§3	En peu de temps s'éleva grande guerre, Son mari, seigneur du Palatinat, Fut obligé, pour son honneur et gloire , De quitter la comtesse en cet état, Étant enceinte D'un mois sans feinte, Fait ses adieux, ayant les larmes aux yeux .	M' C	rime ?		5-5 ? larme(s)

Pour trouver la longueur totale anatonique 10 dans tous ces vers sans remettre en question leur formatage métrique⁷⁷, il faut supposer quelques « irrégularités » ou « fautes » par rapport à la Langue des vers (colonne « LV ») (liaison, élision d'*e* post-tonique, non-diérèse) : « Né' du Brabant », « grand' noblesse », « larm' aux yeux » (dans ce dernier cas, c'est l'absence de liaison qui n'est pas académique ; elle entraîne régulièrement l'omission d'*e* comme dans « larme aux yeux »), « patience » avec « i » consonne au lieu de « i » voyelle » (en LV, « pati-ence »). Dans cet ordre d'irrégularités, *Juillet* ne présente que les synérèses signalées. La variation interne, comme de « Juli-ette » à « Juliette » aurait pu être illustrée par d'autres textes (mais pas comme chez Rimbaud d'une manière organisée).

La malrime de « guerre » et « gloire » (compensable en prononciation dialectale ou à l'ancienne de « gloire » ?), les rimes internes en vers dits léonins (en finales de couplets), ainsi que la variation de schéma rimique (dans le 3^e couplet où le dernier vers ne rime pas avec des vers antérieurs), présentent d'autres « irrégularités » d'un point de vue académique, qui peuvent évoquer certains poèmes de Verlaine et surtout Rimbaud à partir de 1872.

Les apparences de vers léonins (« Calmes maisons, anciennes passions » ?, « La Juliette, ça rappelle l'Henriette », « Bavardage des enfants et des cages ») pourraient peuvnt l'intérêt de Verlaine pour ces rimes internes (déjà « Héliogabale et Sardanapale » dans les *Poèmes saturniens*, « Il pleure dans mon cœur » dans les *Romances sans Paroles*, etc.).

C'est surtout quant au mètre que la parenté avec certains vers « nouveaux » irréguliers de Rimbaud, notamment dans *Juillet*, est frappante. Il est significatif que, sur les quinze premiers 10-voyelles de cette chanson, alors qu'il y a « seulement » deux vers à voyelle 4 prétonique de

⁷⁶ Dans la colonne « v4 », « F » note que la voyelle 4 est féminine (grammaticalement post-tonique), « S » qu'elle est suivie d'une féminine, « M' » qu'elle est prétonique de mot simple, « C » qu'elle appartient à un proclitique (v. Cornulier, 2009 : 320-328).

⁷⁷ On pourrait imaginer, par exemple, de diviser le dernier 10v de chaque strophe en deux vers de mètres 4 et 6.

mot simple ou appartenant à un proclitique (et aucun où elle appartient à une préposition monovocalique), dans 6 vers – en fait 6 sur les 8 premiers ! – cette 4^e voyelle est féminine (F) ou suivie d'une féminine (S) : dans ceux à féminine 4^e, le rythme 4 devrait s'appuyer sur une post-tonique grammaticale ; dans ceux à féminine 5^e, le rythme 4-6 semble supposer un traitement rythmique continu avec récupération rythmique. Tout de même, dans un tel contexte favorisant le relâchement de la pression métrique, on pouvait être tenté de rythmer le vers 3:2 en 5-5 (pour un effet comparable sinon identique dans un air de Favart, voir Cornulier [2009 : 357-359] à propos de *Tête de faune*).

On peut difficilement prêter aux « auteurs » (supposés déterminables) de chansons traditionnelles ou à leurs éditeurs de savantes stratégies « subversives », « anti-métriques ». – Par comparaison, même sans se donner de certitude, on peut imaginer que parfois – dans certains vers de *Juillet* par exemple –, le poète, peut-être amateur de « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires [...], petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs » (*Alchimie du verbe*), a tendu à rendre cette même impression. Dans la mesure où la métrique de *Juillet* peut évoquer celle apparente de tels textes, cela peut convenir à certaines des images qui y sont évoquées et justifier la pertinence de quelques effets de « faute ».

Isolé littérairement comme il l'était en 1872 et bien plus encore à partir de la condamnation de Verlaine en août 73, il n'est vraiment pas évident que Rimbaud s'imaginait en guérillero anti-métrique et avait pour objectif, dans un texte aussi personnel et de diffusion plausiblement confidentielle sinon quasi-nulle, d'« attaquer » la métrique traditionnelle en faisant des fautes de métrique, et surtout l'illusion de contribuer ainsi à sa démolition.

L'allure des deux premiers vers de *Juillet* peut donner l'impression non simplement de ce style, mais de sa caricature, convergeant avec la rime non seulement « pauvre » (ça pourrait être une délicatesse), mais franchement moche de « jusqu'à » avec « Sahara ».

... et de cadence

L'Alternance traditionnelle en poésie littéraire des cadences de vers masculines et féminines en fonction des rimes n'est pas observée dans le poème (ainsi se succèdent d'emblée « jusqu'à » et « Jupiter »). Cela ne semble pas être un trait de style métrique de chant, puisque la cadence paraît tout à fait libre, à en juger du moins par la graphie. La liberté à cet égard va plus loin puisque dans deux cas la rime accouple des terminaisons masculines et – au moins sur le papier – féminines : « Jupiter = Père », « soleil = quelles ». On pourrait bien sûr imaginer qu'« en fait phonétiquement tous les vers sont masculins » (Jupiter = Père, Quell' = soleil). Mais, s'agissant d'un simple document écrit, il n'y aurait aucun fondement pour le dire.

En supposant que dans ces rimes les terminaisons en « Père » et « Quelles » puissent être considérées comme féminines – par cadence de deux voyelles dans « Pè-re » et « Quel-les » – on peut dire qu'elles le sont *conventionnellement* –, il n'apparaît pas de système et il semble délicat d'interpréter ces irrégularités autrement que comme des négligences (voire défauts), au moins sur le papier, à l'égard de la « perfection » traditionnelle de la rime. En tant que telles, ces négligences sont comparables à celles de la chanson populaire où l'équivalence rimique (de forme catatonique) est parfois approximative à plusieurs égards, comme apparemment dans « Au près de ma **blon-de** = Qu'il fait bon, fait bon, fait **bon** », où l'équivalence phonique inclut le principal, à savoir la tonique « on », et même une partie de son attaque consonantique (/b(l)/), mais ni le /d/, ni l'e post-tonique de « blonde ». Dans « Jupiter = Père », l'approximation affecte simplement une voyelle post-tonique au moins graphique. En supposant que Rimbaud fasse allusion à des rimes telles que celles de Verlaine dans « public / obscure / Angélique / mur » dans la 6^e ariette oubliée des *Romances sans paroles*, il n'en conserve que la « facilité » de la rime à la post-tonique près, alors que, profitant de ce découplage, dans cette ariette Verlaine *organise* d'une part la rime, en (ab ab), et d'autre part la cadence, en (xyyx) (où « x » note une cadence masculine ou féminine et « y » l'autre cadence)⁷⁸. Le moins de métrique (par

⁷⁸ Voir S. Murphy (2006 : 66) pour qui les rimes non seulement « font abstraction » de l'opposition féminin/masculin, mais plutôt « la sapent et la discréditent », et, sur des exemples de rime à l'e post-tonique près, Dominique Billy (2000).

approximation rimique) sert à construire un plus de métrique (par découplage des systèmes de la rime et de la cadence⁷⁹) ; ce *plus* n'intéresse pas Rimbaud.

Dans la strophe suivante, l'approximation à la post-tonique près se combine dans « soleil = Quelles » avec une autre approximation (« l » mouillé ou /j/ ≠ /l/ ; comparer « lune » = « plume » dans « Au clair de la lune »). À la fin de la 6^e ariette, elles se combinent également dans « naïf » = « arrive » (équivalence consonantique au voisement près).

25. Phonétique identitaire de « Juliette » en « Juillet »

En se condensant (et peut-être en s'embourgeoisant) de « Juli-ette » (3v) en « Juliette » (2v), « Juliette » se rapproche phonétiquement de « Juillet », mot qui fait au moins partie du dispositif paratextuel épistolaire initial. Jusqu'à quel point ?

Me rappelant que le /j/ français moderne est souvent issu (vers le XIX^e siècle, et selon les régions) d'un « l » mouillé ([ʎ]), et que le /t/ final s'est souvent amui vers la même époque, j'ai consulté Yves Charles Morin, linguiste de l'Université de Montréal, sur ce que pouvait être la prononciation de « Juillet » dans les Ardennes au XIX^e siècle. Y. Morin est de ces chercheurs qui, en réponse à une petite question ignare, vous envoient dans les jours qui suivent une réponse vous permettant de publier un article sous votre propre nom. Je me contente ci-dessous de sélectionner quelques éléments de sa réponse (septembre 2009) amplement documentée sur la prononciation de « Juillet ».

Le dictionnaire de prononciation de Féline (1851) donne simplement : [ʒyʎɛt], ce qui était proche de [ʒyʎjɛt] (le l mouillé étant proche de la combinaison /lj/), donc de la prononciation de « Juliette ». Cette prononciation, sans être la seule⁸⁰, est l'une de celles attestées par le dictionnaire de prononciation de Michaëlis et Passy (1897). Martinon (1913) déplore encore la prononciation [ʒɥijɛ] (la nôtre) pour « la vraie prononciation » [ʒyjɛ] (ju-yè), et observe que « beaucoup de personnes prononcent encore *juliet* [=ʒyljɛ], qui est le faux mouillage : ce sont les mêmes qui prononcent *alieurs* »⁸¹. D'un petit tour des dictionnaires, Morin conclut : « Comme quoi, il n'était peut-être pas nécessaire de venir de Charleville pour prononcer “juillet” comme “Juliette”, même si l'*Atlas de la Linguistique Française* nous inviterait à le croire ».

De l'examen de documents concernant plus précisément la région ardennaise, à propos de la prononciation [ʒyljɛ] (ju-liè) généralement attestée pour le pays de Rimbaud, le même linguiste conclut : « Peut-on supputer que cette forme régionale générale pouvait encore se prononcer avec un [-t] final à l'époque de Rimbaud, et qu'elle était donc homophone à “Juliette”. Probablement »⁸².

Le mois de mai, c'était depuis longtemps le *mois de Marie*, et une dévotion organisée en ce mois sous ce nom (et quantités de petits ouvrages pieux parfois donnés à des enfants sous ce titre, *Mois de Marie*), qu'évoquait le titre des *Bannières de mai*. L'une des chansons pieuses qu'on chantait le plus souvent en ce mois béni, évoqué dans le journal de Vitalie Rimbaud et en plusieurs occasions dans des vers ou souvenirs de Verlaine, avait ce refrain⁸³ :

C'est le Mois de MARIE,
C'est le mois le plus beau :
Chantons, troupe choisie,
Un cantique nouveau.

⁷⁹ La notion de *rime mixte* (ou, pire, *hétérosexuelle*), rabattant tout ce phénomène sur la rime, manque à épingleur ce découplage : la rime est une équivalence, pas une différence. – Verlaine dans sa correspondance (vers 1872-73) parle volontiers de « système » à propos de ses innovations métriques.

⁸⁰ Ainsi Quicherat (1838 : 311) dit qu' « Il y a synérèse dans les mots *juin* et *juillet* » ; cela dit, son exemple de synérèse dans « juillet » n'est pas probant, car il date de... Desportes (fin xvi^e siècle), pour qui il pouvait n'être question ni de synérèse, ni de diérèse.

⁸¹ L'orthographe guidant la prononciation, on a donc refait, en lisant à contresens par rattachement du « i » à la lettre précédente, la prononciation de « ju-illet » en « jui-llet » comme on a refait celle de « Monta-igne » en « Montai-gne » ou « po-ignet » en « poi-gnet » (comparer l'évolution actuelle de « o-ignon » vers « oi-gnon »).

⁸² J'ai mis en ligne cette analyse phonétique sur *mage* en 2010 ... BOF

⁸³ Second des « Cantiques pour le beau mois de Marie » dans *Le beau Mois de Marie...*, Amiens, Caron et Lambert, 1850 (recueil choisi au hasard).

Depuis 1856, le mois de juin, c'était le *mois du Sacré-Cœur*. *Juillet* étant apparemment le titre, pas banal, du poème de Rimbaud, et pouvant se prononcer [ʒyʎɛt], et « Juliette » étant particulièrement nommée et renommée au centre de poème, on peut se demander si ce maudit mois de mai 73, où en effet « c'est trop beau, trop », ne serait pas par hasard le *mois de Juliette*.

Verlaine, et par lui Rimbaud, savaient-ils que Victor Hugo appelait sa Juliette « Juju » ? C'est bien douteux⁸⁴, mais « Juju » était une transformation enfantine et hypocoristique naturelle de « Juliette ». En témoigne notamment, en ce qui concerne la Juliette de Shakespeare, ce passage de la traduction du *Romeo and Juliet* par François-Victor Hugo (1860), qui a regroupé ce drame avec *Antoine et Cléopâtre* en un volume intitulé : *Les Amants terribles*. La nourrice raconte à Lady Capulet une chute de Juliette toute petite :

et alors mon mari [...] releva l'enfant : – *Oui-dà*, dit-il, *tu tombes sur la face ? – Quand tu auras plus d'esprit, tu tomberas sur le dos ; – n'est-ce pas, Juju ?* Et, par Notre Dame, - la petite friponne cessa de pleurer et dit : *Oui ! - Voyez donc à présent comme une plaisanterie vient à point ! - Je garantis que, quand je vivrais mille ans, – je n'oublierais jamais ça : N'est-ce pas, Juju ? fit-il ; – et la petite folle s'arrêta et dit : Oui !*

C'est le mari de la nourrice qui parle, ce qui contribue à justifier la familiarité, dans le texte de Shakespeare, du diminutif de « Juliet », à savoir « Jule » en anglais⁸⁵. Cette « petite folle » de Juju, c'est la grande Juliette. On a remarqué que, par les deux mots-rimes du module initial du poème, « Ju-piter » apparaissait en contraste avec « ju-squ'à ». Comparablement, par les deux mots-rimes du vers léonin rebondissant sur le nom de la Juliette, « Ju-liette » peut contraster (syllabiquement) avec « Hen-riette ». Chez un « travailleur » du vers et de la rime tel que Rimbaud surtout depuis 72, la mauvaise série syllabique de « Ju-illet » (dans sa prononciation probable [ʒyʎɛ(t)]), premier mot du texte et souligné, « jusqu'à », « Jupiter » (premiers mots-rimes), « jus-tice (ou « ju-stice ») et « Ju-non » (mots sans doute suggérés), et, enfin, couronnant le tout, « la Ju-liette » – soulignée par répétition, synérèse, mauvaise césure et rime léonine – est forcément essentielle au poème et significative. Avec ou sans « Juju », la mise en valeur de « *Juillet* » (Ju-illet) en tête du poème et celle du nom de « la Juliette » au centre du poème suggèrent que le nom de ce personnage du drame en est le générateur.

La série d'équivalences syllabiques initiales génératrices de *Juillet* (« Ju-illet », « jusqu'à », « Jupiter », et la suite) pourrait parodier, en caricaturant le précédé, les « dou-leurs dou-ces » initiales de la parade de Verlaine *Bon Alchimiste*, complétées dès la première magie, au 3^e vers, par « Pau-l les pau-pières »⁸⁶, puis cinq vers plus loin par la « fi-lle fi-ancée » (voire encore, plus loin, « Ma-dame Ma-lbrouck »).

La continuité des noms propres de personne en « Ju- » semble pouvoir faire sens : à travers ces différents personnages de scènes diverses, une seule et même personne est visée, représentée d'abord peut-être par un être masculin divin et glorieux, puis par divers avatars plus ou moins malheureux de sexe féminin. Dans cette désignation curieuse en style poétique, « la Juliette », l'article peut notamment souligner la portée péjorative de cette féminisation⁸⁷.

Remarquons que, si par homophonie Juillet égale Juliette, si de plus celle-ci est un avatar de Verlaine, lequel semble bien être « Toi » (qui mets ton bleu dans ces lieux), alors, dans l'en-tête

⁸⁴ Verlaine était reçu à Paris chez Victor Hugo dans les années 1871-1872, à l'époque où c'était Juliette qui officiait, me rappelle Jean-Marc Hovasse.

⁸⁵ Même transposition de « Jule » en « Juju » dans la traduction en vers de A. Koszul pour l'édition bilingue de *Roméo et Juliette* aux Belles Lettres (1950).

⁸⁶ Les voyelles de « Paul » et « pau(pière) » étaient peut-être non seulement proches, mais exactement équivalentes (ainsi celle de « Paul » est encore /o/ dans certaines régions de Belgique). Si on assimile « tou » à « dou », le phénomène marque les trois mots principaux du premier vers, « De toutes les douleurs douces ». Notons à l'occasion que « magies » est en relation d'anagramme avec le mot titre « images », les images étant ces magies.

⁸⁷ Étudiant le dispositif paratextuel, S. Murphy (2006 : 62) écrivait : « La question qui se pose, c'est de savoir pourquoi le nom du mois a été promu en titre » et suggérait : « Il est tentant de rappeler l'importance du mois de juillet 1830 pour l'histoire moderne de la Belgique, mais bien d'autres pistes s'ouvrent au chercheur (on n'a pas manqué de relever le rapport entre « juillet » et « Juliette », nom qui figure deux fois dans le poème, la promotion en titre ne faisant que renforcer la visibilité de ce rapport)... ».

épistolaire, on peut imaginer que le destinataire soit discrètement évoqué par le mot souligné : « Juillet ».

26. Une station de chemin de fer

27. Autre station

28. Diables bleus dansant dans l'air

29. ... à la salle à manger Guyanaise

30. Mise en série

Récapitulons provisoirement la réunion de scènes de ce boulevard :

Des plates-bandes au palais de Jupiter, puis de ce palais à la cage de la veuve. – Du kiosque de la Folle par affection (Nina) au balcon de Juliette. – De la Juliette à l'Henriette (elle-même son propre lieu). – Du paradis de la blanche Irlandaise (Iseut ? Georgina ?) à la prison (des enfants et oiseaux ?). Cela fait une belle série de femmes : veuve > Nina > Juliette > Henriette > Iseut ou Georgina (?), dont toutes ont été plus ou moins durablement privées de leur homme (ce n'est pas tout à fait le cas de Georgina, même si celle-ci a longtemps cherché qui aimer et a mis longtemps à retrouver son bienfaiteur) ; soit une veuve et ses avatars, dont plusieurs en cage ou en kiosque. L'idée de R. Goffin, confortée par A. Fongaro, selon laquelle la veuve en cage fait allusion à Verlaine en prison n'était donc pas seulement « tentante » et me semble mener plus loin que la seule identification à un certain petit oiseau d'Afrique ; moyennant la perspective en série, pour un lecteur de la *Saison en enfer* (que Rimbaud avait fait parvenir à Verlaine), la veuve et la folle étaient clairement et identiquement allusives. Mais, autre constante, complémentaire, de la série : l'homme de ces « veuves », un ou divers, n'est jamais nommé dans ces scènes ; pourtant Damon n'était guère moins fameux qu'Henriette, Roméo que Juliette, et les *Images d'un sou* de Verlaine combinent des partenaires. Exception initiale, Jupiter, mais Junon est sa veuve, et, comme fantasma initial, il pourrait être la source de ces avatars féminins. Exception finale : le « duc » que nous verrons dans une dernière scène (§6) sans évocation de femme, suivi d'un « puis » conduisant à « notre silence ».

31. De la fenêtre du duc...

32. ... à la bordure de buis

La bizarrerie de la rime « buis = puis », déclenchée par le second monosyllabe, « puis », souligne la particularité du suspens sur ce mot dont c'est la troisième occurrence, et qui exprime la relation apparemment arbitraire. Or, si on tient compte du fait que le boulevard série de scènes s'interrompt avec cet avant-dernier quatrain, il apparaît que cet entrevers est celui de son dernier module (« puis / silence ») ; et, en cette position, qu'il est métriquement parallèle à l'entrevers du premier module du poème « jusqu'à / Jupiter ». Soit un parallélisme métrique entre deux étranges contre-rejets sur « jusqu'à » et « puis », bouclant la réunion de scènes par écho métrique de son dernier à son premier module.

Ce parallélisme métrique scande un parallélisme sémantique : « jusqu'à » marque la direction conduisant des « platebandes » au « palais » comme « puis » marque la durée qui va du « buis » à rien ou au « silence », ce qui suggère de comparer non seulement les deux modules, mais les deux quatrains qui bouclent la série.

Comme la notion exactement initiale de « platebandes », la notion exactement terminale de « buis » suppose quelque motivation. Or les deux sont corrélées. Dans la plupart des descriptions techniques (d'époque) des plates-bandes, il est précisé qu'elles ont besoin d'une bordure (pour fixer la limite de la terre, qui est meuble), et la bordure typique est celle de buis ; en cette fonction de simple bordure, l'espèce dite buis nain est la plus commune. Par exemple, à l'article *Bordures*, le *Dictionnaire universel de la vie pratique à la ville et à la campagne* de Guillaume Belèze chez Hachette, 1859, parle surtout des bordures de buis qui « retiennent très bien la terre des plates-bandes » et précise que le buis doit être assez ras pour laisser voir la

plate-bande si elle est fleurie. Ainsi, faute que le « Et puis » soit complété, la série de scènes reste comme bordée par cette plante basse, son dernier élément, renvoyant à son premier.

Lié aux escargots dans le syntagme « des escargots et du buis », le buis était régulièrement associé à cet animal en même temps qu'aux plates-bandes dans de nombreux ouvrages. Par exemple, dans le dictionnaire de la vie pratique qu'on vient de citer, sont rappelés les inconvénients des bordures de buis : « elles sentent mauvais, leur aspect est triste, et leur feuillage serré est un asile à l'abri duquel les limaçons [escargots] et les limaces [sans coquille] se multiplient en toute sécurité ». Même observation dans *La Maison rustique des dames* de Cora Millet-Robinet (1859) qui conclut : « il faut par conséquent les visiter assidûment et détruire les hôtes dangereux dont le buis favorise la multiplication ». Pour la destruction des escargots (« limaçons »), le moyen le plus classique vers les années 1860 est la poudre de chaux, qui, précise le *Journal d'agriculture pratique* (1859), est pour eux « un dangereux poison ». Le « poison des escargots » pourrait donc évoquer le poison qui tue les escargots. Mais le « poison des escargots » pouvait d'autre part évoquer l'empoisonnement *par* les escargots, parfois toxiques, notamment pour avoir mangé du buis⁸⁸. Les trois notions de plates-bandes, d'escargots et de buis sont naturellement corrélées et la fin du boulevard de scènes ramène ainsi à son début.

Entre ce duc et ces inattendus escargots, on a parfois suggéré que la notion d'*escargot de Bourgogne* pouvait faire le pont ; c'est plausible, même si, toutefois, on n'a pas encore repéré de scènes célèbres qui associent ces notions précises, et si d'autre part la notion d'« escargot de Bourgogne » était moins nettement établie qu'au siècle suivant (la Bourgogne était une des régions fournissant les escargots de consommation). L'éventuel coq à l'âne, dans ce poème, tout en parodiant un style, pourrait, comme d'autres, être en trompe-l'œil. Du point de vue de la « logique » du poème, il convient peut-être surtout de comparer de plus près les deux extrémités du boulevard textuel :

*Platebandes d'amaranthes jusqu'à
L'agréable palais de Jupiter.*

*Fenêtre du duc qui fais que je pense
Au poison des escargots et du buis
Qui dort ici-bas au soleil.*

Chacun de ces énoncés nominaux est sub-divisible en deux notions (nominales) distinguées ici en italiques, évoquées, liées par « jusqu'à » ou par « qui fais que je pense [à] » : les plates-bandes, et le palais auquel elles mènent ; la fenêtre, et le poison des escargots et du buis auquel elle fait penser ; comparons-les en mettant en regard les vers extrêmes (premier et dernier « -1 ») et leurs voisins (second et avant-dernier « -2 ») :

1 platebandes d'amaranthes
2 agréable palais de Jupiter.

-1 poison des escargots et du buis
-2 fenêtre du duc

Il peut y avoir quelque analogie dans les deux vers 2 (second) et -2 (avant-dernier) entre les évocations des deux seuls bâtiments nobles évoqués dans ce boulevard : le « palais » du dieu et, par métonymie, celui du duc, sachant qu'un duc habite un *palais*, et les seuls mâles mentionnés dans ce boulevard⁸⁹ ; et, dans les deux vers 1 et -1, entre les plantes : amaranthes et buis ; dans cette perspective, il peut y avoir opposition entre l'immortalité, associée aux amaranthes, et le poison associé au buis⁹⁰. Si l'immortalité sied au palais divin, rappelons aussi que, dans *Lucrece Borgia*, le duc, en son palais, tue par le poison. Ainsi, peut-être, le boulevard textuel conduit du « palais de Jupiter », où par les amaranthes est procurée l'immortalité, à celui du duc où par le poison du buis est procurée la mort.

Étendons la comparaison au contexte proche ; métriquement, cela nous mène d'abord aux seconds modules du premier et du dernier quatrain du boulevard. L'évocation des plates-bandes et de buis s'y prolonge, au début, par, « dans ces lieux », un « Bleu presque de Sahara » et, à la fin, par le sommeil du buis « qui dort [...] au soleil ». Le bleu Sahara étant la couleur du ciel pur

⁸⁸ En me signalant cette possible amphibologie, Steve Murphy me rappelle que le buis était un emblème de deuil (v. *Souvenir de la nuit du 4* de Hugo et *Spleen des Romances sans paroles* : « Du luisant buis je suis la »).

⁸⁹ Rappelons que le « Palais Ducal » est l'un des monuments du Boulevard du Régent.

⁹⁰ Il pourrait même y avoir opposition entre le « sapin », montagnard, évoqué entre l'olympien « palais de Jupiter » et la « cage », et le « buis » rase-mottes auquel fait penser le palais du duc.

ensoleillé pourrait être comparable au soleil où dort le buis, qui n'est pas l'astre, mais sa lumière au sol (au niveau du buis ras), écrasante en juillet. Ce bleu céleste et cette lumière au sol sont parallèlement localisés par « dans ces lieux » (là-haut, si c'est vraiment céleste) et « ici-bas ». À l'inverse de la majuscule de « Bleu » qui pseudo-divinise le ciel, la connotation religieuse du locatif « ici-bas » situe le sommeil du buis au sol en tant qu'il s'oppose à un ciel divin, et peut-être à l'immortalité associée⁹¹.

Le sommeil au ras du sol est parfois associé à l'évocation de la mort, favorisée ici par le poison des escargots rampants (et dont les coquilles mortes se retrouvent mêlées à la terre). Dans les *Fleurs du Mal*, un « mort libre et joyeux » dit : « Dans une terre grasse et pleine d'escargots / Je veux creuser moi-même une fosse profonde, / Où je puisse [...] dormir dans l'oubli » (*Le Mort joyeux*). Dans l'*Alchimie du verbe*, le sujet dont le caractère s'est aigri, et aimant « les vergers brûlés », s'offrant au soleil, « dieu de feu », le prie de nous bombarder « avec des blocs de terre sèche » – il prie le soleil de nous enterrer ! – et envie le moucheron enivré « que dissout un rayon » (il va « se fondre au Soleil », selon un brouillon⁹²). C'est « sur la grève » que le sujet mauvais de *Mauvais Sang* envisage « un sommeil bien ivre », abrutissant.

Ainsi, à l'inverse du module initial du premier quatrain qui suggère une élévation du sol des plates-bandes à un fantasme d'immortalité, en un palais divin, dans un Bleu céleste, le module initial du dernier quatrain abaisse la pensée de la fenêtre d'un palais ducal au sommeil du buis (avec le poison des escargots), à terre, dans la chaleur écrasante du soleil de juillet, ici-bas⁹³. D'un bout à l'autre se répondent et s'opposent les valeurs spirituelles inverses du « Bleu » (factice) et d'« ici-bas » : toujours la même mauvaise direction !

Le premier « puis » du poème faisait tomber du palais céleste en cage. Le second, d'un paradis d'orage à des cages. De la fenêtre du duc, on revient avec les escargots et le « buis » final au niveau des « platebandes » initiales. À partir de là, le troisième et dernier « puis » mène à... rien, en sorte que le parcours du boulevard poétique, parti de terre en volant vers le ciel l'Olympe, se termine à terre.

33. Le buis et la croix

34. Rétrospective

Dans le poème, nous avons distingué le boulevard de scènes (§1-6) du regard silencieux adressé à ce boulevard (§7).

Plusieurs indices (certains déjà signalés) suggèrent de distinguer, dans le boulevard même, les cinq premières strophes et la sixième.

1) Il y a trois couples du type « X puis Y » dans le boulevard : au début (palais puis cage), en §5 (paradis puis Guyane) et à la fin (fenêtre puis... Gardons notre silence). Le troisième est ostentatoirement différent des précédents, en rupture contrastive.

2) Les cinq premières strophes sont encadrées par les deux paires « X puis Y » normales ; or la dernière renvoie manifestement à la première : Le « puis » de §1-2 conduit à une « Cage » dans un module complété par une mimique intempestive de cris d'oiseaux. Le « puis » liant les deux modules de §5 conduit non simplement à la salle à manger guyanaise, mais aux « cages » où le dernier noyau nominal présente un « bavardage ». Des oiseaux sont évoqués dans les deux cas. Donc un bavardage d'oiseaux conclut les deux « puis » qui encadrent la suite §1-5. Ces cris d'oiseaux et bavardage intempestifs contrastent avec le « silence » recommandé par le sujet en §6 (et observé par lui en §7).

3) L'élément scénique qui introduit la troisième paire « X puis Y » est le seul (manifestement) au vocatif et, en cela ressemble à la strophe suivante extérieure au boulevard de scènes.

⁹¹ En étendant le contexte initial au second terme de la succession marquée par le premier « Puis », donc au début du second quatrain (qui fait ainsi partie d'une paire initiale), on remarque le « sapin du soleil » pouvant contraster avec le buis « au soleil ». Ces plantes pourraient contraster (en français) comme le cèdre avec l'hysopé (en hébreu, v. *Oraison du soir*), l'un s'élevant dans le ciel, l'autre rasant le sol. Alors qu'« ici » le sapin du soleil joue (ces « jeux enclos » du sapin avec la rose ont-ils une connotation érotique ? [Bof, je crois avoir ajouté cette suggestion plus haut]), le buis (« ici-bas ») « dort » comme mortellement.

⁹² p. 284 de l'édition A. Guyaux (2009).

⁹³ Plusieurs textes de Rimbaud postérieurs à 1871 mènent, parfois, à terre : « vieille terre » de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur », « boue » de *Mémoire*, « sol » de la *Saison en enfer* (v. Cornulier, 2009 : 292, 309-312).

4) Seule la 6^e strophe présente seulement un homme – rappelons que la première commençait avec une espèce d’homme (mâle), Jupiter, apparemment associé à « Toi », mais pour lui substituer immédiatement par « puis » une « veuve ».

La terre (des plates-bandes) et des escargots, la mort (du poison), le sommeil, et le silence font bon ménage dans §6. Ce « silence » pourrait contraster globalement avec le « bavardage » agité des « troupes d’oiseaux » dans les « cages », encadrant la suite des cinq premières strophes. Dans ces premières strophes sont évoqués des cris d’oiseaux (§2), des danses non sans « air » (§4), du chant avec musique (§5), du bavardage (d’enfants et oiseaux ou cages) ; dans la dernière, mort ou sommeil – et puis silence.

35. Fin de magies

La liberté d’association des scènes simplement « réunies » dans *Juillet* – scènes de toute sortes mêlées de drame ou de comédie musicale ou non – exprime-t-elle, comme on a pu le penser, l’euphorie d’un poète ivre de « liberté libre » ? Bonheur de passer de palais en cage, de paradis en Guyane ? Et si le « silence » qui conclut *Juillet* est « extatique » (Brunel, 1999 : 836), est-il judicieux qu’il rime si mal à « commerce », seule dissonance rimique du poème qui ne soit pas rattrapée ? Bizarre.

Faisons du roman : pas le classique roman 72, mais encore du roman 73 (en rappelant tout de même les arguments d’Antoine Fongaro). Supposons que *Juillet* fait allusion non seulement à son homophone Juliette (quinze jours avant on était encore à Londres), mais à juillet 73 : rappelons que c’est le *mois dramatique* sinon tragique pour le drôle de ménage des deux poètes Verlaine et Rimbaud : où se terminent leurs terribles disputes et vraies ou fausses séparations, où Verlaine tire sur Rimbaud, menace de se suicider, est dénoncé par lui, avant d’être jugé (8 août) et conduit en prison pour un long séjour, début de leur séparation définitive, tout cela à Bruxelles ; dans les mois qui suivent, les deux poètes continuent à communiquer littérairement ; notamment, Verlaine, transféré à Mons fin octobre, reçoit (sans doute vers novembre) un exemplaire de la *Saison en enfer* incluant le récit conjoint de deux *Délires* : « confession » supposée, sous le titre de *Vierge folle*, d’un « compagnon d’enfer » (qui fait penser à Verlaine) se disant « veuve », « esclave de l’Époux infernal », « démon » qui a « perdu les vierges folles », à qui il/elle prêtait un « pouvoir magique », qui prétendait réinventer l’amour et voulait s’évader de la réalité ; et un second *Délire* où le sujet, disons Rimbaud, racontait comme une de ses « folies » passées, sa tentative d’*Alchimie du Verbe* (avec « sophismes magiques », « sophismes de la folie, – la folie qu’on enferme ») qui avait menacé sa santé. Dans l’*Adieu* final, il rappelait ses ambitions pour les enterrer : « J’ai cru acquérir des *pouvoirs surnaturels*. Eh bien ! je dois *enterrer* mon imagination et mes souvenirs ! [...] moi qui me suis dit *mage* ou ange [...], je suis *rendu au sol*, avec [...] la réalité rugueuse à étreindre ! » (italiques miennes). Parmi les magies répudiées figuraient, comme on l’a vu, quelques poèmes en style nouveau fortement marqué par un goût pour les « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs ».

Il peut paraître curieux que Rimbaud ait écrit des vers après *Une Saison en enfer* ; mais ça l’est moins, s’il s’

Dans sa lettre à Lepelletier du 24 au 28 novembre 73 (déjà citée), Verlaine disait espérer, « en sortant [de prison], être à la tête », non seulement de « 6 actes », mais de « 5 ou 6 petits poèmes : tu en as 1, *L’Impénitence finale*. Il y en a encore 3 finis. Rimbaud les a ». Parmi ceux-ci : *Crimen amoris*, *mystère*, que Rimbaud a assez apprécié pour le recopier très soigneusement, et qui, selon des indications de Verlaine, serait de juillet ou d’août⁹⁴ Donc, avant même le fidèle Lepelletier, Rimbaud « a » des vers récents de Verlaine. Il ne peut pas ne pas se reconnaître dans « le plus beau » des « beaux démons » ou « mauvais anges » qui font « la fête aux sept Péchés » « dans un palais », – palais qu’il incendie si bien que « Du haut palais aux cent tours pas un vestige, / Rien ne resta dans ce désastre inouï ». Même si ce poème est antérieur au drame de Bruxelles, il peut paraître significatif que Verlaine représente un démon évoquant Rimbaud dans un palais qu’il détruit, comme Rimbaud dans *Juillet* semble faire passer un être évoquant Verlaine de palais en cage.

Dans cette même lettre de novembre à Lepelletier, suivent, sous le titre du *Bon Alchimiste*, les quatorze premiers vers de ce qui n’est que l’amorce d’un poème, puisqu’ils s’arrêtent

⁹⁴ V. S. Murphy (2002 : 586) qui, ne donnant pas cette fourchette pour certaine, n’exclut pas que le poème soit antérieur à juillet.

abruptement sur deux rimes en suspens, puis cette annonce : « Ma foi, la suite à un prochain numéro ». [***citation à vérifier sur une bonne édition]. Ce seront, complétées, les *Images d'un sou* dans le manuscrit de *Cellulairement* daté de « décembre 1873 ». Sans doute Rimbaud les « a »-t-il – sous quel titre ? – vers cette époque (hiver 73). Par son premier titre connu, *Le Bon Alchimiste* pourrait référer à l'alchimiste de la *Saison en enfer* si Verlaine l'avait déjà reçue. Le *bon alchimiste*, c'est Verlaine, semblent suggérer les premiers vers (je souligne) :

De toutes les douleurs douces
Je compose mes magies !
Paul, les paupières rougies,
Erre seul aux Pamplemousses.
La *Folle*-par-amour chante
Une ariette touchante.

car si les « Pamplemousses », où est enterrée Virginie, évoquent *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787), « Paul » est aussi, d'entrée, le nom du poète (qui vient de perdre sa Virginie !) et qui a dû se reconnaître dans la vierge « folle » de la *Saison en enfer*⁹⁵ Or, dans les derniers vers :

Accourez à mes magies !
C'est très beau. Venez, d'aucunes,
Et d'aucuns. Entrez, bagasse !
Cadet-Roussel est paillasse
Et vous dira vos fortunes.
C'est Crédit qui tient la caisse.
Allons vite qu'on se presse !

le propos du bon alchimiste apparaît comme le boniment d'un *aboyeur* pressant le public d'entrer dans une salle de spectacle, non sans que celui-ci ait d'abord été alléché par une *parade*⁹⁶ (le poète assume ici tous les rôles), comme on avait fait jusqu'au XIX^e siècle pour des spectacles de boulevard. Ces spectacles (notamment à la Foire au XVIII^e siècle) avaient parfois comporté des scènes de pantomime ou « à la muette ».

« Rimbaud ne perdra jamais une occasion de se moquer de la poésie de Verlaine », remarque Antoine Fongaro (2009 : 17) à propos d'un poème de 1871. Alors quelle rigolade, et quelle dégoût peut-être, à la lecture de ce « bon alchimiste » qui, passé directement de cette « saison » à l'ombre carcérale, continuait imperturbablement à versifier : « Accourez à mes magies ! C'est très beau ! ». Trop beau ! trop con ! Le boulevard de Rimbaud pourrait être une réponse appropriée au poème de Verlaine : ses scènes muettes, avec leur désastreuses magies, sont une suite naturelle à la parade, qui invite à assister à des scènes, et au boniment du « bon » alchimiste. La simple « réunion » des scènes, « tout drame et toute comédie », pourrait correspondre à la « compos[ition] » de « toutes les douleurs » (plus loin : « Toute histoire »).

Juillet ([ʒyʎɛ(t)]) dégonfle les magies de cette pauvre « Juliette ».

La *Saison* et le *Bon Alchimiste* (ou *Images d'un sou*) nous montrent les amants communiquant après le drame par portraits croisés. On ne sait pas si l'unique manuscrit connu de *Juillet* fut communiqué par Rimbaud lui-même à Verlaine⁹⁷. Mais si ce dernier poème, comme je l'imagine, n'est pas antérieur à l'hiver 73, il s'inscrit avec précision dans cette série d'échanges.

Et qu'en est-il du Roméo, dans *Juillet* ? L'ex-partenaire de la Juliette peut paraître s'excepter des pitoyables scènes en spectateur stupéfait (sa remarque ironique du début marquait déjà sa distance). Mais d'une part, comme on l'a vu, il avait déjà réglé son propre compte dans *Une Saison en enfer*. D'autre part, bien des points ou aspects du poème restent mystérieux. De qui

⁹⁵ Soit, peut-être, pouvant évoquer la même personne, un homme puis une femme comme au début de *Juillet*.

⁹⁶ Cadet-Roussel est un type du théâtre de boulevard depuis la fin du XVIII^e siècle. Paillasse, type plus ancien dans des parades, se rencontre parfois avec lui, par exemple dans *Cadet-Roussel esturgeon* de Marc-antoine Désaugiers (donné aux Théâtres des Variétés en 1813, suivant Ludovic Celler, 1870 : 173).

⁹⁷ S. Murphy, 1999 : 861.

s'agit-il dans la dernière strophe (§6) du boulevard de scènes, seule où reparait un personnage masculin ? nouvel et avant-dernier avatar de la Juliette avant peut-être les escargots dans le buis ? Quel est le « je » de « ces lieux » d'où lui apparaissent ces scènes évoquées ? Peut-il s'agir du sujet, encore « au soleil » (lui), mais à terre, à la fin d'une lettre par laquelle du moins il communiquait encore d'une certaine manière avec « Toi », – avant d'être isolé dans son propre silence, peut-être stupeur plutôt qu'extase, dans la dernière strophe du poème ? Le « silence » qui dérive en non-réponse au « commerce » (*commercium sermonum* ?) est-il comparable aux mots par lesquels « Moi » dérive aux propositions des Parents ou des Amis dans la *Comédie de la soif* ? Est-ce ici, pour lui, la dernière station d'un chemin, aventure ou chemin de croix ?

L'allusion assez claire aux amours interdites de Verlaine et Rimbaud dans la *Saison en enfer* pouvait être à craindre pour Verlaine, ne serait-ce qu'à cause du procès en séparation intenté par sa femme. « Les journaux de Paris auraient-ils par hasard parlé de cette malheureuse affaire ? », se préoccupait-il déjà dans sa lettre du 28-9-73 à Lepelletier (Borel 1959, t. 1, 1061). Rimbaud de son côté, peut-être notamment lors d'un bref passage à Paris début novembre 73, avait pu prendre la mesure de son discrédit et du fait que « si le jugement du 8 août avait condamné le prévenu [Verlaine] devant la justice, il avait condamné la victime [Rimbaud] devant l'opinion » (v. J.-J. Lefrère, 2001 : 641-642). Le « silence » à garder – qui n'avait peut-être pas été assez gardé – pourrait-il être en rapport avec cette situation ?

On ne sait toujours pas de quand date *Juillet* ; mais j'ai essayé de montrer qu'il pouvait faire sens dans un roman de Juillet 73, surtout si on en cherchait du sens dans le montage de scènes évoquées qu'il constitue en « boulevard » de vers plutôt qu'en poursuivant un passant disparu, sur un certain boulevard, par un beau jour de promenade au soleil.

Références