

Benoît de Cornulier (Laboratoire de Linguistique de Nantes / Centre d'Études Métriques)

Mise en ligne décembre 2013.

Version légèrement retouchée d'un article paru dans *Cahiers du C.EM.* n° 6 (en ligne), pp. 57-98, 2012

## De l'analyse métrique à l'interprétation de *Mémoire* comme élément d'un diptyque de Rimbaud

### RÉSUMÉ

*Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur », poèmes de Rimbaud (1872 sans doute), sont traditionnellement traités comme des poèmes sémantiquement indépendants. Une analyse métrique attentive y découvre pourtant des similitudes et des contrastes extraordinaires jusque dans la minutie ; elle incite à y rechercher des similitudes et des contrastes de sens. Cette comparaison fait apparaître l'importance du thème de l'immobilité et sa portée politique et sociale, particulièrement la division sociale des sexes dans ce vieux monde, et dans *Mémoire* une vue critique du statut et du rôle de la femme.

## 0 Un couple méconnu

---

Les deux célèbres poèmes de Rimbaud, « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » et *Mémoire*<sup>1</sup> – *Famille maudite* selon le titre de sa première version connue –, sont traditionnellement édités et commentés indépendamment l'un de l'autre. Ni sur les manuscrits autographes apparemment indépendants par lesquels ils nous sont parvenus<sup>2</sup>, ni dans le brouillon de

---

<sup>1</sup> Merci à divers collègues et particulièrement à Steve Murphy et Philippe Rocher pour leurs remarques sur une version antérieure (2011 ou 2012) ou après un exposé sur ce poème à la *Journée Rimbaud* organisée par Yann Frémy et Seth Whidden le 10 mars 2012 à Paris, ainsi qu'à Johnny Roquand pour ses corrections. Puis la lecture attentive d'Antoine Fongaro (2013) de la version précédemment publiée (2012) du présent article m'a valu de nombreuses et précieuses corrections. – J'ai amorcé l'interprétation corrélée de *Mémoire* et « Qu'est-ce » dans Cornulier (2009), mais je ne reprends ici qu'en partie l'interprétation aventureuse que j'y risquais de la fin de *Mémoire*. L'analyse proposée ici est complétée, notamment pour la cinquième partie de *Mémoire*, dans Cornulier 2013.

<sup>2</sup> Les manuscrits de *Famille maudite* et *Mémoire* sont signés chacun d'une initiale « R. » ou « A. ». L'absence de signature à la fin de l'unique manuscrit connu de « Qu'est-ce » est compatible avec l'interprétation suivant laquelle la parole du sujet est interrompue par le cataclysme (C. 2009 : 286).

*l'Alchimie du verbe* où seul un de ces deux poèmes est mentionné (*Mémoire*), l'auteur n'a signalé la moindre raison de les rapprocher. Quant au sens et au style, ils paraissent indépendants l'un de l'autre, le premier seul exprimant manifestement des préoccupations ou projets révolutionnaires concernant un vaste groupe, alors que *Mémoire* est généralement compris comme un poème de mémoire personnelle de son auteur, même si on précise souvent que les allusions biographiques n'en épuisent pas le sens : « Je » ne serait autre qu'Arthur Rimbaud ; « Madame, c'est Madame Rimbaud » et « la rivière, c'est la Meuse »<sup>3</sup> ; et « Lui » alors ? C'est Rimbaud ; et si ce n'est lui ? c'est donc son père<sup>4</sup>. Donc l'auteur en ces vers, ce jeune homme, se remémore péniblement la séparation de ses parents, et semble en souffrir encore (n'est-il pas « dans une situation œdipienne informée par le départ du père »<sup>5</sup>). D'où un poème de tonalité élégiaque, essentiellement « subjectif » et mélancolique<sup>6</sup>. Parmi ses intertextes possibles, on a notamment évoqué *Les Misérables* de Hugo, *La Source* de Gautier, *Coucher de soleil romantique* de Baudelaire, *Le Cygne* du même, *Roman* de Rimbaud (1870 ?)<sup>7</sup>...

---

<sup>3</sup> Pierre Brunel (1999 : 838). Les identifications biographiques varient un peu selon les commentateurs.

<sup>4</sup> Le « départ de l'homme », c'était naturellement celui de Rimbaud pour Delahaye, Renéviller, Ruchon, Étiemble & Gaucière ; anecdote biographique à l'appui, Berrichon (1912 : 65, 70) avait même fourni la date sinon l'heure de la fugue du fils : « l'après-midi du 29 août » 1870) et pointé l'événement sur la carte : par delà « la colline du Bois-en-Val ». De nos jours, c'est devenu le départ du papa de Rimbaud, hypothèse plus favorable à l'interprétation moderne mélancolique de *Mémoire* ; un commentateur récent le verrait bien s'en aller par le mont Olympe à Charleville.

<sup>5</sup> Michel Collot (1988 : t. 1, p. 166) cité par André Guyaux (2009a : 914).

<sup>6</sup> Pour Michel Collot (1984), développant des idées antérieures (dont Steinmetz, 1982 et peut-être Bonnefoy 1961), *Mémoire*, effort d'« anamnèse », retrace l'histoire de la séparation du couple des parents du poète (fantasme originaire au sens psychanalytique, sous-jacent dans d'autres poèmes). – Dans la présente étude, je prends « subjectif » au sens où le jeune auteur dénigre dans une lettre de mai 1871 la poésie « subjective » et fadasse de son professeur Izambard. Les travaux récents sur les rapports de Rimbaud avec la Commune font (à ma connaissance) peu de cas de *Mémoire*.

<sup>7</sup> Voir notamment Steve Murphy (2004 : 268) et Marc Dominiczy (2011).

Mémoire

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance ;  
l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;  
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes,  
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; – non ... le courant d'or en marche,  
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle  
sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle  
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

2

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !  
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.  
Les robes vertes et deteintes des fillettes  
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière  
le souci d'eau – ta foi conjugale, o l'Epouse ! –  
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse  
au ciel gris de chaleur la Sphere rose et chère.

3

Madame se tient trop debout dans la prairie  
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle  
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle  
des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme  
mille anges blancs qui se séparent sur la route,  
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute  
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

4

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !  
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie  
des chantiers riverains à l'abandon, en proie  
aux soirs d'aout qui faisaient germer ces pourritures.

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine  
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.  
Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :  
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

5

Jouet de cet œil d'eau morne, Je n'y puis prendre,  
oh ! canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une  
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,  
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !  
Les roses des roseaux dés longtemps dévorées !  
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée  
au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?

A.

[ Qu'est-ce... ]

Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur, que les nappes de sang  
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris  
De rage, sanglots de tout enfer renversant  
Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris

Et toute vengeance ? Rien !.. – Mais si, toute encor,  
Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats,  
Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas !  
Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! la flamme d'or !

Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,  
Mon Esprit ! Tournons dans la Morsure ! Ah ! passez,  
Républiques de ce monde ! Des empereurs,  
Des régiments, des colons, des peuples, assez !

Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,  
Que nous et ceux que nous nous imaginons frères ?  
À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.  
Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !

Europe, Asie, Amérique, disparaissez.  
Notre marche vengeresse a tout occupé,  
Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés !  
Les volcans sauteront ! et l'océan frappé...

Oh ! mes amis ! – mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères –,  
Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons !  
O malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,  
Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond,

Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours !..

Sans contester la pertinence des études antérieures sur ce poème<sup>8</sup>, mon propos sera de montrer que *Mémoire* pourrait d'abord être rapproché de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur » et que ces deux textes forment une sorte de diptyque, complémentaire et contrastif, ou du moins une sorte de couple séparé, non seulement par leur versification, mais par leur sens ; et que cette perspective peut réorienter l'interprétation de *Mémoire*, dont il sera ici principalement question<sup>9</sup>. Ce poème apparaît alors comme exprimant (notamment) une vision critique de la condition et de la position de la femme, dans une société marquée par la division des sexes.

La présente étude, que devrait compléter une étude ultérieure<sup>10</sup>, relève du genre de la devinette, appliquée à un poème fascinant ; chaque détail de l'interprétation proposée ici sera hautement conjectural, et c'est la cohérence de lecture du texte même qui pourra éventuellement donner à l'ensemble un air de vraisemblance.

Abréviations : *Les quatrains de Mémoire étant regroupés par paires en cinq parties numérotées par l'auteur*<sup>11</sup> comme les parties d'un drame, ci-dessous, « II » par exemple désignera sa deuxième paire de quatrains, « II : i », le premier quatrain de cette 2<sup>e</sup> paire, et « II : i : 3 » le 3<sup>e</sup> vers (de ce 1<sup>er</sup> quatrain de la 2<sup>e</sup> partie). Les quatrains de « Qu'est-ce » sont numérotés de i à vi.

*h1*<sup>66</sup> désigne l'éventuel hémistiche 1 dans l'hypothèse d'un rythme 6-6.

## 1 Couplage métrique

---

### 1.1 Couplage métrique des poèmes : cadences de vers

Parmi les derniers poèmes connus de Rimbaud, *Mémoire* et « Qu'est-ce » sont les deux seuls en alexandrins (ou du moins 12-voyelles), et plus précisément en quatrains d'alexandrins, ou du moins de 12-voyelles<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Voir notamment, outre les études citées plus haut, Jean-Luc Steinmetz (1982), Michel Murat (2002 : 57-67) qui analyse la dissemblance et la complémentarité de la versification des deux poèmes ; Steve Murphy (2004), première étude importante après l'apparition du manuscrit de *Famille maudite*, mentionnant largement les études antérieures ; et « Ce qu'on peut dire de *Mémoire* » de Marc Dominicy (2011), où il est largement tenu compte du « latinisme » de Rimbaud et où notamment sont envisagés de nombreux rapprochements à des textes antérieurs d'autres auteurs. Et j'omets sans doute d'autres études importantes que je n'ai pas vues.

<sup>9</sup> *Famille maudite*, version de *Mémoire* considérée comme antérieure, ne sera citée qu'occasionnellement.

<sup>10</sup> Étude prévue à paraître en ≥ 2013 dans le numéro 24 de la revue *Parade sauvage*.

<sup>11</sup> Comme tel manuscrit de *Comédie de la Soif*, et peut-être comme un drame.

<sup>12</sup> La différence d'organisation rimique entre les quatrains invertis (« embrassés ») de *Mémoire* et les quatrains invertis ou non de « Qu'est-ce » n'est pas radicale : (ab ba) ne diffère de (ab ab) que par l'ordre rimique dans le second module. Cela dit, seul *Mémoire* présente une stricte uniformité à cet égard. Sur le mètre et la concordance dans *Mémoire*, voir l'analyse approfondie de Steve Murphy (2004 : 351-358), ainsi que Michel Murat (2002a), Dominique Billy (dans Guyaux 2009) et Cornulier (1979, 2009a). – L'unique alexandrin (et même 12v) hors de *Mémoire* et « Qu'est-ce » parmi les « derniers vers » connus de Rimbaud, « En attendant le bain dans la mer à midi », a comme un arrière-goût de canular, et son nombre en ligne finale de *Bonne pensée du matin* pourrait sonner les douze coups attendus après une suite de vers au nombre rythmique douteux (cf. l'alexandrin « le clair de lune quand le clocher sonnait douze » cité dans la prose de la *Nuit de l'enfer d'Une Saison enfer*).

Dans chacun de ces poèmes, au système traditionnel en poésie littéraire d'alternance des cadences de vers (donc de rime) masculine et féminine est substitué un système d'uniformité de cadence, qu'elle soit d'une seule voyelle (dite « féminine ») ou double (dite « masculine »)<sup>13</sup> ; sans être une innovation de l'auteur, ce système est plutôt exceptionnel hors d'un style métrique de chant, notamment dans des alexandrins<sup>14</sup>. Cela étant, forcément, les vers de chaque poème ne pouvaient être que soit de même cadence (par exemple masculins dans les deux poèmes), soit de cadence opposée ; d'un point de vue « abstrait », il pourrait donc être insignifiant (une chance sur deux) qu'ils soient de cadences opposées, à savoir, en vers féminins dans *Mémoire* et masculins dans « Qu'est-ce ».

Il se trouve qu'en l'occurrence cette opposition est assortie au sens : comme on le sait<sup>15</sup>, *Mémoire* concerne centralement « l'eau » associée à une femme nommée « Madame » en III : i ; le mot « elle » (ou « Elle ») figure deux fois à la rime, la première fois en contre-rejet de rythme 1, la seconde fois souligné par inclusion rimique léonine et progressive d'« ombrelle » à « ombelle » et « Elle ». Dans « Qu'est-ce », il n'est question que d'hommes. Ainsi, à s'en tenir à un examen séparé de ces deux poèmes, il semble que, dans chacun, de la même manière, la cadence, uniquement féminine ou (presque) uniquement masculine, figure le sexe qui y est principalement représenté.

De temps de Rimbaud, plutôt que d'*alternance*, on parlait de *mélange* des rimes (masculines et féminines). Au niveau du diptyque, et non plus simplement de chacun des deux poèmes, le fait que les rimes masculines et féminines ne soient pas mélangées dans chacun des deux poèmes, mais réparties, *séparées*, dans l'un ou dans l'autre, pourrait figurer quelque chose comme la ségrégation sociale et mentale des sexes dans ce vieux monde.

Exception dans l'exception : dans « Qu'est-ce », un mot, en deux occurrences dont une dans le dernier quatrain, entraîne deux couples de rimes exceptionnellement féminines sur fond de vers uniformément masculins. Paradoxalement, ce mot, « frères », sémantiquement masculin, semble dénoncer ou pointer, par son exception au second degré, l'absence des femmes dans cette communauté des hommes<sup>16</sup>.

La rime exceptionnellement féminine de « frères » paraît (notamment) dans le dernier quatrain de « Qu'est-ce ». Si ce n'était que cela, on pourrait se contenter d'y reconnaître un cas de *variation finale* dans une suite régulière ; tel était le cas dans le sonnet *Voyelles* où toutes les

<sup>13</sup> La notion de cadence *simple* ou *double* (d'une ou deux voyelles) est plus générale, et moins compromettante métaphoriquement, que celle de cadence ou rime *masculine* ou *féminine* ; mais cette terminologie lexicale (par allusion à des mots dits masculins ou féminins), voire sexuelle, est particulièrement motivée quant au sexe (homme/femme) dans le couple de poèmes examiné ici.

<sup>14</sup> De même, en 1872, dans la *Chanson de la plus haute tour*, la cadence des vers est uniformément féminine, mais en ce cas il peut s'agir d'un trait convergent avec d'autres – mètre 5 et formule strophique – de style métrique de chant.

<sup>15</sup> Au moins depuis Delahaye (1927 : 40) cité par Murphy (2004 : 344-345). Ce dernier remarque que « l'homme » ne figure en rime féminine dans *Mémoire* qu'au moment de son « départ ».

<sup>16</sup> Rimbaud avait pu remarquer que le poème *Au lecteur* initial des *Fleurs du Mal* se conclut un peu bizarrement (quoique régulièrement) sur une cadence féminine par « mon semblable, mon frère ».

rimes sont féminines, sauf la dernière, « studieux = yeux »<sup>17</sup>. Mais curieusement, dans « Qu'est-ce », chacune des deux occurrences de « frères » déclenche une rime féminine non seulement dans le dernier quatrain, mais aussi dans le 4<sup>e</sup> sur 6 ; et les paires rimiques, « frères = plaire » puis « frères = terre », concluent les vers 3 et 4, et non le dernier vers du quatrain. Ne s'agirait-il donc que d'une négligence de l'auteur<sup>18</sup> ?

De l'opposition combinée rime/sens de *Mémoire* et « Qu'est-ce » résulte d'abord un *couple rimique de poèmes* masculin/féminin. Ce couplage a longtemps été négligé ; mais, dès lors qu'on réunit deux poèmes, il apparaît évident, pour ne pas dire ostentatoire<sup>19</sup>.

## 1.2 Alternance de rime en rime, de strophe, en strophe, ou au-delà ?

L'Alternance consistait à changer de cadence à chaque fois qu'on change de rime, *en passant d'un vers au suivant, à l'intérieur d'un poème* ; elle était devenue la règle en poésie littéraire classique, et une règle très contraignante chez un poète comme Hugo qui s'y astreignait scrupuleusement même dans des poèmes métriquement composites.

On avait déjà parfois joué avec ce principe avant Rimbaud. Parfois en *substituant* à l'Alternance l'uniformité de cadence (poèmes dont les vers sont tous masculins ou tous féminins, type pas rare en métrique de chant). On pourrait se contenter d'observer une telle règle d'uniformité dans *Mémoire*, comme dans « Qu'est-ce ».

Parfois aussi, en *découplant* la cadence et la rime, comme Banville combinant, dans *Désespérance* (1846) un schéma de rime en (aa) et un schéma de cadences (au moins sur le papier) en MFMF...<sup>20</sup>.

Il se trouve que le système de ce dernier poème avait pour conséquence factuelle que, dans ces rimes plates (aa), on changeait de cadence en passant non pas d'une rime (couleur rimique) à la suivante, mais d'un vers au suivant.

On avait pu *déplacer le niveau* d'application de l'alternance, des rimes aux strophes, comme Verlaine dans *L'AMOUR PAR TERRE*<sup>21</sup> (dans *Fêtes galantes*, 1869) où alternent des quatrains de vers uniformément féminins et des quatrains de vers uniformément masculins).

<sup>17</sup> La pertinence du choix des cadences dans *Voyelles* est soulignée par le fait que ce mot, titre et première rime, se termine en *-elles*, et que la rime unique et finale (« studieux = yeux ») se termine en *-eux* (remarque due à David Ducoffre). – J'appelle ici « dernière rime » celle qui implique le dernier vers.

<sup>18</sup> Les deux rimes en « frères » me semblent scander la chute de l'espoir des « frères », de la disparition du travail de cette vieille terre (« ça va nous plaire ») au malheur de l'écrasement sur cette « veille terre ». Cette chute est en accord avec les inversions catastrophiques de la fin de *Mémoire* (v. C ≥ 2013).

<sup>19</sup> V. Alain Chevrier (1996), Michel Murat (2002), Steve Murphy (2004).

<sup>20</sup> Soit, dans *Désespérance*, des paires de distiques rimant comme au début par « confus / touffues // rochers / cachées », ce qui supposait des rimes à l'e féminin près ; ce poème présentait plusieurs propriétés de style métrique de chant : mètres 5-5 et 7 combinés, stances rimées en (aa), établissement de 5-5 comme 5-5 au niveau du poème et non dès le niveau la strophe ou du groupe rimique (puisque un seul 5-5 y figure) (v. C 1995b). À ce sujet la notion de *rime* mixte (ainsi que sa variante *rime hétérosexuelle*), rabattant le phénomène sur la rime, néglige le fait qu'il s'agit plutôt d'une interférence des deux organisations découplées de la rime et de la cadence, et a l'inconvénient de suggérer que l'inégalité de cadence fait partie de l'équivalence rimique.

On peut voir dans l'*Album zutique* (verso du feuillet 6) un nouveau déplacement de niveau d'alternance dans deux sonnets signés « A. R. », *Jeune goinfre* et *Paris*, sans rapport sémantique évident, dont chacun est uniforme en cadences : le premier en vers féminins ; le second en vers masculins. On les a longtemps édités l'un après l'autre, sans tenir compte du fait que, dans le manuscrit dont ces poèmes n'étaient pas censés sortir, ils figurent côte à côte, opposant en parallèle les vers féminins de l'un et masculins de l'autre<sup>22</sup>. Ce montage binaire est renforcé par le fait qu'un même titre réunit ces deux sonnets : *Conneries* ; et que dans ce cadre ils sont numérotés : « I » et « II » ; les deux sont en vers courts (<7v). Si ce rassemblement paraît arbitraire, on peut être tenté de comprendre le titre commun comme signifiant que ces sonnets sont simplement des conneries de Rimbaud. Mais d'autres pièces de l'album, géniales ou non, n'auraient-elles pas pu jouir du même titre de conneries<sup>23</sup> ?

Il paraît vraisemblable que Rimbaud s'est amusé ici à faire (inventer ?) le coup de l'*alternance de poème en poème*. Cela étant remarqué, il peut paraître significatif que les deux sonnets commencent identiquement par des suites de groupes nominaux juxtaposés ; peut-être même est-il question dans les deux de goinfrerie – individuelle du « Jeune Goinfre » dans I, collective de « Paris » dans II – puisque, dans le second, Paris rendu aux « chrétiens » est évoqué notamment par des réclames<sup>24</sup> ? S'il en est ainsi, alors, selon le titre, ce n'est pas seulement Rimbaud, ce sont peut-être surtout le jeune goinfre et les parisiens qui déconcent.

Il me paraît plausible dans ces *Conneries*, et même probable dans le couple de *Mémoire* et « Qu'est-ce » dont l'unité formelle paraît renforcée au niveau des cadences, que Rimbaud n'a pas seulement pratiqué l'uniformité de cadences dans *chaque* poème, mais a porté l'alternance de cadences au niveau inter-poèmes, ce qui soude formellement l'unité du diptyque.

### 1.3 Cadences de sous-vers en 6-6

La pertinence du couplage métrique des poèmes par les cadences de vers (à la rime) est renforcée et confirmée d'une manière beaucoup plus originale au niveau des cadences de sous-vers (à la césure). L'*e* féminin était exclu à la césure 6-6 en métrique classique, ne pouvant apparaître, pour des raisons complémentaires, ni en 6<sup>e</sup>, ni en 7<sup>e</sup> voyelle métrique (ni en surnombre ou irrégulièrement élidable). Or il apparaît dans les deux poèmes, mais pas de la même façon, comme il ressort de la liste ci-dessous des vers de *Mémoire* ou « Qu'est-ce » qui

<sup>21</sup> Je laisse le titre en « petites capitales » égales pour respecter l'ambiguïté entre l'Amour (tombé par terre) et l'amour (qu'on peut faire par terre). L'accouplement de deux rimes masculines dans deux strophes, féminines dans les deux autres, *pourrait* être mimétique.

<sup>22</sup> En signalant que Pierre Brunel avait édité ces deux sonnets côte à côte dès 1998 (voir aussi son édition Pochothèque 1999 : 307), Steve Murphy (1999 : 629) remarque : « ces deux poèmes ont été visiblement inscrits dans l'*Album zutique* à titre de diptyque de "Conneries" », et en note : « En termes anachroniques, on pourrait peut-être parler de sonnets homosexuels, l'un féminin et l'autre masculin, ou, alternativement, d'un *diptyque hétérosexuel* de sonnets » (je souligne).

<sup>23</sup> Sur le folio 8 de l'*Album zutique* (les *Conneries* évoquées ci-dessous sont sur le folio 6), semble être amorcée une « 2<sup>e</sup> série » de « Conneries », arrêtée au seul sonnet de vers courts *Cocher ivre*.

<sup>24</sup> Dans *Paris se repeuple*, « le cri des maisons d'or » réclame les chiennes de retour, les invitant à voler, manger, boire, etc. (« orgie » des « lâches » revenus quand l'ordre « est rétabli » après la Commune).

ont une voyelle féminine 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup>, et où pourtant un rythme compensatoire 8-4 paraît exclu<sup>25</sup>, en sorte que la pression métrique est concentrée sur la césure 6<sup>e</sup> (sur les codifications portées en marge droite, voir en note<sup>26</sup>).

|        |   | <i>v.6</i> | <i>v.8</i> | <i>h2<sup>66</sup></i> |
|--------|---|------------|------------|------------------------|
| 1 g230 | * Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris      | F          | F          | rej                    |
| 2 g230 | * Et toute vengeance ? Rien !... – Mais si, toute encor,  | F          | rej        | ?                      |
| 3 g230 | * Périr ! puissance, justice, histoire, à bas !           | F          | rej        | rej                    |
| 5 g230 | * Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés !            | F          | M          | u                      |
| 1 g234 | * font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.  | S          | C          | u                      |
| 2 g235 | * aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ; | S          | rej        | u                      |
| 3 g235 | * Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !          | S          | C          | u                      |

On constate que la pression métrique 6-6 (pour autant qu'on la suppose) risque de favoriser dans *Mémoire*, dans des vers à féminine 7<sup>e</sup>, la récupération de valeur rythmique (donc la continuité rythmique) qui permet par exemple à un hémistiche tel que « les oiseaux sans brides », dont le rythme autonome serait 5, d'avoir un rythme 6 en continuité. Ceci tendait à rendre possibles des hémistiches initiaux *rythmiquement* féminins – cas de « Ah ! la poudre des saules » ainsi rythmé comme un vers féminin de mètre 6 avec surnuméraire 7<sup>e</sup> –, alors qu'en versification traditionnelle les hémistiches initiaux étaient nécessairement masculins (au besoin, par élision) pour les formes métriques normales (6-6 ou 4-6), celles-ci étant systématiquement rythmées en discontinuité<sup>27</sup> ; par contraste, le rythme 6-6 apparaît comme pouvant être traité en continuité dans *Mémoire*.

<sup>25</sup> Les vers F6 « À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire. » (« Qu'est-ce ») et « sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ; » (*Mémoire*) sont écartés de cette liste parce qu'ils se prêtaient à un rythme compensatoire 8-4 (où 8 est éventuellement sous-décomposable), mais je ne présuppose pas que ce rythme *était* pertinent et prévalent pour Rimbaud et affaiblissait significativement la pression métrique 6-6 ; il se pourrait aussi que l'*e* de « quelque » soit *mixte* plutôt que purement et simplement féminin (v. Cornulier 2009a).

<sup>26</sup> « F » signifie que la voyelle concernée (6<sup>e</sup> ou 8<sup>e</sup> selon la colonne) est féminine, « S » qu'elle est suivie d'une féminine (propriété signalée uniquement à propos de la voyelle 6, quand v7 est féminine), « C » qu'elle appartient à un proclitique non séparé de sa base ; h2<sup>66</sup>, en supposant la possibilité de récupération rythmique, est codé « u » si c'est clairement une unité linguistique, « rej » s'il commence clairement par un rejet qui le rend inconsistant ; sous « v.8 », de même, « rej » indique qu'un sous-vers terminal de rythme 4 (même en admettant la récupération rythmique) présenterait la même inconsistance, laquelle est improbable pour un rythme compensatoire (j'ai donc ici codé « rej » la propriété codée « i » dans mes *Essais sur Rimbaud*). Auprès du numéro de vers dans la liste, « g230 » = p. 230 de l'édition Guyaux 2009a.

<sup>27</sup> Alors que le traitement rythmique continu avec récupération rythmique en 6-6 peut paraître aujourd'hui naturel, il ne l'était pas (pour cette forme de mètre normal, et non d'accompagnement) vers 1872. Il n'est donc pas impossible que, comme le propose Steve Murphy (2004 : 356), les césures sur « sautent », « saules » et « ombelle », qui aujourd'hui peuvent paraître anodines, soient en 1872, même chez Rimbaud, mimétiques, par exemple, de secousse (« secoue ») et de violence. – Je ne suppose pas ici une césure « *enjambante* », telle que le mot « sautent » enjambrerait la frontière de deux sous-vers « font les saules d'où sau- » et « -tent les oiseaux sans brides », mais plutôt un traitement rythmique continu permettant que le premier hémistiche soit « font les saules d'où sautent » (comparable à un vers de 6 féminin avec post-tonique surnuméraire) et que, non dans le second (mais dans le *rythme* associé au second) « les oiseaux sans brides », la valeur rythmique de la surnuméraire de l'hémistiche précédent soit récupérée (cas de *récupération rythmique*). La récupération rythmique est un phénomène tout à fait banal, mais, dans la tradition française « classique », elle était restée exclue à la frontière des hémistiches (sous-vers) de mètres « normaux » comme 4-6 ou 6-6 comme elle l'était à la frontière

Mais, dans les vers mentionnés de « Qu'est-ce », la même éventuelle pression métrique favorise un appui du rythme sur la féminine (6<sup>e</sup>), *comme si* par exemple on prononçait « campagneus », donc *comme si* la voyelle normalement féminine (post-tonique) était masculine. En une métaphore risquée, mais peut-être conforme à une intention stylistique de l'auteur, disons que la pression métrique poussait à « masculiniser » *au moins rythmiquement (sinon accentuellement) la cadence féminine* de « campagnes ». Attention : cela ne veut pas dire que, pour l'auteur, l'*e* instable de « campagnes » devait être *effectivement accentué* ; mais seulement que du moins il induisait à traiter rythmiquement ces mots *comme si* cette voyelle n'était pas grammaticalement post-tonique<sup>28</sup>.

Ce contraste est cohérent avec celui des cadences rimiques : c'est dans le poème à vers féminins que l'hémistiche h1<sup>66</sup> a parfois une cadence exceptionnellement féminine et traitée comme telle ; c'est dans le poème à vers masculins qu'une éventuelle féminine à la même césure peut être, sous pression métrique, exceptionnellement « masculinisée »<sup>29</sup>.

Le souci de ménager cette opposition métrique peut expliquer le fait que le vers ii :1 de *Famille maudite* « Ou l'ébat des anges, – le courant d'or en marche, » devienne dans *Mémoire* « l'ébat des anges ; – non ... le courant d'or en marche, », où la féminine n'est plus 6<sup>e</sup> (à la césure), mais 5<sup>e</sup>. Ce souci pourrait avoir contribué à provoquer la disparition de la conjonction « ou » dans *Mémoire*.

#### 1.4 Cadences féminines dans des rythmes 4-4-4 et en 3-3

Non seulement dans *Mémoire* la césure à récupération rythmique partage parfois le vers, toujours féminin, en deux hémistiches également féminins, mais, à leur tour, sur les six hémistiches (féminins, donc) des trois vers concernés de ce poème, quatre (italisés ci-dessous) sont sous-rythmables en 3-3 avec récupération rythmique interne : « *font les saules, d'où sautent...* », « [l'ombelle,] *trop fière pour elle* », « *Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !* » (en gras, voyelles dont la valeur rythmique paraît récupérable) ; le maigre effectif concerné ne suffirait pas à rendre significative cette majorité, mais elle est soulignée par diverses ressemblances phonémiques (**saules** = **sautent**, **saules** = **aile**) ainsi que par la sous-régularité rythmique 3-3-3-3 et le retour des « saules » dans le dernier de ces vers. Il convient d'ajouter que le premier des vers mentionnant ces « saules » est précédé du vers « Les robes vertes – et déteintes – des fillettes » (j'ajoute les tirets), où, en rythme 4-4-4, une équivalence non rimique, mais *précisément post-tonique*, souligne justement les syllabes féminines post-toniques de leur hémistiche, d'où, en trois vers d'affilée, la série remarquable d'hémistiches (ou vers)

---

des vers ; cependant le traitement rythmique continu permettant la récupération était ou devenait plus ou moins banal dans les nouveaux rythmes compensatoires ou de substitution (4-4-4, 3-5-4 etc.). – Cette distinction des sous-vers (suites de mots signifiants) et des rythmes qui peuvent leur être associés est justifiée dans Cornulier (1982 : 149) sans y être explicitée ; voir Marc Dominicy (1992), et Cornulier (1995a, 2009b) pour une distinction des suites de mots (sémiotiques) et des rythmes qui peuvent leur être associés.

<sup>28</sup> J'ai été frappé, en écoutant des enregistrements de vers de Verhaeren par lui-même, d'observer que – sauf erreur – il n'accentue pas particulièrement certains *e* féminins sur lesquels pourtant, d'après une analyse méthodique de corpus (Morier 1943, Dominicy 2002), un rythme métrique semble bien devoir s'appuyer.

<sup>29</sup> Dissymétrie signalée dans Cornulier (1979 : 324). – Sur ces problèmes d'analyse métrique, v. Cornulier (2009b) où la plupart des particularités précédentes sont indiquées.

féminins par ces mots : « ...prê**tes**, ...vert**es**, ...dét**eintes**,... fillet**tes**, ...saut**ent** » (même type que « ...saul**es**, ...ail**e** ») ; la cadence féminine des 4v internes, dans les vers concernant les robes des fillettes, mérite d'autant plus d'être notée qu'elle n'est pas banale, dans les premiers 444v à parallélisme interne, à la frontière rythmique 4e<sup>30,31</sup>. De même l'hémistiche interne féminin en « ombelle » (césure à récupération) est d'autant plus remarquable qu'il rime irrégulièrement avec le vers précédent et l'hémistiche suivant, et cela d'une manière bizarrement ostentatoire et diminutive (« ...ombrelle, ...ombelle, ...elle », série conclue par le pronom purement féminin). Les césures féminines (et irrégulières) de *Mémoire* sont vigoureusement soulignées par ces apparentements rimiques ou quasi-rimiques.

Symétriquement, dans « Qu'est-ce », dans aucun des vers FMCP-6 aisément rythmables en 4-4-4 ou 8-4 ce rythme ne suppose récupération rythmique (aucun n'est F5 ou F9) ; ainsi le 4-4-4 le plus tentant, « Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur, » a ses deux cadences de 4v masculines (en l'absence de voyelle posttonique à la fin de « guerre » et de « vengeance » devant mot jonctif)<sup>32</sup>.

Ajoutons qu'il se trouve, dans « Qu'est-ce », trois vers X6 qui seraient aisément rythmables en 4-4-4 ou du moins 8-4, n'était la féminine 8<sup>e</sup> : « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », « Républiques de ce monde ! Des empereurs, », « Europe, Asie, Amérique, disparaissiez. » ; hasard peut-être, mais peut-être pression métrique reportée (de 6-6 sur 6-8) en faveur d'un appui rythmique sur féminine (« masculinisation » rythmique) ; comme si on pouvait envisager par exemple : « Républiques de ce monde*u* ! Des empereurs, » (j'avoue être sensible à cette tentation rythmique, même si mon sentiment personnel ne prouve rien)<sup>33</sup>. La pression rythmique pour un rythme 4-4-4 ou 8-4 avec appui rythmique sur féminine me paraît nettement plus douteuse dans les quelques vers de *Mémoire* théoriquement envisageables<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Ainsi « Mort de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie » dans un sonnet de 1870, où les trois 4v sont tels sans récupération rythmique.

<sup>31</sup> Une quinzaine d'années plus tard, dans « Ces passions qu'*eux* seuls nomment encore amours... » Verlaine associera, en rythme 4-4-4 puis 6-6, des sous-vers grammaticalement féminins par le mot répété « *elles* » à des « amours » homosexuelles masculines « Même plus qu'*elles* et mieux qu'*elles* héroïques » (plus héroïques que les amours « normales »).

<sup>32</sup> Les autres X6 concernés sont : « Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats, », « Qui remuerait les tourbillons de feu furieux, », « Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons ! » : on peut les rythmer en 4-4-4 sans récupération rythmique.

<sup>33</sup> Les deux autres cas sont : « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », « Europe, Asie, Amérique, disparaissiez. »

<sup>34</sup> Dans « au midi prompt, de son terne miroir, jalouse, », un 4v terminal est exclu par le rejet qu'il impliquerait de « miroir » (critère i8). Dans « Jouet de cet œil d'eau + morne], Je n'y puis prendre, », le traitement rythmique en 6-6 avec rejet de rythme 1 par « morne » semble conforme au style métrique de Rimbaud et annonce, de la première à la dernière césure du quatrain, le rejet parallèle d'« œil d'eau + sans bords ». Dans « ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune », certes le 6-6 est plus contrarié que dans les deux cas précédents par la combinaison C.i6 (C6 et rejet, de rythme 1), mais il me paraît au moins envisageable, et il pourrait être préparé par le parallélisme de discordance (« ni l'une, / ni l'autre »), et la notion de « ni la + jaune, qui m'importune » rend h2<sup>66</sup> quasi consistant. Remarquons, dans ces trois vers, l'identité de la syllabe

La rime à distance des hémistiches internes féminins (F6) en « vengeance » et « puissance » dans le second quatrain de « Qu'est-ce » paraît donc intentionnelle dans le parallélisme généralisé du diptyque.

Récapitulons. Non seulement « Qu'est-ce » est une suite de vers uniformément masculins et *Mémoire* une suite de vers uniformément féminins (contrairement à l'alternance traditionnelle) ; mais, parmi les hémistiches initiaux en 6-6 de « Qu'est-ce » et de *Mémoire* qui sont exceptionnellement féminins grammaticalement, ceux de « Qu'est-ce » sont traités rythmiquement comme masculins (contrairement à la prosodie française normale) et ceux de *Mémoire* sont traités rythmiquement comme féminins avec récupération rythmique (contraire au traitement rythmique autonome du second hémistiche en métrique traditionnelle) ; et, comme si cela ne suffisait pas, parmi les 6-6v de *Mémoire* à hémistiche initial rythmiquement féminin (plausiblement), certains, ou l'un de leurs hémistiches, sont remarquablement sous-rythmables en 3-3-3-3 ou 3-3 à 3v tous rythmiquement féminins<sup>35</sup>. – Enfin, parmi les vers des deux poèmes les plus manifestement rythmables en 4-4-4, les 4v sont rythmiquement masculins dans « Qu'est-ce » et féminins dans *Mémoire*.

Ainsi *Mémoire* favorise exceptionnellement les cadences féminines des vers (12-v) ; des hémistiches de 6-6 ; de leurs éventuelles subdivisions en 3-3 ; et du rythme compensatoire en 4-4-4.

Ce travail prosodique systématique, minutieux, était à ma connaissance sans exemple en poésie littéraire. Par son extraordinaire cohérence dans l'irrégularité, il établit fortement le couplage métrique de « Qu'est-ce » et de *Mémoire*.

Le souci des cadences est confirmé par le respect scrupuleux de la Fiction graphique, à la rime, à l'égard de l'*e* féminin, sans une exception, dans les deux poèmes, régularité significative par contraste avec les autres vers postérieurs à 1871 et avec l'indifférence à la graphie en « s », x » ou « z » à la rime : ainsi, dans le dernier quatrain de *Mémoire*, « dévorées » rime avec « tirée » comme une rime féminine ; et dans « Qu'est-ce », c'est « encor » qui rime avec « la flamme d'or » en rime masculine.

## 1.5 Comparaison métrique et historique

Il y a une trentaine d'années au moins, supposant probable (parce que tel était l'avis des spécialistes d'alors) que l'écriture de « Qu'est-ce » était significativement antérieure à celle de *Mémoire*, et, de plus, minorant la difficulté des lecteurs du début des années 1870 à rythmer le mètre 6-6 avec récupération rythmique à la césure<sup>36</sup>, j'imaginai que l'appui rythmique

féminine 8<sup>e</sup> en « -ne » après l'hypothétique césure (dans les 1v « ter-ne », « mor-ne », « jau-ne ») ; il se trouve aussi que les deux derniers appartiennent à un même quatrain où sont riment « l'u-ne » et « importu-ne ».

<sup>35</sup> J'appelle « 3v » une expression de rythme anatonique 3, mais dont la longueur totale peut être 4 (si elle a une 4<sup>e</sup> voyelle féminine).

<sup>36</sup> Je faisais alors état de l'impression que me faisait (personnellement) la récupération rythmique en 6-6 : erreur de méthode, car, plus d'un siècle après Rimbaud, le logiciel mental de lecture des vers avait changé. La récupération rythmique à la césure d'un mètre fondamental ne fait sans doute plus, en rythme 6-6, l'effet qu'elle faisait du temps de Rimbaud.

sollicité sur voyelle féminine dans quelques vers de « Qu'est-ce » était beaucoup plus choquant (vers 1871-1872) que le traitement rythmique continu sollicité pour césure 6-6 à récupération rythmique dans quelques vers de *Mémoire* ; et qu'à cet égard *Mémoire* était moins violent métriquement que « Qu'est-ce ». Cette dissymétrie d'effet me paraît aujourd'hui moins évidente (je veux dire pour un éventuel lecteur du temps de Rimbaud ; pour moi, pour vous, aujourd'hui, c'est une autre affaire).

## 1.6 Rejet initial

Voici encore un détail curieux concernant à la fois la concordance, la cadence et l'homophonie terminale : dans chacun des deux poèmes du couple, le sens déborde de la fin du premier quatrain, formant un rejet interstrophique de la longueur d'un hémistiche ou à peu près (en italiques ci-dessous) :

| <i>Strophe 1.</i>                     | <i>Début Vers 1. de Strophe 2</i>            | <i>Fin de Vers 1. de Strophe 2</i>                |      |
|---------------------------------------|--|---|------|
| L' <u>E</u> au - pure comme A, B, ... | <i>Ou l'ébat des <b>anges</b>,</i>           | – le courant d' <b>or</b> en marche,              | F6   |
| L'eau claire comme A, B, ...          | <i>l'ébat des <b>anges</b> ; –</i>           | <b>non</b> ... le courant d' <b>or</b> en marche, | (F5) |
| Qu'est-ce que A, et B, ...,           | <i>Et toute v-<b>eng-eance</b> ?Rien !..</i> | Mais <b>si</b> , toute encor,                     | F6   |

Rejets de Q1 en début de Q2 dans *Famille maudite*, *Mémoire* et « Qu'est-ce »

Dans chacun des deux poèmes, ce rejet inter-strophique coïncide avec le dernier élément de la série nominale conjonctive ou disjonctive : l'ébat des anges ou toute vengeance.

Dans chacun des deux poèmes, la phrase initiale qui déborde de la première strophe se termine, à proximité d'une éventuelle césure 6-6, par une voyelle féminine (celle du mot « anges » ou du mot « vengeance »). De plus, si on considère la version *Famille maudite*, cette féminine terminale de rejet est 6<sup>e</sup>, posant le même problème pour le rythme 6-6, favorisé par le sens. Cette singularité précise disparaît dans *Mémoire* où, comme nous l'avons vu, les césures féminines ne sont pas « masculinisées », mais les « anges » se sont seulement éloignés d'une syllabe<sup>37</sup> (*e* féminin devenu 5<sup>e</sup>).

Petite coïncidence supplémentaire qui paraîtrait anodine sans un tel réseau de parallélismes : entre cette « vengeance » de « Qu'est-ce » (à *e* féminin 6<sup>e</sup>) et ces « **anges** » de *Mémoire* (à *e* féminin 6<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> selon la version), il y a un écho quasi-rimique (« ance = ange » ferait une riche assonance) ; cette ressemblance imparfaite est complétée par le fait que c'est exactement le son d' « ang(e) » qui précède la terminaison « ance » dans « v-**eng-eance** ».

<sup>37</sup> Ils auraient pu donner lieu à une césure féminine à récupération en corrigeant par exemple en : « Ou bien l'ébat des anges », h1 de rythme anatonique 6 et à cadence féminine ; mais ce n'était pas compatible avec h2 « le courant d'or en marche » ; cette dernière notion, essentielle à la construction sémantique de *Mémoire*, a peut-être empêché cette nouvelle césure à récupération, et même entraîné la disparition des « ou » de *Famille maudite*, quand l'auteur a voulu éviter l'appui rythmique sur l'*e* d' « anges ».

Puis encore : dans les deux poèmes, juste après ces « anges » ou cette « vengeance », dans le second hémistiche du même vers, il y a de l'or ; or du courant dans « le courant d'**or** en marche » de *Mémoire*, « -or » phono-graphique dans « Qu'est-ce », mais coïncidant avec la rime et peut-être souligné par la licence graphique (pas banale chez l'auteur en 1872) dans « Rien !.. – Mais si, toute enc**or** » ; cet « -or »-là n'est pas de l'or, mais peut se remarquer à la rime dans le nouveau style de Rimbaud, et il appelle à la rime l'or véritable qui conclut le quatrain, celui de la « flamme d'or »<sup>38</sup>, dont on verra qu'il répond à l'or du début de *Mémoire* ; ces coïncidences non purement phoniques ne méritent-elles pas quelque attention ?

Au total, sur le seul plan métrique, la combinaison de *Mémoire* avec « Qu'est-ce » constitue un montage métrique extraordinaire, et peut-être, plus ou moins complètement, évident à l'époque de sa création, au moins pour quelques amateurs d'expérience et sophistication métriques, comme l'était Verlaine.

### 1.7 Un diptyque métrique et stylistique ?

Du style des deux poèmes, qu'il vaudrait la peine de comparer au vu d'un tel montage métrique, on se contentera de souligner ici qu'il paraît franchement contrasté, en accord avec leur métrique et leur sens. *Mémoire*, avec son évocation de famille et de paysage, se distingue par un style intensément et ostentatoirement analogique<sup>39</sup>, dont une particularité est que la relation entre les deux niveaux représentation ou évocation analogique analogique et directe y est parfois troublée<sup>40</sup>. Le ton peut en paraître élégiaque ou mélancolique aux lecteurs qui y voient des souvenirs (fantasmés ou non) d'un sujet passif se remémorant certains aspects de son passé familial. Le ton de « Qu'est-ce » peut paraître enthousiaste si on envisage sa partie centrale où le sujet, actif, appelle à une marche révolutionnaire. Tons respectivement féminin et viril comme l'eau et le feu ? Dans les deux textes la langue semble être plutôt, parfois nettement, celle d'un auteur très cultivé ; mais, dans « Qu'est-ce », seules tranchent par endroits quelques affectations de style populaire.

Une telle comparaison ne peut guère faire sens indépendamment de l'interprétation.

## 2 Parallélisme des quatrains initiaux

---

### 2.1 Énumération initiale

Chacun des deux rejets inter-strophiques parallèles ci-dessus (« l'ébat des anges », « Et tout vengeance ») termine une longue coordination, commencée dans le quatrain initial, de

---

<sup>38</sup> Dans l'autre vers à féminine 6<sup>e</sup> (« masculinisable » en 6-6) de « Qu'est-ce », « Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés », la terminaison (à partir de la tonique) de h1, par la graphie de « camp**agn**es », est anagramme de « anges », pur hasard peut-être.

<sup>39</sup> Le montage *analogique* de *Mémoire* pourrait être un élément de justification du sur-titre « d'Edgar Poe » dans le manuscrit de *Famille maudite*, que ce sur-titre concerne uniquement *Mémoire* ou puisse même s'entendre du diptyque.

<sup>40</sup> Par exemple, alors qu'on est passé sans avertissement d'une évocation de l'eau comme élément à l'évocation d'une femme, l'idée que les robes des fillettes « font » les saules (II : i) peut paraître inverser le sens de la relation analogique.

groupes nominaux accumulés en une suite énumérative : série de comparants (plutôt flatteurs à première vue) envisagés pour « L'eau claire ; *comme* GN, GN, &c. », et série d'éléments (terribles) de situation à évaluer en réponse à la question « *Qu'est-ce pour nous...* que GN, GN, &c. ».

Dans la version *Famille maudite* comme dans « Qu'est-ce », cette série est coordonnée terme à terme selon le schéma (où « Conj » note une conjonction constante) de la forme « GN, Conj-GN, &c. » (à quatre ou cinq éléments), la conjonction étant « et » dans « Qu'est-ce », « ou » dans *Famille maudite* ; dans *Mémoire*, la conjonction « ou » disparaît<sup>41</sup> dans la formule paratactique « GN, GN, GN, GN », mais, dans le manuscrit, elle apparaît encore entre parenthèses en marge des vers 3 et 5. Le parallélisme des conjonctions est d'autant plus remarquable que, dans une série coordonnée, la conjonction n'apparaît le plus souvent que devant le dernier élément ; la présence de la conjonction devant des éléments non terminaux favorise, surtout avec les virgules séparatrices, l'impression qu'une série qui pourrait être terminée se prolonge par ajouts ; cet effet de prolongation motive le rejet interstrophique : même à la pause strophique, la série n'était pas terminée et elle se prolonge, dans un cas par « toute vengeance », dans l'autre par « l'ébat des anges ».

Dans les deux séries, les GN sont définis (« *le sel...*, *l'assaut*, *la soie des oriflammes...* » ; « *les nappes...*, *les longs cris...*, *l'Aquilon sur les débris...* » (à moins d'être quantifiée comme dans « *mille meurtres...*, *toute vengeance* »), sans que l'existence de leur référent ait été affirmée, ce qui conduit plutôt à présupposer cette existence. Et comme, la suite coordonnée s'allongeant, un groupe verbal tarde à venir (il n'y en a toujours pas à la fin de la première stance), cela favorise au moins provisoirement un statut évocatif de ce référent, qu'il soit rappelé à la mémoire ou simplement imaginé.

Il n'y a pas de rapport sémantique évident entre les contenus respectifs de ces deux énumérations, sinon il aurait été remarqué depuis longtemps.

## 2.2 Contradiction immédiate

Dans chacun des deux poèmes, cette coordination initiale longue de quatre vers et demi bute immédiatement sur une sèche contradiction réduite à un monosyllabe : « non » dans *Mémoire*, « [Mais] si » dans « Qu'est-ce ». La différence entre ces mots « si » et « non » s'ensuit simplement du fait que seul le premier contredit une négation (« Ce n'est rien ! – Mais si » = « C'est quelque chose ! – Mais non »). L'effet de rupture est d'autant plus net, dans un poème comme dans l'autre, que la suite coordonnée s'allongeant indéfiniment avait déjà franchi la borne de fin de stance, et que, par contraste, elle est interrompue, on pourrait dire stoppée, dès le milieu du premier vers de la stance suivante (forte discordance), et cela par un

---

<sup>41</sup> Peut-être suite à l'élimination de F6 par déplacement, d'une syllabe en amont, de : « l'ébat des anges » (v. note ci-dessus et Murphy 2004 : 262 n. 6). L'élimination de la dernière occurrence de la conjonction entraîne naturellement celle des précédentes.

monosyllabe ; comme une voiture qui, sur sa lancée, après avoir brûlé un feu rouge sans ralentir, freinerait brutalement quelques mètres plus loin<sup>42</sup>.

En rapport avec l'effet syntaxique et rythmique de prolongation, la première occurrence du mot « encor » souligne qu'à l'accumulation des violences humaines s'ajoute (« encor ») celle de l'Aquilon, et la seconde occurrence souligne, après l'entre-strophes, qu'à toutes ces violences (récentes, mais passées) pourraient s'ajouter (« encor ») celles à venir de « toute vengeance ». À cet effet d'accumulation répond comme une surenchère positive la réplique du cœur qui veut non seulement toute vengeance, mais la veut « toute *encor* »<sup>43</sup> (et pourtant même peut-être, après la vengeance complète, derniers mot du poème et peut-être du diptyque, et dernière surenchère négative pour bilan définitif, tout cela sera compté pour « rien »).

## 2.3 Assiégeantes et assiégés

### 2.3.1 Assaut ou siège

À première vue, il n'y a guère de rapport de sens entre ces deux débuts de poème ; aussi bien ne les a-t-on, à ma connaissance, jamais rapprochés sémantiquement. Les parallélismes étonnants qu'on vient de signaler justifient d'y regarder de plus près.

Comme on l'a souvent supposé, dans le premier quatrain de « Qu'est-ce », les « nappes de sang et de braise », les « cris de rage », les « débris », et enfin « toute vengeance », semblent évoquer la Commune de Paris, révoltée, assiégée et écrasée par l'armée gouvernementale, et le désir de « vengeance » qui en résulte<sup>44</sup> ; les survivants pourront se considérer comme les vaincus (terme qu'emploiera Verlaine, ancien communard).

---

<sup>42</sup> De plus, comme me le signale Philippe Rocher, au fait que « l'ébat des anges » et « non... le courant d'or » sont tous deux du type « N de N », peut correspondre le fait que « « toute vengeance ? Rien ! » et « Mais si, toute encor » ont en commun le mot « toute ».

<sup>43</sup> Remarque comparative : Une plus ou moins longue liste de groupes nominaux évoquant une ou des choses apparemment importantes, puis une surenchère par introduction de quelque chose par rapport à quoi ce qu'on vient d'évoquer avait peu de valeur : un tel montage rhétorique, commun à nos deux poèmes, était d'un type bien représenté dans la tradition littéraire, sous des formes diverses. Dans le sonnet fameux « Beaux et grands bâtiments d'éternelle structure » de Malherbe, les quatrains et même, au début des tercets, les trois hémistiches suivants, évoquent, en emploi vocatif, la beauté du domaine du roi, pour faire valoir ensuite, par surenchère, « Caliste », car, selon la pointe du sonnet, « (Et) moi je ne vois rien quand je ne la vois pas » (noter le « rien » évaluatif). Dans le sonnet *Le Vin du solitaire* de Baudelaire, une longue suite énumérative de quatre GN libres sans coordination se prolonge jusqu'à la fin du second quatrain du sonnet, fin marquée seulement d'une virgule suspensive (le premier quatrain est lui-même une phrase à rallonges ostentatoires par « qui », « comme », « que » et « quand ») ; en attendant que cette énumération reçoive éventuellement, par intégration syntaxique, un rôle dans une affirmation, elle ne peut manquer d'avoir une puissance évocative ; puis, au tournant du huitain au sixain, elle est anaphoriquement résumée par les mots « Tout cela », en début d'une affirmation signifiant que « tout cela ne vaut pas » ce que le vin procure au poète ; autrement dit, « tout cela », longuement et puissamment évoqué... ne vaut pas grand chose en comparaison du vin, qui procure même aux gueux l'orgueil.

<sup>44</sup> J'ai mis en doute ce point (Cornulier 2009 : 227) à tort (erreur critiquée par Alain Bardel sur son site <http://abardel.free.fr/>). Qu'est-ce qui m'a donc pris (dans C 1992, je ne contestais pas cette « allusion à la réalité » récente) ?

Le premier quatrain de *Mémoire* inclut trois comparants de l'eau (qui seront rejetés), dont les éléments initiaux, « le sel..., l'assaut..., la soie... » semblent former autour de la notion d'*assaut* une série allitérative, surtout les deux derniers, contre-rimant en [laso > laswa]<sup>45</sup>. Le second comparant est un « assaut » donné au soleil. Le troisième, avec « oriflammes » « sous les murs » défendus, est encore, sans le mot, un assaut donné à une place forte qui peut être une ville<sup>46</sup>. Mis à part le comparant initial (« sel des larmes d'enfance ») dont on verra qu'il contribue sans doute au bouclage du poème, l'idée d'assaut est donc essentielle dans ce quatrain.

La « pucelle » qui défend les murs n'est pas un comparant de l'eau, mais un élément corrélatif du comparant assaillant ; la notion de « défense » est tout de même mise en valeur en rime conclusive du quatrain ; symétrique de celle d'« assaut », elle fait écho, d'un poème à l'autre, au premier quatrain de « Qu'est-ce ». L'idée d'assaut donné ou de siège subi est donc commune aux deux quatrains initiaux du diptyque.

### 2.3.2 Quelle pucelle ?

Car il y a plusieurs pucelles. Même avec la disponibilité évidente d'un rythme 8-4, l'éventualité d'un rythme 6-6, avec le trouble prosodique provocable par l'*e* féminin ou mixte de « quelque » dans « quelque pucelle », justifiait de s'inquiéter de cette référence. Une « pucelle » défendant une ville assiégée, des « oriflammes », des « lys », cela évoque naturellement pour les commentateurs d'aujourd'hui « Jeanne la pucelle », aussi dite « la pucelle d'Orléans ». Tablant sur cette allusion, et cherchant l'analogie avec le premier quatrain de « Qu'est-ce », je n'en trouvais (2009 : 312-313) que d'approximative avec

Jeanne d'Arc<sup>47</sup> dite la Pucelle, qui après le sacre du roi à Reims se battit sous les murs de Paris, et dont la « bannière de soie blanche » portait une image de « Notre-Seigneur Dieu [...] ayant de chaque côté un ange qui tenait un *lis* » (Wallon, 1860: 236 citant Eberhard de Windecken) ; il ne s'agissait pas alors de défendre la ville, mais de la reprendre aux anglais ; mais l'analogie – même inexacte – avec la « défense » de Paris subissant l'« assaut » gouvernemental, inévitablement évoquée par le premier quatrain de « Qu'est-ce... », n'est vraisemblablement pas fortuite et pourrait converger avec un ensemble d'indices nouant des rapports d'*analogie* entre les deux poèmes

Jeanne est surtout connue comme « la pucelle d'Orléans » (titre du poème de Voltaire), celle qui défendit victorieusement cette ville en 1429. D'autre part, Domremi, d'où elle était originaire, ne se situait-elle pas dans la vallée de la Meuse, rivière qui baigne Charleville et la citadelle de *Mézières*, « ville jadis défendue par Bayard » comme le rappelle Berrichon (1912 : 68) dans son interprétation de *Mémoire* ? C'est l'héroïne de la région. Soit deux villes

---

<sup>45</sup> La contre-rime à une glissante prétonique près n'est pas rare ([w] de « soie »), comme si cette glissante appartenait à une diphtongue vocalique.

<sup>46</sup> L'expression « sous les murs de » évoque communément une menace d'assaut, comme dans ce propos répété de Jules Simon : « si nous avons l'ennemi sous les murs de Paris, – je suppose une chose qui, je l'espère, ne se réalisera jamais, – si nous avons l'ennemi sous les murs de Paris [...] », dans Simon (1868 : 234).

<sup>47</sup> « Le mot *pucelle* renvoie prototypiquement à Jeanne d'Arc [...]. Dans le cadre très corporel du début du poème, la pucelle défend sa virginité contre des assauts en tout état de cause solaires » (Steve Murphy, 2004 : 285).

candidates à la référence, Orléans et Mézières ; donc aucune raison, dans ce début de *Mémoire*, de penser à... Paris, surtout s'il doit s'agir de souvenirs d'enfance de Rimbaud.

Pourtant, sans nécessairement exclure des évocations « régionalistes » favorables aux interprétations étroitement autobiographiques de *Mémoire*, on pourrait hésiter à s'en tenir à cette identification. Remarquons d'abord que, dans les vers de *Mémoire*, il n'y a pas simplement *une* pucelle, mais, d'un côté, comparée à l'eau (donc du côté de la femme) la soie en foule des oriflammes, assaillante(s) ; et de l'autre côté, une pucelle chargée de la défense. Jeanne devrait-elle représenter à la fois une pucelle chargée de la défense d'une ville et une foule assiégeant une ville ? Jouerait-elle à *Qui perd gagne* ? Pourquoi serait-elle pluralisée en foule dans l'attaque et singulière dans la défense ? Pourquoi la nommer « quelque pucelle », si elle est « la pucelle » ? Et pourquoi ce temps historique de « eut », passé simple, qui suggère que le siège des assaillantes est antérieur à la défense par une pucelle, même si c'est sous les mêmes murs ?

Il serait temps d'aller en chercher quelque autre. Or, vers 1872, il n'y avait pas besoin de chercher pour la trouver. On honorait publiquement, comme patronne d'une ville assiégée ou menacée, et qu'elle avait, en deux occasions, non pas assaillie, mais bien défendue et sauvée (par ses prières, etc.), une *vierge* consacrée : sainte Geneviève. La ville dont cette pucelle eut la défense ne se trouvait pas dans le pays d'enfance de Rimbaud : c'était Paris. La seconde fois, c'était contre un siège de Clovis avant qu'il se convertisse (fin du V<sup>e</sup> siècle). Cette histoire était au centre de la légende parisienne et patriotique de la fondation de la nation chrétienne, thème préoccupant pour l'auteur de la *Saison en enfer*<sup>48</sup>.

Le culte national et chrétien rendu à cette pucelle-là était au centre d'un long débat historique et politique concernant un monument emblématique au cœur de Paris. À l'origine (sous Louis XV) était prévue une église abritant la châsse de sainte Geneviève, patronne de Paris ; à l'achèvement de l'édifice en 1791, l'Assemblée Nationale en avait fait un « panthéon » dédié « aux grands hommes » par « la patrie reconnaissante » ; la destination de l'édifice, panthéon national ou église (ou les deux), fluctua suivant les régimes successifs, non sans vives polémiques. En 1852, dès le début du Second Empire, un décret l'avait « restitué au culte et consacré à la patronne de Paris » (on effaça la dédicace de « Patrie » aux « Grands Hommes »)<sup>49</sup>. Pendant le siège de Paris-Commune, en haut du dôme, la croix fut supprimée et un drapeau rouge installé. – En 1874 sera commandée à Ernest Hébert la mosaïque de l'abside représentant « le Christ enseignant à l'ange de la Gaule les destinées de la Patrie » (légende : « Angelum Galliæ custodem Christus Patriæ fata docet »). – Ces rappels historiques peut-être approximatifs (je ne suis pas historien) peuvent aider à situer l'enjeu idéologique et la portée symbolique de la « pucelle » assiégée au début de *Mémoire*.

Le parallélisme métrique dont nous sommes partis pointe donc déjà cette convergence précise : les murs défendus à la fin du premier quatrain de *Mémoire* peuvent évoquer, comme

---

<sup>48</sup> V. par exemple *Sainte Geneviève Patronne de Paris* de Bourdon (1852).

<sup>49</sup> *Dictionnaire universel* de Bouilhet (1869, vol. 2 : 1421).

le premier quatrain de « Qu'est-ce », un siège de Paris<sup>50</sup> ; et cette convergence porte ce contraste : ici des espèces de femmes héroïquement assiégeantes, là des hommes assiégés, ceux qu'on nomme « les vaincus ».

### 2.3.3 De la pucelle au gouverneur de Paris

Cette analogie n'est plus évidente aujourd'hui, et semble avoir échappé aux commentateurs. Pourtant, un siège de Paris en rappelant un autre, quand il parut probable que Paris assiégé tomberait aux mains des Prussiens, il était inévitable que des Parisiens ou Français catholiques se souviennent de sainte Geneviève et invoquent sa protection. Tel fut notamment le cas du général Trochu, gouverneur de Paris (août 1870) puis président du gouvernement de la Défense Nationale pendant ce siège, qui, après avoir d'abord déclaré « Le gouverneur de Paris ne capitulera pas », dut démissionner en janvier 1871 après une opération de sortie désastreuse, et qui aurait alors préconisé la capitulation. Voici comment, en 1875, Charles de Mazade<sup>51</sup> (partisan de l'ordre), évoque sa posture :

Qu'attendait-il? Il [Trochu] ne comptait ni sur l'arrivée des armées de secours, ni sur la possibilité pour l'armée de Paris de percer les lignes prussiennes, il comptait sur une intervention miraculeuse de sainte Geneviève! — Mais, lui disait-on avec une bonne humeur spirituelle tempérée de quelque tristesse, le roi Guillaume, lui aussi, a son saint, il faut alors mettre les deux saints en présence. — Catholique, Breton et soldat, — le général Trochu se servait un jour de ces mots pour se caractériser lui-même. La dévotion à sainte Geneviève était d'un bon catholique, l'opiniâtreté était du Breton, le soldat avait certes beaucoup fait, et dans ces tragiques extrémités il restait encore le plus embarrassé.

Dans son *Histoire de la Commune de 1871*, Lissagaray (ex-communard) décrit Trochu, dévot tenu par le clergé, défaitiste et décidé (comme d'autres) à abandonner Paris aux Prussiens, tout en faisant semblant, pour la galerie, de vouloir la défendre, et en invoquant sainte Geneviève<sup>52</sup> (italiques miennes) :

Conscience curieuse, à dessous infinis, plus machinés que ceux d'un théâtre. Il croyait aux miracles et ne croyait pas aux prodiges, *aux sainte Geneviève et non aux Jeanne d'Arc*, aux légions d'en haut nullement aux armées qui sortent de terre. Aussi, depuis le 4 septembre, il mettait son devoir à tromper Paris, pensait : « Je vais te rendre, mais c'est pour ton bien. » Après le 31 octobre, il crut sa mission doublée, se vit l'archange, le saint Michel de la société menacée.

On peut noter chez Lissagaray la distinction de deux sortes de pucelles, celles, sérieuses, qui font des prodiges comme Jeanne, et celles (illusoire) dont on peut croire qu'elles feraient des miracles, cas de la sainte pucelle de Trochu ; l'indéfini de « quelque pucelle », dans *Mémoire*,

---

<sup>50</sup> L'identification étroite formulée dans les mêmes termes – la rivière, « c'est la Meuse » – par Berrichon (1912 : 68) et Pierre Brunel (1999 : 838), est donc insuffisante, sinon carrément insatisfaisante. Berrichon ajoutait : « ville jadis défendue par Bayard » pour suggérer un rapport avec les derniers vers du quatrain.

<sup>51</sup> Charles de Mazade, 1875, *La Guerre de France en 1870-1871* <[http:// fr.wikisource. org/wiki/ La\\_Guerre\\_de\\_France\\_en\\_1870-71/08](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Guerre_de_France_en_1870-71/08)> (je n'ai pas pu consulter, du même auteur, « Le Siège de Paris » et un autre article dans *Revue des deux mondes* du 15 juillet 1873).

<sup>52</sup> « En 1871, lors du siège de Paris, Trochu rédige une proclamation qui invoque Geneviève, mais les membres du gouvernement, redoutant davantage, selon toute apparence, cet obus clérical que ceux des Prussiens, s'opposèrent à sa publication » (Dubois & Beaumont-Maillet, 1982 : 87).

n'est donc pas flatteur. – Selon le témoignage de Francisque Sarcey dans *Le Siège de Paris* (1871 : 324), à partir du 21 janvier 1871, alors que le gouvernement était discrédité :

On s'en prenait surtout à Trochu ; le bruit courait dans Paris que son illuminisme avait tourné à la folie ; qu'il était en proie à des hallucinations ; qu'il voyait Geneviève, patronne de Paris, et qu'il avait mis, dans une proclamation officielle heureusement interceptée par Jules Favre, les habitants de la capitale sous la protection de la sainte. Il portait les bottes molles des héros d'opéra-comique et le bonnet de soie noire du marguillier.

Il paraît donc plausible qu'à travers la défense de Paris par Sainte Geneviève au milieu du ve siècle, par ricochet, *Mémoire* évoque le siège de Paris par les Prussiens (septembre 1870 à janvier 1871).

À l'assaut prussien, après la capitulation de janvier, succéda de mars à mai 1871 celui de l'armée gouvernementale – les « Versaillais » – contre l'insurrection parisienne (Commune). Il serait curieux qu'il ne soit pas évoqué en parallèle avec son évocation dans « Qu'est-ce », et un détail grammatical donne à penser qu'il l'est en effet. Dans le syntagme nominal « la soie [...] des oriflammes sous les murs dont quelque pucelle eut la défense », en l'absence de verbe dont « la soie » serait le sujet, la force évocative de sujet nominal est plutôt comme présente, et le passé simple « eut (la défense) » semble évoquer plutôt un événement historique passé et antérieur au siège présent à l'imagination. La défense de ces murs par « quelque pucelle » est antérieure à l'assaut que leur donne cette soie en foule. Il est donc pour le moins plausible que cette soie en foule assaillant Paris est assimilée à l'armée qui a attaqué la Commune, que ce soit directement ou non (par exemple on peut penser aussi aux femmes qui priaient pour elle). Le symbolisme politique est fort : par ce troisième comparant (« la soie »), cette eau, cette femme, est assimilée à l'armée versaillaise et au pouvoir qui l'emploie. Les aspects militaires, catholiques et historiques évoqués dans ce comparant (soie, lys, oriflammes) conviennent en effet à cette évocation ; ainsi, l'oriflamme ayant été historiquement associée au pouvoir royal, les oriflammes conviennent particulièrement à l'Assemblée nationale élue en février 1871, majoritairement monarchiste.

Le premier quatrain de *Mémoire* associe donc, comme en fantasme, à travers les comparants de l'eau dont elle sera l'analogue (à partir de II), la femme aux forces catholiques et contre-révolutionnaires.

La symbolique politique des premiers vers de *Mémoire* ne me semble pas avoir attiré l'attention et les commentaires. On s'est beaucoup plus intéressé à leur potentiel symbolique érotique, que mon propos n'est pas de nier, ni d'examiner. Par exemple Jean-Luc Steinmetz (1982 : 113) pense plutôt à quelque psychanalytique « scène primitive » avec « associations érotiques » dans ce « quatrain d'une découverte sexuelle », avec « pucelle «empêchée», à qui l'on défend, mais qui pareillement fut peut-être défendue » ; et « ce qui est tentative violante (parrainée par le soleil) devient vite tabou », et, pour Michel Collot (1984, 1988), l'« ébat des anges » nous fait « assister à l'apothéose du coït parental »<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Je cite Michel Collot d'après la bibliographie commentée d'Alain Bardel sur le site Internet *Arthur Rimbaud le poète* (consulté en 2-2012). – Songeant à *La Pucelle* de Voltaire, on peut comme son auteur se préoccuper spécialement de son pucelage, et de son assaut figuré par celui de la cité plus ou moins bien défendue. Sans

## 2.4 Ah, cette « symphonie en blanc majeur » ...

Contraste de ton saisissant entre les quatrains initiaux des deux poèmes, avec assaut ou siège ; autant celui de « Qu'est-ce » est terrible, autant il est problématique de prendre au sérieux certaines comparaisons triomphales de *Mémoire*, mêlant en deux vers et demi rien moins que : soie, lys, oriflammes, pucelle, et pour finir : ébat d'anges. Mais telle est la magie de Rimbaud qu'un siècle après lui et la répression de la Commune, de solides mécréants peuvent commenter ces vers avec componction et nommer sans rire « Symphonie en blanc majeur »<sup>54</sup>, « épiphanie de la blancheur », « bel échantillon d'image rimbaldienne »<sup>55</sup>, &c., ces enfilades de génitifs et ce concentré de notions catholico-militaro-patriotiques. Pourtant, quand Rimbaud a composé ce charabia inspiré par une littérature édifiante, on continuait à juger ou traquer des personnes soupçonnées d'avoir participé à la Commune, et d'autres étaient déjà en déportation.

Ce genre d'images, auxquelles il pouvait être exposé par son entourage (mère ou sœur) sans compter la propagande publique, risquait peu d'exalter l'auteur de *Mémoire*. Déjà près de deux ans plus tôt peut-être, avant la Commune, il ironisait dans une lettre à son professeur Izambard (25 août 1870) sur la « benoîte population » de sa ville, plus « prud'hommesquement spadassine » que de véritables assiégés, sur leurs « uniformes », et sur le « patrouillotisme », cette « patrie qui se lève » (je souligne). Dans *Un Cœur sous une soutane*, il avait lourdement parodié le lyrisme d'un séminariste qui dans des vers pieux écrivait « Jhésus » comme sur l'étendard de la Pucelle. Or l'oriflamme « faite d'un tissu de soie couleur de feu » (italiques miennes dans ces citations), « cette bannière de vermeil toute semée de fleurs de lys d'or que l'on dit avoir été envoyée du ciel au grand Clovis » ; qui « vit s'abaisser le front de Clovis, ce superbe Sicambre qui le premier rendit la France chrétienne » ; cet « étendard qui mit dans ses plis des siècles de prouesse »<sup>56</sup>, et d'autres oriflammes, ne manquaient pas dans les récits héroïques de personnages attaquant ou défendant victorieusement des villes et participant à la fondation ou au salut de la France dans la grande légende nationale ; leur aspect merveilleux, héroïque et sacré était parfois relevé par le fait que le héros n'était pas un chevalier guerrier, mais une « vierge » sainte.

L'aspect de « blancheurs de corps de femmes » donnant assaut au soleil est peut-être séduisant aujourd'hui pour un lecteur rêvant, par exemple, de femmes peu habillées bronzant

être incompatible avec le symbolisme idéologique, cette piste (explorée par plusieurs commentateurs) est moins attractive si la pucelle est Geneviève.

<sup>54</sup> Pour Étienne & Gaucière (1950 : 164-165), « le poète se laisse guider par les associations de toute nature ; à tout instant il se détourne du sujet » ; « toutes ces images rivalisent de blancheur et cet éclat constitue seul l'unité de l'évocation » ; « les divers morceaux du tableau [...] sont simplement juxtaposés pour former une sorte de "Symphonie en blanc majeur" ». Cette dernière formule, empruntée au titre d'un poème de Gautier, est devenue un cliché pour commentaire de *Mémoire*.

<sup>55</sup> Respectivement chez : Étienne & Gaucière (1950 : 165), Alain Badiou (1992 : 132), Alain Bardel (2011). Steve Murphy (2004 : 283) signale que, si le « lys pur » peut connoter la pureté des femmes évoquées, le lys est pour l'auteur « un symbole de réaction politique » (les mains de Jeanne-Marie sont « tann[ées] »).

<sup>56</sup> Dans Delandine de Saint-Esprit (*sic*), 1843, p. 27. C'est pour être baptisé (baptême marquant la naissance de la France chrétienne) que Clovis courbe la tête ; l'eau du baptême peut être supposée salée (connotation incertaine, mais éventuelle, du premier vers).

sur une plage... ; mais pas vers 1872 ; alors, il risquait surtout de paraître incongru, la blancheur des corps suggérant plutôt la nudité qu'une tenue militaire (nu, en latin, pouvait signifier : sans armes, et la soie ne pouvait tenir lieu d'armure) pour des attaquants héroïques donnant l'assaut à rien moins que le soleil. Une telle eau attaquant un tel feu ? Il est difficile de prendre ces images héroïques au sérieux<sup>57</sup>. On verra que la pertinence de cette fantasmagorie féminine apparaît plutôt dans les contradictions que lui apportent les strophes suivantes, en développant le « non » (ça suffit !) qui siffle sa fin.

## 2.5 Ébat des anges ou vengeance de tout enfer

Aux deux quatrains initiaux succèdent, en rejets inter-strophiques parallèles : dans *Mémoire*, « l'ébat des anges » ; et dans l'autre poème, « Et toute vengeance » (le point d'interrogation placé après « vengeance » vaut pour la série nominale complète). On a signalé plus haut les parallélismes métriques et phoniques entre ces derniers groupes nominaux qui, survenant après la fin d'une strophe, paraissent s'ajouter après coup à une série qui pouvait paraître terminée.

Si le premier quatrain de « Qu'est-ce » évoque la Commune assiégée, l'ajout, ensuite de « toute vengeance » peut naturellement évoquer les ou la vengeance dont les « vaincus » survivants pouvaient rêver *après* l'écrasement de la Commune. De fait, les quatrains suivants expriment une « marche *vengeresse* » et révolutionnaire qui aboutit à l'occupation de toute la terre.

Après un combat gagné par les uns et perdus par les autres, les vaincus survivants peuvent crier vengeance et les vainqueurs crier victoire. Placées en contraste dans les rejets parallèles initiaux du second quatrain dans chacun des deux poèmes, et succédant à l'évocation du siège subi dans le premier quatrain de « Qu'est-ce » et à celle de l'assaut donné dans le second distique du premier quatrain de *Mémoire*, l'idée de « toute vengeance » dans un poème et l'idée de « l'ébat des anges » dans l'autre évoquent plausiblement ces réactions contraires : à l'assaut victorieux de *Mémoire* succède l'ébat des anges, célébrant la victoire ; à l'écrasement de la Commune assiégée, les cris de vengeance.

Pourquoi les vainqueurs de la Commune seraient-ils représentés par des anges ? Comme les comparaisons dont celle-ci est la dernière concernent l'eau, féminine, il peut s'agir plus généralement du parti des vainqueurs, voire, spécialement, du rôle des femmes qui les soutenaient. Le Ciel, sans nul doute intéressé au destin de la France « fille aînée de l'Église », était forcément favorable au camp des versaillais à oriflammes. On sait qu'après mai 71 l'église catholique, cible de la Commune et bénéficiaire de sa défaite, célébra amplement par des cérémonies et actions sinon explicitement triomphales, du moins d'« expiation » (des crimes de la Commune), la victoire gouvernementale et l'ordre rétabli<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Armé ou nu, l'assaut au soleil, donc au ciel, peut être un crime contre les dieux, qui peut être payé cher (Prométhée). Hugo Sans Peur donnait un tel assaut dans *Ibo*.

<sup>58</sup> Cet enthousiasme expiatoire, peut-être (?) évoqué au début de *Paris se repeuple*, contribua à motiver la construction de l'église du Sacré-Cœur de Montmartre. Cette construction devait aussi, notamment, expier les « attentats sacrilèges commis à Rome contre les droits de l'Église et du Saint-Siège ». – Les zouaves

Non seulement les anges du Ciel pouvaient logiquement célébrer la victoire par leur « ébat »<sup>59</sup>. Mais les anges sont ici un comparant des femmes (pro-gouvernementales) elles-mêmes, puisque l'« ébat des anges » prolonge ici la série des comparants tels que « l'assaut [...] des blancheurs des corps de femmes », et que le comparé est l'eau (supposée claire, comme les bons anges sont lumineux). D'autre part, toute cette série de comparaisons est immédiatement rejetée par le « non » qui l'interrompt à la fin du rejet, et ce rejet introduit un point de vue inverse, où l'eau, sombre et non claire, loin de donner quelque assaut que ce soit, est immobile, et où c'est l'homme qui se meut ; or, enfin, il s'éloigne « comme mille anges ». Ce n'est donc pas Elle qui finalement dans *Mémoire* (P2) apparaît « comme mille anges », mais bien Lui. – Mais avant d'être ainsi corrigée, la comparaison des femmes aux anges a bien été faite dans la première partie de *Mémoire*. (Reste à savoir, bien sûr, si la comparaison de Lui à mille anges tiendra jusqu'à la fin du diptyque.)

## 2.6 Anges et démons

À la notion des « anges » du début de *Mémoire* ne répondent pas seulement phoniquement, en même place métrique dans « Qu'est-ce », peut-être, celle de « v-eng-eance » (v. plus haut), mais, plus explicitement, les « sanglots de *tout enfer* », le déterminant « toute » associant par parallélisme « toute vengeance » à « tout enfer ». L'enfer étant souvent conçu dans la tradition chrétienne comme séjour des *mauvais anges* (anges révoltés, précipités du paradis), les cris de rage du début de « Qu'est-ce » sont ceux de mauvais anges, et la vengeance espérée sera la leur ; ce qui motive l'écho phonique terminal de série nominale initiale d'un poème à l'autre. Les « cris de rage » ou « sanglots » des démons vaincus de « Qu'est-ce » font écho à « l'ébat des anges » vainqueurs de *Mémoire*.

Le quatrain initial de *Mémoire* et celui de « Qu'est-ce », et les courts rejets qui les prolongent, sont donc bien parallèles non seulement métriquement, mais sémantiquement, les quatrains (en partie pour celui de *Mémoire*) évoquant le siège de la Commune et les rejets évoquant sa conclusion ; et cela, dans les deux cas, d'une manière fortement contrastive. La suite des deux poèmes inversera exactement cette perspective, prolongeant ainsi le rapport de contraste.

## 3 Première vue globale d'un diptyque

---

Anticipant sur cette analyse, esquissons déjà le contraste inversé qui succède à celui du premier quatrain dans l'un et l'autre poème.

---

pontificaux français qui avaient participé à la défense du États du Pape, se battaient sous une bannière du Sacré-Cœur, parfois dite oriflamme, qui avait d'abord été destinée au défenseur de Paris contre les Prussiens...

<sup>59</sup> Les « anges », étant souvent considérés dans la Bible comme les soldats de Dieu (parfois dénombrés par milliers), auront peut-être plus loin (en III ii 2), au nombre de « mille », une connotation militaire, que ne favorise pas ici le mot « ébat ». Noter dans un autre registre la notion d'« ébat triomphal » dans le sonnet d'hommage de Mallarmé à Wagner. – Dans l'hymne du *Te Deum* notoirement chanté après certaines victoires, « nous louons » Dieu (*Te Deum laudamus*), et les Anges chantent ce seigneur dieu des armées (*Dominus Deus Sabaoth*).

Appelons P1 (partie 1), dans chaque poème, le premier quatrain avec le rejet qui le suit, en incluant dans cette partie initiale, pour « Qu'est-ce », la réponse « Rien ! » que la voix de l'Esprit apporte d'abord à sa propre question (« Qu'est-ce pour nous... ? Rien ! ») avant d'être brutalement contredite par la voix du Cœur (« Mais si... »).

Appelons P2 (2<sup>e</sup> partie), une partie qui constitue par sa longueur le corps du poème. Dans les deux cas, P2 commence par une contradiction : « non » ou « Mais si ». Dans *Mémoire*, la fin de P2 coïncide avec celle de la paire de quatrains IV. Convenons que, dans « Qu'est-ce », elle coïncide avec la longue répartie centrale du Cœur et se termine par « Notre marche vengeresse a tout occupé, / Cités et campagnes ! » (on peut aussi envisager qu'elle se termine un vers plus loin avec la fin de cet avant-dernier quatrain).

Appelons P3 (dernière partie) tout ce qui suit, coïncidant, dans *Mémoire*, avec la dernière paire V de quatrains (on pourrait envisager que dans « Qu'est-ce » elle commence avec le dernier quatrain achevé).

Dans les deux poèmes, P1 évoque, comme nous l'avons déjà vu (ou cru voir), le siège de Paris insurgé, du côté des assaillant(e)s victorieux dans un poème, du côté des assiégés vaincus dans l'autre. À la lumière de ce qui suit, il pourra paraître pertinent que l'eau/femme ait un mouvement (plutôt ascendant) dans P1 de *Mémoire* alors que les révolutionnaires sont enfermés, donc immobilisés (à terre), dans P1 de « Qu'est-ce ».

Dans les deux poèmes, P2 développe sa contradiction initiale (« non » ou « si »). – Dans « Qu'est-ce », contre cette dévalorisation des vaincus, le Cœur proteste d'abord que tout cela (horreurs subies ou provoquées par la révolte écrasée), et, surtout peut-être, « toute vengeance » qu'on peut vouloir en tirer, n'est *pas* « rien », en précisant d'emblée que non seulement nous voulons « toute vengeance », mais que nous voulons la vengeance « toute ». P2 se termine par la déclaration triomphale que « Notre marche vengeresse a tout occupé ». Donc une marche (révolutionnaire, victorieuse) vient d'avoir lieu (exprimée par P2) et elle constitue cette vengeance « toute ». En particulier, les vaincus de P1 sont devenus vainqueurs ; et d'enfermés qu'ils étaient dans les murs, ils sont devenus libres et ont marché sur toute la terre (marche de révolution universelle, progrès).

À l'inverse, dans *Mémoire*, la valorisation de l'Eau par des comparaisons (qui peuvent suggérer que l'eau, ce n'est pas rien !) est interrompue, contredite, puis dégradée par description contraire. Certes, là encore, s'ensuit une marche ; mais, si l'analyse qui suit est juste, contrairement à ce qu'on a souvent pensé, ce n'est pas l'eau qui « marche », mais l'or ou le « courant d'or » qui est encore en elle ; cette eau/femme, elle, est statique. Ainsi P2 fait contraster en parallèle la marche des hommes révolutionnaires dans « Qu'est-ce » et la non-marche de l'eau/femme dans *Mémoire*. Et alors que, dans P1, l'eau, par ses comparants, paraissait en mouvement plutôt ascendant (au moins dans l'« assaut au soleil »), et victorieuse, dans P2, l'eau ou la femme apparaît finalement « sous les remparts » et non « en haut » comme les peupliers : elle ne semble pas s'être « éloignée ».

Dans les deux poèmes, le sujet « je » apparaît distinctement dans P3. Dans les deux poèmes, il est finalement condamné à l'immobilité, et fixé à (la) terre : écrasé par la terre dans « Qu'est-ce », fixé à la boue (eau terreuse) dans *Mémoire*. Dans les deux poèmes, sa conscience du malheur s'annonce par l'interjection « oh » ou « o ».

Telle semble être la malédiction de ce sujet, et avec lui de sa famille, que ce soit la petite famille de *Mémoire* (d'abord intitulé *Famille maudite*) ou la grande famille humaine représentée par les « frères » dans « Qu'est-ce ».

#### 4 « Elle » et « Lui »

Il y a une dissymétrie essentielle dans la symétrie sexuelle de « Qu'est-ce », poème des « frères », masculin, et *Mémoire*, poème féminin, dont rendait peut-être compte le titre de *Famille* pour ce dernier seulement. La famille humaine est incomplète, privée de sa moitié féminine, dès le début de « Qu'est-ce ». Le diptyque signifie métriquement et sémantiquement la division des sexes avec sa portée politique et sociale ; mais cette division résulte d'une séparation exprimée dans *Mémoire*, où « l'homme » est présent avant son « départ » (à cet égard *Mémoire* précède sémantiquement « Qu'est-ce »).

##### 4.1 Elle, c'est Elle et lui, c'est Lui

Intéressons-nous désormais plus spécialement à l'interprétation de *Mémoire*, en tenant compte de la perspective qu'ouvre sa mise en diptyque métrique avec « Qu'est-ce ».

Ci-dessous, à l'occasion, « Elle » et « Lui », désignant la femme et l'homme ou leur analogue naturel dans le paysage, seront occasionnellement notés avec majuscule initiale. Dans le manuscrit de *Mémoire*, l'unique occurrence de « Lui » non-clitique<sup>60</sup> sujet porte la majuscule après une virgule ; les deux occurrences de « Elle » non-clitique sujet sont initiales de phrase après un point ou un point d'exclamation.

De même qu'on a longtemps confondu les deux voix du cœur et de l'esprit du sujet dialoguant dans « Qu'est-ce », on a parfois insuffisamment distingué deux instances en jeu dans la première paire de quatrains de *Mémoire*. Le formatage suivant (où la phrase est simplifiée mais la ponctuation respectée) peut aider à éclaircir cette dualité<sup>61</sup> :

|                                       |                       |       |   |
|---------------------------------------|-----------------------|-------|---|
| <b>L'eau</b> .....                    | <i>claire</i> ; ..... | comme | <b>l'assaut</b> au soleil, etc....      |
| – non... <b>le courant d'or</b> ..... | .....                 |       | <b>meut</b> ses bras d'herbe.           |
| <b>Elle</b> .....                     | <i>sombre</i> .....   |       | <b>appelle</b> le Ciel et l'ombre de... |

À ce premier contraste entre « le courant d'or » qui « meut... » et « Elle » qui « appelle... » répondra en III : 2 un contraste entre « Lui » qui s'éloigne... et « Elle » qui « court ! après... », sur lequel on reviendra.

Qui est « Elle » ? Les avis des commentateurs, plus ou moins nuancés et plus ou moins assurés ou hésitants, divergent. C'est la rivière ! (opinion fréquente, notamment chez P. Brunel

<sup>60</sup> Certains grammairiens français parleraient de forme « disjointe » plutôt que « non-clitique ».

<sup>61</sup> Ce qui suit s'applique particulièrement au texte de *Mémoire* ; la dualité qui y est opérée ne l'était pas, ou pas de cette manière radicale, dès le début de *Famille maudite*. – Je suppose que « avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle pour rideaux l'ombre » signifie : appelle l'ombre pour rideaux avant d'appeler le Ciel bleu pour ciel de lit ; donc qu'elle appelle l'ombre puis le Ciel.

1999, S. Murphy 2004, A. Guyaux 2009). C'est l'« eau » ! (opinion pas forcément distinguée de la précédente). C'est l'« herbe » ! (Bouillane de Lacoste, cité par S. Bernard, 1960 : 446). C'est « la nature » ! (selon André Dhôtel, que Jean-Luc Steinmetz (2010 : 338) cite sans mentionner d'autre interprétation. En même temps, pour plusieurs commentateurs (et ici même), ce peut être la femme explicitement évoquée ensuite. – Rappelons que pour certains, la rivière, « c'est la Meuse », ou encore son affluent « Madame la Vence » (Delahaye, cité par P. Brunel 1998 : 838), associée à d'autres évocations autobiographiques supposées, ou dans le même coin .

Si « Elle », c'est la rivière, comme on le suppose parfois à titre d'évidence, qu'elle soit rivière, fleuve ou cours d'eau, alors, comme elle est à la fois eau et cours d'eau, tous ces éléments désignés, « L'eau », « le courant », « ses bras », sont naturellement l'eau, le courant, les bras *d'elle* la rivière. – Cependant ni le mot « rivière », ni aucun équivalent du type « courant d'eau », « cours d'eau », « fleuve » ou « ruisseau », ne figure dans le texte ; c'est plutôt dans les commentaires qu'on les rencontre.

Conforme à une sorte de « bon sens » encyclopédique plutôt qu'attentive au tissu textuel, l'interprétation attribuant « ses bras » à « la rivière » suscite d'entrée une difficulté. Dans « Elle(,) / sombre..., appelle... », en séparant le pronom « Elle » du verbe, l'insertion « sombre, avant... », impose l'interprétation autonome (non-clitique) du pronom<sup>62</sup>. Or ce pronom autonome « elle » (ou « lui ») a en ce contexte une valeur *contrastive*, qui est naturelle si « Elle », c'est « L'eau » distinguée de « lui », « le courant d'or », mais serait plutôt bizarre si « L'eau », claire ou sombre, était la même chose que « le courant d'or ».

Comme il s'est agi d'abord de « L'eau » (« claire », comme ceci ou cela), puis du « courant d'or » (qui meut ses bras), l'interprétation la plus simple du pronom contrastif « Elle » (adoptée par plusieurs commentateurs) doit donc distinguer littéralement « L'eau » (terme féminin) et « le courant d'or » (masculin) : « *L'eau claire ; comme... – non... le courant d'or... meut ses bras.... Elle, sombre, appelle* ». « Ses » bras ne sont donc pas les bras d'elle, l'eau, mais de lui, le courant d'or.

À cette opposition entre l'eau et le courant d'or s'associera dans le poème une opposition entre une femme et un homme, qui se traduira à nouveau par contraste entre des pronoms autonomes dans III : 2 : « *Lui... s'éloigne ! Elle, ..., court* ».

Comme le souligne le *Dictionnaire des synonymes* de Lafaye (1861 : 225), la notion de *courant d'eau* est distincte de celle de *cours d'eau* ; c'est le *courant*, non le *cours*, qui résiste à un homme qui veut remonter une rivière, rappelle-t-il. On peut en effet mesurer la longueur d'un *cours d'eau*, sa largeur en tel endroit... ; mais le *courant d'eau* est l'eau en mouvement ou son mouvement même, qui a, voire qui est une force. Cette assimilation du *courant de N* au *N en mouvement* est

---

<sup>62</sup> On peut dire que « Lui (,) sombre, appelle », mais non que « Il (,) sombre appelle » ; il s'agit donc ici de la forme non-clitique de « elle » et non de son homonyme clitique. Malgré certains commentateurs, l'interprétation verbale de « sombre » ne me semble pas faire sens (de l'eau qui sombre dans de l'eau, pas si profonde peut-être ? et quel rapport avec le contexte?). L'absence de virgule après « Elle » dans *Mémoire* est compensée en fin de ligne par le passage au vers suivant (comparer l'absence de virgule dans « paupière / le souci d'eau »). Le parallèle souligné ci-dessous entre I : ii et III : ii, contrastant à l'entrevue « Elle, toute / noire » à « Elle / sombre », qui déjà corrigeait « L'eau claire », confirme la valeur adjectivale de « sombre ».

plausiblement pertinente pour un « courant d'or en marche », car la notion de « courant en marche » serait lexicalement redondante ; non celle d'or en marche. Ainsi, semble-t-il, d'emblée dans *Mémoire*, à l'eau, qui d'abord, claire et par comparaison, semblait donner l'assaut au soleil, est immédiatement opposé l'or en marche du courant d'or : c'est de lui, non d'elle, qu'il sera dit qu'il meut ses bras (et si ce ne sont les bras de l'or, du moins ce sont les bras du courant d'or).

## 4.2 Dissociation lexicale de l'or et de l'eau

On chercherait en vain dans les dictionnaires la notion de *courant d'or*. Elle peut évoquer le *courant d'air* ainsi que le *courant d'eau*, tous deux mentionnés par exemple par Bescherelle (1856) ; mais le courant d'or ?

Par cette notion originale de « courant d'... or », le second quatrain de *Mémoire* opère une dissociation poétique de l'eau et du courant, dissociation mimée et réalisée dans la notion même, et d'autant moins négligeable qu'elle est curieuse. Elle contraste par substitution avec celle, commune et de bon sens, de *courant d'eau* (distincte de celle de *cours d'eau*). Pour substituer l'or à l'eau dans la notion de courant d'eau, il suffisait d'ajouter à sa forme phonique la consonne [« r »]<sup>63</sup>, ce que pouvait favoriser la consonance avec la notion de *courant d'air*<sup>64</sup> ; la nuance du [o] fermé de l'« eau » au [« o »] ouvert de l'« or » n'est qu'une conséquence automatique en français de cette modification syllabique. Cette substitution paraît significative comme une correction justifiant pleinement le « non », ce qui serait évident si on lisait, en explicite : « Le courant *d'eau*..., – non, le courant *d'or* : pas l'eau, l'or ! » Le contraste formel du « courant d'eau » et du « courant d'or » est d'autant plus clair que c'est une contre-rime doublée d'une contre-répétition<sup>65</sup>.

La substitution de l'« or » à l'« eau » est complétée, dans la foulée, par la correction de « L'eau *claire* » en « Elle / *sombre* », correction naturelle si on tient compte de l'association possible de l'or au soleil ou à son rayonnement : *soleil d'or* et *rayons d'or* étant des clichés (tant verbalement qu'en arts plastiques, le soleil ou son rayonnement peut communiquer son or à l'eau ou à sa surface (reflets). En elle-même, l'eau n'est qu'un « terne miroir » (II : 2 : ii) ; après le départ de « Lui », à l'heure du « Regret des bras » et de l'« Or » (des « lunes d'avril », autre astre<sup>66</sup>), au lieu d'un miroir, ce ne sera plus qu'une « nappe » « sans reflets » et « grise » (IV : 2 : iii). La substitution du « courant d'or » ne corrigeait donc pas seulement « L'eau », mais bien « L'eau claire » (sa clarté illusoire, ou empruntée). – L'idée, au quatrain suivant (II : 1) que « L'eau meuble d'or » les couches (se servant ainsi de l'or solaire) s'inscrit dans cette

<sup>63</sup> J'emploie la notation composée [« r »] pour désigner le son de la consonne orthographiée « r ».

<sup>64</sup> Inversement, un /r/ disparaîtra de l'« ombrelle » (de la dame) à l'« ombelle » (autre) dans III. – Pour être sensible à ce type de substitution, il n'était pas nécessaire de l'analyser explicitement comme j'essaie de le faire ici.

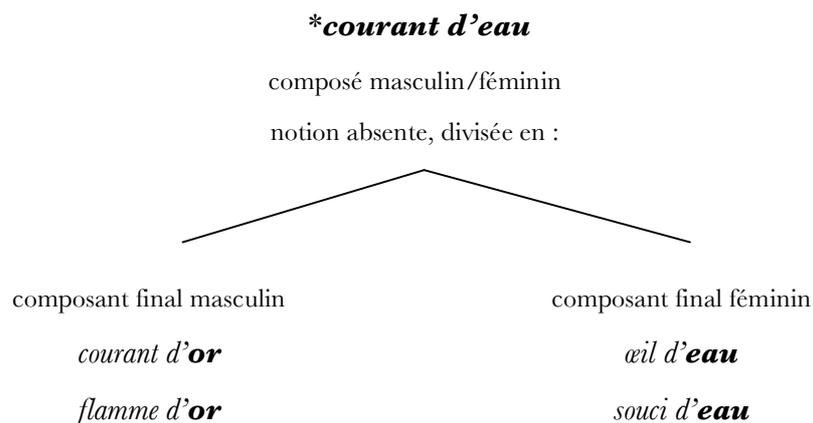
<sup>65</sup> J'appelle *contre-rime* un contraste de forme catatonique – à partir de la tonique – sur fond d'équivalence prétonique plus ou moins importante ; exemple : « miront-on miront-aine » ; pour des exemples familiers ou poétiques de contre-rime et de contre-répétition, voir Cornulier 2005.

<sup>66</sup> Il pourrait du reste être pertinent que la lune renvoie les rayons du soleil. La lune aussi peut être dite « d'or » comme son croissant à la fin de *Booz endormi* (prototype de sexualisation cosmique).

perspective, et est comparable, par exemple, chez le même auteur (antérieurement), à l'idée que « le soleil / Sablerait d'or » le rêve « vert et vermeil » des bois dans *Les Reparties de Nina* (les bois seraient couverts de cet or par le soleil)<sup>67</sup>.

Sitôt rejeté avec ses comparaisons le premier groupe nominal potentiellement sujet, le texte essentiel de *Mémoire* commence donc par la violence lexicale avec laquelle la notion d'« eau » est arrachée à celle de « courant » dans la notion normale de « courant d'eau » ; comme si, du même geste, l'or pouvait s'arracher à l'eau.

Anticipons un instant. À l'autre extrémité du poème, en incipit de P3, l'eau apparaîtra comme un « œil d'eau », notion composée comme celle de « courant d'or », mais complémentaiement puisque c'est l'autre élément, « [...] d'eau », qui y est conservé ; même chose dès II avec « le souci d'eau ». Considérées ensemble, toutes ces notions composées, également curieuses et travaillées, évoquent conjointement, d'un bout à l'autre de *Mémoire*, l'absente remarquable du poème, celle, banale, de *courant d'eau*, pouvant convenir à une rivière où le courant resterait mêlé à l'eau (comme dans une mer mêlée au soleil). Si on considère non seulement *Mémoire*, mais le diptyque dont il fait partie, on peut remarquer que le complément « d'or » y reparait dans la notion de « flamme d'or ». L'ensemble (encore incomplet) de ces notions semble ainsi composer une figure de dissociation référentielle par décomposition morphologique selon le schéma :



Dans cette dérivation complémentaire des notions de « **courant** d'or » et d'« **œil** d'eau », l'« œil » ou la fleur (« souci ») immobile *s'opposent* symétriquement au « courant » (à ces notions pourraient peut-être s'adjoindre celles de « louis [d'or] », de « miroir » [d'eau], voire de « nappe » [d'eau]<sup>68</sup>).

Le composant terminal de chacune de ces notions composées est essentiel si, de même qu'un courant d'eau c'est de l'eau, ce courant d'or c'est de l'or. Ainsi, selon la division lexicale de la notion ordinaire de *courant d'eau* en deux groupes parallèles, de même que « l'œil d'eau »

<sup>67</sup> L'idée d'« or [...] sans fond » pourrait encore lexicalement opposer l'or à l'eau, la notion de « fond de l'eau » étant plus naturelle pour un cours d'eau que pour de l'or. L'eau, comme « œil d'eau », aura un « fond », sinon des « bords », au dernier vers du poème (v. C ≥ 2013 : § « Sujet tiré au fond »).

<sup>68</sup> La notion de « nappe de sang » paraît pour le moins rare (≤ 1875 d'après un sondage rapide dans Google Books) hors contexte médical.

et « le souci d'eau », c'est l'eau, et c'est Elle, de même « le courant d'or » c'est l'or, et c'est Lui.

La ponctuation dans « Le courant d'or en marche, / meut ses bras » peut paraître incomplète, et on peut être tenté de la corriger en « Le courant d'or, en marche, meut ses bras »<sup>69</sup>. Mais cette addition ne serait pas anodine : elle défavoriserait la notion possible d'« or en marche » au profit de la seule notion de « courant » (d'or) « en marche » ; or autant la notion d'or en marche fait sens dans *Mémoire* par opposition avec celle d'eau immobile, autant la notion de « courant en marche » est décevante (à moins de trouver ce qu'apporterait la redondance). D'autre part, la virgule séparant un nominal sujet de son prédicat est conforme à un type d'emploi bien attesté au XIX<sup>e</sup> siècle, y compris chez Rimbaud, particulièrement, d'une manière typique, dans des contextes de parallélisme contrastif où un membre d'un couple est opposé à un autre ; aux exemples donnés dans C 2009 : 162 à propos de la virgule souvent gommée par des éditeurs dans « Le marié, a... », ajoutons ce passage d'une lettre de Rimbaud à Demeny (28 août 1871), où le couple, c'est le poète refusant de prendre un métier et sa mère voulant l'y obliger : « Elle a voulu m'imposer le travail, – perpétuel, à Charleville (Ardennes) ! [...]. Je refusais cette vie [...]. *Elle*, en est venue à ceci » (je souligne ; emploi contrastif de « elle » non clitique). Mais sans aller si loin, regardons les deux vers suivants dans *Mémoire* : « Elle / sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle » où le pronom « Elle », flanqué d'un qualificatif et séparé du verbe par un circonstant, est forcément non-clitique, et évidemment contrastif ; comme le sera plus loin (dans III : ii) « Lui », sujet séparé du verbe « s'éloigne » par une comparaison encadrée de virgules.

La dissociation des notions de courant » et d'eau » dans les notions d' « œil d'eau » et de « souci d'eau », rompant avec la notion plus banale de cours d'eau, implique que l'eau *n'est pas* un courant (elle peut être par exemple un œil ou une fleur, choses qui ne se déplacent pas). D'emblée, elle marque l'eau comme manquant de mouvement ; il ne sera pas surprenant de constater (plus bas) que cet œil ou cette fleur (enracinée) symbolise immobilité et passivité<sup>70</sup>.

Comme la division rythmique selon les cadences, cette dissociation lexicale peut exprimer la division du couple dans la famille (*Mémoire*) et la division sociale des sexes (diptyque).

On peut y voir une des manières dont Rimbaud, à cette époque, travaille la langue.

### 4.3 Des « oriflammes »

Que le diptyque, et non un seul poème, est l'espace où se déploie ce réseau est confirmé par une curieuse passerelle lexicale d'un texte à l'autre : l'or des « *oriflammes* » qu'Elle n'est pas... non, plutôt l'or du *courant d'or* que Lui est dans *Mémoire* (I), se retrouve réel, dans l'or de la « *flamme d'or* » des frères en marche dans « Qu'est-ce » (ii) ; comme si l'or, circulant dans le diptyque, en s'éloignant de l'espace du premier poème, passait dans celui du second. Remarquons que la flamme est mobile (et ascendante) comme les feux qui seront « remu[és] » dans « Qu'est-ce ».

<sup>69</sup> Je réponds ici à une suggestion d'Antoine Fongaro (février 2013).

<sup>70</sup> Le parallélisme éventuel de la notion d'« œil d'eau » avec celle de « miroir d'eau » (voir plus bas) peut conforter la connotation d'immobilité.

Du temps de Rimbaud, il était admis comme une évidence que le mot « oriflamme », désignant une bannière, dérivait des mots latins « aurum » (or) et « flamma » (flamme) (v. par exemple Bescherelle, 1856). Citons seulement le *Dictionnaire des pèlerinages et lieux de dévotion* de Louis de Sivry et J.-B. Champagnac (1859 : 563, dans un passage extrait d'un *Magasin pittoresque*) : « La plus célèbre bannière religieuse est celle de Saint-Denis, nommée oriflamme ou oriflambe (quelquefois *oriflour*). L'on a dû écrire auriflamme, car ce mot vient primitivement du latin *auri flamma*, flamme d'or ».

D'un poème à l'autre, le rapport du mot simple « oriflamme » au composé « flamme d'or » est un rapport de décomposition lexicale qu'on peut rapprocher d'une figure étymologique du *Bateau ivre*. Dans ce poème (antérieur d'au moins un an environ ?), comme on l'a rappelé plus haut, la pression métrique décomposait probablement les « Péninsules démarrées » en « Pén+insules »<sup>71</sup>. Un peu plus loin, Verlaine, scripteur du seul manuscrit d'époque connu de ce poème, en se laissant porter par l'orthographe, a commencé à écrire le mot composé « Presqu'île », puis, se ravisant ou comme rappelé à l'ordre par l'auteur, a corrigé en deux mots : « Presque île » (v. Cornulier 2009 : 351-353). La distance des « Pén+insules » métriques à la « Presque île » graphique – treize quatrains – paraît significative, et peut suggérer que le poète, dans le *Bateau ivre* comme dans le diptyque, proposait dans son texte un travail de lecture comparable à son travail d'invention morpho-sémantique. Dans le passage de *Mémoire* à « Qu'est-ce » comme dans le passage d'une strophe du *Bateau ivre* à une autre, la division morphologique en deux mots d'un mot composé (« ori-flamme » ou « pén-insule ») coïncide avec une transition étymologique réelle ou supposée du latin au français.

La « flamme d'or » jurant par son académisme, dans « Qu'est-ce » (ii), avec le populaire « Ça nous est dû », et opposée aux « oriflammes » de *Mémoire*, n'est donc pas un simple cliché (curieusement ringard), mais, avec son symbolisme indiqué plus haut, un aspect de l'intense travail notionnel et lexical de la langue chez Rimbaud dans ce diptyque notamment. Ces deux notions signifient conjointement l'équivalence de l'or (ou du rayonnement solaire) associé tour à tour à la femme et aux hommes, avec une nuance contrastive, compte tenu de la connotation réactionnaire du seul composé simili-latin « oriflamme », alors que la « flamme d'or » de « Qu'est-ce » doit détruire l'ancien monde. Ce travail du sens dans la langue, dans l'espace du diptyque, complète le travail de décomposition et recomposition de la notion de *courant d'eau* dans *Mémoire*.

#### 4.4 Redémarrage syntaxique

Si le texte portait : « L'eau claire ; comme ceci, cela, ou cela. Non, le courant d'or meut ses bras » avec un point avant le mot « Non » (et sans virgule après « d'or »), cette ponctuation favoriserait une interprétation autonome de l'évocation de l'eau et de ses comparants (sorte d'énoncé nominal évocatif), et l'énoncé suivant, « Le courant d'or meut ses bras » apparaîtrait plus facilement comme une assertion indépendante ; il resterait tout de même à déterminer la portée du « Non » qui l'introduit. Mais la ponctuation constatée à la fin des comparaisons (point-virgule, tiret interruptif, points de suspension) encourage à interpréter le « non »

---

<sup>71</sup> Si du moins cette analyse ne vous donne pas des boutons.

comme introduisant plutôt une correction par *redémarrage* de l'énonciation ; et la virgule qui, non banalement, sépare le sujet du verbe dans « le courant d'or en marche, / meut ses bras », convient (sans lui être nécessaire) à un détachement contrastif du sujet : on comprend ainsi que ce n'est pas de l'eau claire, mais du courant d'or, qu'il va être dit que cela « meut ses bras »<sup>72</sup>. Dans cette interprétation, « L'eau claire » n'est pas – en tout cas pas rétrospectivement – le noyau d'un *énoncé nominal* achevé<sup>73</sup>, mais le groupe nominal virtuellement *sujet* d'une phrase inachevée, ou plutôt recommencée par *substitution* à ce premier sujet, rejeté, d'un autre sujet ainsi placé en contraste avec lui, « le courant d'or »<sup>74</sup>. On verra peu à peu que cette interprétation est fortement cohérente avec la suite du poème. Cette substitution peut tendre à reverser au courant d'or le bénéfice de la valorisation d'abord accordée à l'eau.

Ce redémarrage énonciatif n'est pas conforme à la progressivité linéaire de l'écriture classique. Il est analogue à la progression dialogale, délibérative, intérieure au sujet de « Qu'est-ce » ; car, dans ce dernier poème, la voix de l'esprit (du sujet) déclare d'abord que tout cela (évoqué en quatrain initial) n'est « rien » (vers 5), puis la voix du cœur contredit en renchérissant sur « toute vengeance » par l'idée de vengeance « toute », et en appelant à consommer cette vengeance.

*Mémoire* se construit donc, d'entrée et spectaculairement, à partir d'une distinction référentielle entre l'eau et l'or ou le courant d'or<sup>75</sup>, deux choses que par habitude on serait pourtant tenté de confondre dans une idée telle que celle de *rivière*, ou autre sorte de *cours d'eau*, notion qui dans le poème justement brille par son absence.

L'or, comme rayonnement solaire, est associable au feu de l'astre, comme il apparaît dans les notions composées *auri-flamme* et *flamme d'or*, en sorte que le contraste de l'eau et de l'or paraît associable à celui traditionnel de l'eau et du feu.

#### 4.5 Correction en deux temps

Sitôt après que « le courant d'or » a été substitué à « L'eau » comme sujet syntaxique, apparaît brutalement, en contre-rejet d'autant plus frappant qu'il est mono-vocalique, et que,

<sup>72</sup> Même virgule après un sujet contrastif dans « Le marié, a le vent qui le floue » dans *Jeune Ménage* ; d'autres cas de virgule après sujet contrastif sont mentionnés dans Cornulier (2009 : 162). On peut, certes, envisager que Rimbaud ait oublié une virgule avant « en marche, » comme me le suggère Antoine Fongaro, mais cette hypothèse ne me paraît pas nécessaire.

<sup>73</sup> Même si, au passage, compte tenu de sa longueur ainsi que de la pause métrique finale de quatrain, le groupe nominal initial (au moins jusqu'à cette fin de strophe) peut avoir une valeur évocative.

<sup>74</sup> Tel n'était pas encore le cas dans la version apparemment antérieure *Famille maudite* : il s'agit ici d'une innovation de *Mémoire*. – Selon Étienne et Gaucière (1950 : 164) : « Ce “courant d'or”, c'est elle [la rivière] ; mais l'imagination a le droit d'opérer ici une sorte de dédoublement, puisque cet or est versé par le soleil, puisque, dès que “Lui” se sera “éloigné par delà la montagne”, “Elle” courra, “froide, et noire” ». Alain Bardel (site *Arthur Rimbaud, le poète* consulté fin 2011) parle justement à ce propos de « reprise du sujet », mais juge que la notion de « courant d'or » « résume de façon hyperbolique ce qui précède ».

<sup>75</sup> Sur ce point initial, mon analyse diverge plus ou moins radicalement de la plupart de celles citées ici.

de plus, il opère à l'échelle des modules<sup>76</sup>, un emploi autonome et contrastif du pronom « Elle ». Soit, en résumant la suite : « le courant d'or, meut .... Elle, appelle... ». Cette opposition est cohérente avec la précédente : si on a d'abord amorcé un énoncé concernant l'eau (supposée « claire », et « comme... »), puis parlé en fait du courant d'or en disant que lui « meut ses bras... », suggérant ainsi que ce n'est pas l'eau qui « meut ses bras », alors il est naturel qu'ensuite on dise ce qu'elle fait, *elle*. Du reste, cette opposition entre lui, le courant d'or, et elle, l'eau sombre, sera reprise de I : ii en III : ii, avec les deux pronoms contrastifs « Elle » et « Lui »<sup>77</sup> comme il apparaît dans cette simplification :

|          |                                 |                     |                           |                        |
|----------|---------------------------------|---------------------|---------------------------|------------------------|
| I : i... | <b>L'eau</b> .....              | <i>claire</i> ..... | comme.....                | <b>l'assaut</b> .....  |
|          | non, <b>le courant d'or</b> ... |                     |                           |                        |
| I : ii   | <b>le courant d'or</b> .....    |                     |                           | <b>meut</b> .....      |
|          | <b>Elle</b> .....               | <i>sombre</i> ..... |                           | <b>appelle</b> .....   |
| III : ii | <b>Lui</b> .....                | comme mille.....    | <i>anges blancs</i> ..... | <b>s'éloigne</b> ..... |
|          | <b>Elle</b> .....               |                     | <i>noire</i> .....        | <b>court !</b> .....   |

Contrastes parallèles d'Elle et Lui

Dans ce schéma complété, j'ai redoublé l'occurrence du « courant d'or » parce qu'elle est à l'intersection de deux oppositions : en substitution énonciative du sujet, elle s'oppose à « L'eau claire » ; mais, d'un module-distique à l'autre, c'est à elle que s'opposera dans le second quatrain « Elle » contrastif.

En examinant l'opposition entre ce qu'il fait, lui, et ce qu'elle fait, elle, on pourra comprendre, non seulement, que le courant d'or contraste avec l'eau ; mais que la description de l'eau, qui « appelle », contraste avec les comparants qui, dans un premier temps, avaient été envisagés pour l'eau ; et, rétrospectivement, il paraît que ces comparants initiaux évoquaient plutôt ce qu'« elle » n'est pas ou ne fait pas (même si elle peut imaginer le faire, fantasme), que ce qu'elle est ou fait.

Dans les deux paires contrastives « le courant d'or / Elle » (I) et « Lui / Elle » (III), le pronom sujet non clitique a une initiale majuscule, mais seule l'unique occurrence du pronom masculin n'est pas initiale de phrase, en sorte qu'on pourrait douter que les majuscules d'« Elle » aient la même valeur intrinsèque. Ci-dessous cependant, en emploi autonome (non-clitique), « elle » sera parfois noté « Elle » comme « lui », « Lui ». Remarquons du reste que le

<sup>76</sup> Le mot « Elle » ne constitue pas seulement un contre-rejet terminal du second vers du quatrain dans le troisième, mais du premier module distique dans le second.

<sup>77</sup> En fonction sujet, « elle » autonome (non-clitique) est homonyme de « elle » clitique, alors que « lui » autonome ne l'est pas de « il » clitique, comme il apparaît dans : « *Elle, elle* parle et *lui, il* écoute ».

pronom sujet « je », quoique clitique, est écrit « Je » après une virgule dans le manuscrit intitulé *Mémoire* (V).

Le contraste répété, dans *Mémoire*, de « Elle » avec « le courant d'or » ou « Lui », scande, par les pronoms de la « 3<sup>e</sup> personne » (sans valeur sémantique propre) la pure opposition du féminin et du masculin. Ainsi s'inscrit déjà, dans *Mémoire* même, dès sa partie I, le contraste qui, à l'échelle du diptyque, oppose *Mémoire*, poème féminin et « Qu'est-ce », poème masculin.

Dans ces comparaisons de parallélismes oppositionnels, la série :

|                          |   |                     |
|--------------------------|---|---------------------|
| L'eau claire             | ≠ | le courant d'or     |
| le courant d'or          | ≠ | Elle / sombre       |
| Lui comme / anges blancs | ≠ | Elle, toute / noire |

confirme le statut adjectival plutôt que verbal de « sombre »<sup>78</sup>.

#### 4.6 Parenthèse : *Famille maudite...* – non, *Mémoire* !

Mon propos n'est pas d'analyser simultanément les deux versions connues de ce poème : le texte du manuscrit intitulé *Mémoire* est assez compliqué comme ça. Je me contenterai ici de signaler que l'auteur n'a pas établi du premier coup une distinction aussi radicale et immédiate entre l'eau et le courant d'or. Il n'y a pas de « non » dans le premier texte connu, *Famille maudite* ; mais peut-être (?) peut-on y distinguer « L'Eau – pure », qui, non distinguée du courant d'or, meut ses bras, de « L'Eau sombre » qui, elle, appelle. Seul le nom de la première est souligné, en ses deux occurrences, dans ce manuscrit-là. La présente analyse ne prétend pas donc porter sur *Famille maudite*, même si parfois elle y fait ponctuellement allusion.

## 5 Le mouvement et l'immobilité de l'or et de l'eau

Certains commentateurs se soucient d'aider le lecteur à lire *Mémoire* comme le *parcours* d'une rivière ou le déroulement d'une vie : « nous suivons [...] son cours sinueux », disent par exemple Étiemble & Gaucière (1950 : 166). C'est ainsi que Yasuaki Kawanabe (1991 : 1150) décrit le « trajet » de l'eau : dans I, selon lui, elle « surgit » au premier vers, puis elle « descend la pente » ; puis en II elle « coule dans les bois » ; puis en III elle « passe dans la prairie » ; puis en IV elle « entre dans la ville » ; enfin en V elle « finit par stagner » ; associé à une femme, ce « déroulement » est réglé selon le « temps qui passe » : un jour pour la rivière, une vie pour la femme : I, « enfance » correspondant à la durée qui s'écoule sans doute « entre l'aube et neuf heures du jour » ; II, correspondant « au midi prompt » (peut-être en imaginant que « le midi » pourrait signifier le milieu du jour dans la langue de Rimbaud ?) ; III, correspondant « à l'après-midi jusqu'au coucher du soleil » ; IV, « au temps après la tombée du soir » ; V, « à l'arrêt du temps ». *Mémoire* est ainsi proprement narratif. Le poème dicte-t-il une telle chronologie ?

<sup>78</sup> L'hypothèse d'un « sombre » adjectival « paraît fragile » à Steve Murphy (2004 : 290-291) pour qui Elle appelle le Ciel « après avoir sombré ».

Ici, nous suivrons le *cours* de l'or dans la première partie du poème avant de nous intéresser à celui supposé de l'eau. Nous nous intéresserons au *portrait* d'Elle dans l'étude à venir annoncée plus haut (note 10).

## 5.1 Cours de l'or

### 5.1.1 Il meut ses bras

La dissociation de l'or et de l'eau n'est d'abord que notionnelle, car dans I : ii ils semblent encore « mêlés l'un à l'autre » comme dit Booz de la femme qu'il a perdue dans *La Légende des siècles*, ou encore comme « la mer mêlée / Au soleil » dans *l'Alchimie du Verbe*.

D'emblée, le groupe nominal sujet met en valeur avec insistance la notion de marche, d'abord par l'alliance « le *courant*... d'or », puis par l'addition « en marche ». Le verbe « meut » (< latin « movere »), prédicat typique de mouvement, se trouve ici en accord quasi tautologique avec son sujet, comme parfois chez Rimbaud<sup>79</sup> vers 1872. Ainsi, de manière convergente, « courant », « marche » et « meut » disent une chose : le mouvement.

Le mouvement des bras du courant exprimé par le verbe « meut » risque aujourd'hui d'être compris comme une agitation sur place ; il n'y aurait alors aucun rapport entre ce mouvement et l'« en marche » du courant d'or. Mais « *remuer* les bras et les jambes » est fréquemment une manière de décrire l'activité de la nage, qui est une progression dans l'eau (et non une progression de l'eau) ; et parfois, dans des exemples anciens, nager, c'est simplement « remuer les bras »<sup>80</sup>. Or « mouvoir » étant pour un latiniste un équivalent transparent de « remuer », marcher avec les « bras » dans l'eau est vraisemblablement y progresser en nageant. Objection : le mot « marche » s'appliquant à un déplacement sur les pieds ne convient pas physiquement à la nage. Mais imaginer le déplacement du « courant » à pieds (sur le fond) serait problématique, et la notion même du « courant », ainsi que le symbolisme abstrait de la marche comme progrès, facilitent la transposition. Dans le contexte du poème et du diptyque, il paraîtra clair que le mouvement des bras est un mouvement de progression.

Curieusement, par contraste avec la coordination banale « ses *bras noirs, lourds et frais* », le mouvement même de l'expression de I : ii : 2, « ses *bras, noirs, et lourds, et frais* » peut paraître arrêté après « bras », après « noirs », et après « lourds » ; le rythme s'arrête encore après « surtout » dans « et frais surtout, d'herbe » ; et il s'arrête encore comme prématurément après l'unique voyelle « d'herbe » : ainsi le groupe verbal progresse comme péniblement, par à-coups ; de plus, il échoue à une voyelle seulement de la fin du vers, butant contre le pronom placé en contre-rejet mono-vocalique à la rime ; et ce pronom « Elle », qui semble arrêter prématurément la progression de l'or dans l'eau, signifie l'eau. – Ce rythme peut exprimer la

<sup>79</sup> V. Cornulier (2009 : 163-164) à propos du « vent » qui « floue » le marié.

<sup>80</sup> Ainsi « remuer les bras » est ce que fait un naufragé pour se sauver à la nage en conclusion d'une fable traduite d'Ésope, *Les Passagers et le Pilote* (1800, *Les Fables d'Ésope*, p. 153). On *nage* « par le mouvement des bras et des jambes » selon le *Dictionnaire* de Furetière (éd. 1727) ; selon le *Dictionnaire* de Richelet (éd. 1750 p. 693), *nager*, pour des hommes, est « mouvoir de telle sorte les bras, & les jambes dans l'eau, ou sur l'eau, qu'on aille où l'on veut ».

pénible progression de l'or entravé par l'herbe dans cette eau encombrée (qu'un « dragueur » devrait désencombrer).

### 5.1.2 De la dissociation à la séparation

La dissociation des deux éléments masculin et féminin n'apparaîtra comme effectuée qu'en III : ii, quand « Lui [...] s'éloigne par delà la montagne », élévation qui suppose son dégagement de l'eau. Cet éloignement de l'homme ou de « Lui » contraste avec le fait, sur lequel on reviendra, qu'Elle restait à *proximité* de la maison, se *tenant* dans la prairie « prochaine » (en rejet du premier au second vers de III : i). Il s'éloigne donc non seulement d'Elle, mais de ce dont Elle ne s'éloigne pas. Elle paraît fixée ici-bas au foyer, pas Lui.

Sens et rythme convergent pour comparer ce qu'Elle devient au départ de Lui en III : ii à ce que Lui était en I : ii, quand, encore mêlé à Elle, avant le dégagement, il progressait péniblement : le noir et le frais ne caractérisaient en Lui que les bras, et ces propriétés étaient apparemment imputables à l'herbe ; à la fin de III (Lui parti), le noir et le froid caractérisent Elle intrinsèquement, et le noir la caractérise « toute », mot souligné en contre-rejet à la rime. Aucun adjectif ne compare le poids des bras d'Elle à celui des bras « lourds » de Lui ; mais ses bras à Lui étaient alourdis par l'herbe plutôt qu'intrinsèquement lourds (les bras regrettés sont dits « épais » et non « lourds » en IV) puisque, dégagé, il s'élève comme des « anges » ; alors qu'Elle, restant sous les remparts (IV : ii) malgré sa brève course (fin de III), semble n'avoir pas pu ou voulu s'élever (« l'haleine / des peupliers là-haut est pour la seule brise »). Ces notations sont en accord avec les éléments naturels représentés, l'eau et le rayonnement ou son feu.

Ce contraste sémantique coïncide avec une ressemblance rythmique. Le rythme de « Elle, toute / froide, et noire, court ! », entravé, se termine paradoxalement juste avant une éventuelle césure 6-6 par le mot mono-vocalique « court ! » (voyelle 5) ; le point d'exclamation coupant l'énoncé semble marquer l'arrêt ; le mot « après », sur lequel semble buter cette course et qui avec sa voyelle prétonique de morphème simple barre la césure, introduit ce qui peut être la cause ou motivation de l'échec de cette course : elle court trop tard, « après ». Ce rythme fait écho à celui du courant d'or mouvant (en I) « ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe » ; il semble exprimer la même difficulté à progresser ; mais, alors que pour Lui cette difficulté était due à l'eau chargée d'herbe, la difficulté pour Elle, Lui parti, ne tient qu'à elle-même.

Ce qui oppose Elle (quand Lui est parti) à Lui (encore mêlé à Elle) corrige du même coup les comparants illusoirement proposés pour Elle en I : i. Selon cette comparaison, l'eau claire n'était pas noire, mais blanche ; pas lourde (collée au sol), mais capable de s'élever (assaut au soleil, ébat d'anges) ; et peut-être pas froide, puisque Elle était des oriflammes (flammes d'or). Eh bien, finalement, « non », ce n'était qu'un fantasme, même si la dernière de ces comparaisons pouvait associer la femme à l'assaut versaillais ; et ça ressemblait un peu plus à Lui.

### 5.1.3 Mais où est donc passé l'or ?

Où allait-il, le courant d'or ou l'or qui, d'abord empêtré dans l'eau de *Mémoire*, s'est éloigné par delà la montagne ?

Le complément « par delà la montagne » a une tout autre résonance que la seule idée de s'éloigner (d'Elle, du foyer ou du site). Il ne semble pas s'agir seulement d'un phénomène naturel, évocation d'un coucher de soleil (ou de son rayonnement) disparaissant *derrière une montagne* ; « par delà [la montagne] », par delà l'horizon du visible au « delà » duquel on voit le ciel, ne suggère pas seulement un éloignement, mais un départ avec élévation, dont le feu mais non l'eau est capable, vers un ailleurs, espace indéfini, peut-être non limité, au moins symboliquement. Citons seulement ici une autre occurrence suggestive du mot « par delà » dans le *Matin* de la *Saison en enfer* : un « travail nouveau » y est espéré « par delà les grèves et les monts »<sup>81</sup>. La disparition de « Lui » dans *Mémoire* s'accorde ainsi avec le rôle messianique de l'homme dans la marche révolutionnaire de « Qu'est-ce » ou dans son « all[er] » final. La fin de « Qu'est-ce » sera sans doute tragique, mais, au moment où, dans *Mémoire*, Lui s'éloigne comme mille anges, tous les espoirs sont permis...

Contrairement à certaines interprétations (parfois apitoyées), aucun terme de *Mémoire* ne signifie que l'Épouse est abandonnée : l'homme « s'éloigne », terme curieux, justement par l'absence de toute notion d'abandon ou de quitter ; il n'est même pas dit que c'est d'Elle simplement qu'il s'éloigne ; « le départ de l'homme » peut l'éloigner à la fois d'Elle, du foyer, du site. Le texte de *Mémoire* oppose, plutôt qu'un abandonnant et une abandonnée, l'immobilité de Madame qui « se tient [...] dans la prairie prochaine » et le progrès de Lui qui « s'éloigne ». C'est ainsi qu'ils seront séparés<sup>82</sup>, sans que nécessairement Lui abandonne Elle (dissymétriquement), celle-ci participant à la séparation par son statisme comme lui par son éloignement. – Divers arrêts de justice de l'époque rappelaient que, suivant un énoncé formulé au Conseil d'État par Napoléon I<sup>er</sup>, « la femme doit suivre l'homme », en sorte que ce passage de *Mémoire* pourrait évoquer le statut dissymétrique du mariage dans ce vieux monde<sup>83</sup>.

D'une manière significative, après avoir brillé par son absence, la notion d'abandon, apparaît au quatrain suivant, en rejet à la césure, dans la « Joie / des chantiers riverains + à l'abandon ] »<sup>84</sup>. L'équation « Lui l'homme = mille anges » où les anges sont des hommes, complétée par la mention des chantiers, évoque l'abandon des chantiers par les travailleurs, qui est donc un des sens de l'éloignement de Lui. Si les chantiers sont « riverains » comme la

<sup>81</sup> C'est à l'endroit où il envisageait d'insérer *Mémoire* que, dans un brouillon d'*Une Saison en enfer*, Rimbaud parle d'« hallucinations », de rêves « les plus tristes » et de « confins du monde » vers la patrie des morts (avec « embarcation »). – L'analogie commune de la terre (planète) avec le monde humain dont elle est l'espace, et en particulier avec la société actuelle (ce « vieux monde »), permet à Rimbaud matérialiste de représenter l'accès à un « monde nouveau » comme un au-delà de cette « terre ». On peut comprendre ainsi le second appel du sujet, « Allons », à la fin de « Qu'est-ce », et le fait que retombe sur lui « la vieille terre » (v. Cornulier 2009 : 277, 281). Comprendre ainsi Rimbaud n'est pas exclure qu'il puisse alors être « matérialiste » (comme il disait en mai 71 dans une lettre à xxx ?).

<sup>82</sup> Il est donc tentant de penser que les « mille anges blancs *qui se séparent* » expriment précisément la séparation (réciproque) d'Elle et Lui ; mais la formule « Lui, comme mille anges blancs qui se séparent, s'éloigne » compare à mille anges Lui seul (multiplié), non Elle et Lui. Dans *Famille maudite*, ils « se quittent au haut des routes » : Elle-eau pourrait-elle y monter ?

<sup>83</sup> Cette dissymétrie pouvait être associée à celle du travail social réservé à l'homme.

<sup>84</sup> Le crochet « ] » marque la fin d'un rejet.

prairie où Elle se tient est « prochaine », en s'éloignant du site l'homme (en mille anges) s'est éloigné des chantiers ; « riverains » peut aussi marquer les chantiers comme appartenant à ce vieux monde où « se tient » l'eau-Elle. Le lien entre les chantiers et Lui est naturel dans une société – celle de cette « vieille terre » nommée dans « Qu'est-ce » –, où c'est l'homme qui par son métier, son « travail », fournit les moyens du foyer domestique, aux soins duquel la femme est attachée : les chantiers s'opposent au foyer comme Lui (multiplié) à Elle. – Ainsi, l'objet désigné de « l'abandon » de l'homme, c'est le chantier, ce travail, plus précisément qu'Elle.

À cette assimilation de l'éloignement (familial) du foyer et de l'abandon (social) des chantiers, on pourrait objecter la distance qui les sépare dans le texte, et le contraste entre le singulier de « Lui » et l'idée plurielle « des chantiers ». Mais le passage de l'individuel au collectif ou multiple, dans l'intervalle du texte, a été médiatisé explicitement par la comparaison : « Lui, comme / mille anges ».

Il vaut la peine de noter que, dans « Regret des chantiers », l'article « des » est défini, et qu'il évoque non simplement *des* chantiers, mais bien les chantiers en général (ce défini ne renvoie pas anaphoriquement à quelques chantiers déjà évoqués dans tel paysage d'enfance)<sup>85</sup>. Les « pourritures » que « faisaient germer » les « soirs d'août » (je souligne) dans les « chantiers à l'abandon » évoquent non seulement, inévitablement, la *fin* de la monarchie en août 1792, mais peut-être en même temps les troubles et les grèves que les défaites de l'armée du régime impérial avaient entraînées dès août 1870. Elles correspondent, dans *Pleine Mer* de Hugo, aux « putréfactions » qui « fermentent [...] sous les vagues » (vers 44) dans le « vaisseau perdu », « Léviathan », qu'est « le vieux monde » (vers 62), cet « ancien monde », « ensemble / De faits sociaux, morts et pourris maintenant » (vers 163-164). L'imparfait de « faisaient », contrastant avec le présent de l'évocation, justifié par cette référence historique, convient au fait que la joie des chantiers abandonnés est postérieure à leur abandon<sup>86</sup>. Ce qui « germ[ait] » dans ces chantiers en décomposition est le nouveau monde qui doit sortir d'une nouvelle révolution<sup>87</sup>.

L'équivalence de l'un au multiple renvoie, dans le poème même, aux comparaisons initiales de l'eau, analogue d'Elle/Madame, aux « corps de femmes » et à « la soie, en foule » : le rejet immédiat de cette comparaison oppose ainsi la femme réactionnaire confinée, pur

---

<sup>85</sup> D'une manière comparable, au début de « Qu'est-ce », dans « les nappes de sang / et de braise », l'article défini (préféré au démonstratif (« ces nappes... »)) justifie de ne pas restreindre le sens à la répression évoquée de la Commune.

<sup>86</sup> Analogie à la grève des chantiers par les travailleurs dans *Mémoire* est la retraite du poète dans la *Chanson de la plus haute tour* (v. Cornulier, 2009, chapitre sur ce poème, et pp. 254-259 à propos de « Qu'est-ce »).

<sup>87</sup> L'image d'un monde en décomposition où germe un monde nouveau peut avoir une tonalité messianique en accord avec le propos de Jésus dans l'évangile de Jean (xii : 23-25) : « L'heure est venue où le Fils de l'homme doit être glorifié. En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de froment ne meurt après avoir été jeté en terre, il reste stérile ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit »<sup>87</sup>. La traduction de Bossuet dans ses *Méditations sur l'Évangile* toujours rééditées rendait mieux la multiplicité signifiée en latin par « multum fructum » (maint fruit) (je souligne) : « Si le grain de froment ne tombe et ne meurt, il demeure seul ; mais s'il meurt, *il se multiplie* », explicitant la transformation de l'un (avec sa solitude, comme Elle), en multiple (comme Lui. – Mourir, ou pourrir, pour un plus haut travail, est le thème de la *Chanson de la plus haute Tour* si l'analyse que j'en propose dans C 2009 est juste.

individu, dans sa foi conjugale et son foyer, à l'homme, Lui, s'éloignant du foyer et abandonnant (en foule) les chantiers (« Joie », mot en contre-rejet en IV: i: 2).

Le passage de l'or de l'espace de *Mémoire* dans celui de « Qu'est-ce » élargit cette dernière opposition à l'échelle du diptyque, le premier poème évoquant une femme individuelle en son foyer, le second évoquant l'action collective des « frères » (notion centrale du poème), et cela, finalement, à travers l'occupation de toute la terre, à l'échelle de l'humanité.

Il faut faire un sérieux effort d'imagination pour reconnaître, dans le militaire de carrière qui servit fidèlement de Louis-Philippe à Napoléon III, qui fut en 1854 décoré de la Légion d'honneur par décret impérial, et qui se trouvait être progéniteur d'Arthur Rimbaud<sup>88</sup>, l'homme qui dans *Mémoire* s'éloigne comme mille anges par delà la montagne.

#### 5.1.4 Où la rime suit l'homme

Un certain nombre de (pro)noms-rimes sont sexués dans le diptyque, à savoir :

- dans *Mémoire* : *femmes, Elle, fillettes, Épouse, elle, homme.*
- dans « Qu'est-ce » : *empereurs, frères (bis).*

À part les « empereurs » du second poème, ils concernent, directement ou par comparaison, des protagonistes de l'un ou l'autre poème. Cette liste met en valeur deux « exceptions » qui, compte tenu de ces effectifs minuscules (6 et 3 nominaux respectivement), pourraient paraître négligeables, mais sur lesquelles la densité intertextuelle du diptyque justifie de s'interroger : sur les six nominaux sexués de *Mémoire*, un seul implique le sexe masculin, et de plus c'est précisément le mot « homme » (contextuellement sexué par contraste avec « Elle ») ; mais, dans l'expression « après le *départ de l'homme* », c'est bien *l'absence* de l'être masculin qui est ici signifiée.

Dans le poème sans femme, il n'y a aucun (pro)nom de femme à la rime, et le seul qui y désigne l'homme est « frères » ; il s'y distingue spectaculairement, d'une part comme unique cas de rime féminine, et, de plus, par son redoublement à deux quatrains de distance, et sa présence dans le dernier. Ce mot implique sémantiquement, et pas seulement par contraste comme celui d'homme, le sexe masculin. On imagine mal que chez Rimbaud, et surtout dans un texte, cette rime féminine et sa réitération puissent être une bavure insignifiante<sup>89</sup>.

Les travailleurs en grève de *Mémoire* peuvent correspondre aux « noirs inconnus » que, dans « Qu'est-ce », le sujet appelle à la marche vengeresse en les appelant des « frères » ; à l'abandon des chantiers de *Mémoire* correspond, dans « Qu'est-ce », la promesse que « jamais nous ne travaillerons » complétée par le vocatif : « ô feux ». Le nombre « mille » peut avoir dans cette perspective du diptyque une connotation militaire. La cadence exceptionnellement féminine du mot pluriel « frères » dans le système rimique masculin de « Qu'est-ce » peut donc être, à l'échelle du diptyque, une sorte de passerelle formelle ; plus précisément, comme une trace, rythmique, cadencielle, du passage des hommes du microcosme féminin et individualiste suggéré de *Mémoire* dans le monde masculin et collectif de « Qu'est-ce » ; ce qui

<sup>88</sup> V. la biographie de Jean-Jacques Lefrère (2001 : 28-35).

<sup>89</sup> Il n'est pas rare que lorsqu'une pure négligence est imputée à Rimbaud, comme non significative, il ne s'agisse plutôt d'une facilité du commentaire.

tend à confirmer cet ordre sémantique interne du diptyque : de *Mémoire* à « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur ».

## 5.2 L'immobilité d'Elle

### 5.2.1 Elle, appelle le Ciel bleu

Esssayons maintenant de suivre le cours de l'eau. Et d'abord, pendant que le courant d'or mouvait péniblement ses bras (I : 2), comment progressait-Elle ?

Par l'idée qu'« Elle », « avant le Ciel bleu », « appelle [...] l'ombre », on peut comprendre qu'Elle appelle l'ombre (pour rideaux) avant d'appeler le Ciel bleu (pour ciel-de-lit). Comparé au prédicat « meut » pour le courant en marche, le prédicat « appelle » appliqué à « Elle » n'a pas un rapport évident avec l'idée de mouvement. Mais qu'exprime-t-il *en rapport* avec ses propres arguments (sujet ou compléments) : « Elle » commence par « appel[er] » « le Ciel bleu [qui est là-haut] *pour* ciel-de-lit [ici-bas] » ? Le ciel de lit est pour la femme un élément central de l'ameublement du foyer. Il paraît clair qu'Elle monte son ménage. Pour se procurer ce ciel-de-lit, montera-t-elle à *l'assaut du ciel*, comme l'eau d'abord imaginée claire était censée donner « l'assaut au soleil » (I:1)<sup>90</sup> ? *Non*. « Appel[er] » le Ciel, qui est là-haut, « pour ciel-de-lit » (I:1), ce n'est pas simplement le nommer, mais, conformément à un autre sens de ce verbe, le convoquer ici-bas : l'eau appelle le Ciel plutôt que de se remuer elle-même. Elle l'appelle *pour* lui attribuer la fonction de ciel-de-lit (comparer l'expression « *appeler* quelqu'un à une fonction ») ; le fait même qu'Elle « appelle » le Ciel bleu – avec un grand « C » – pour qu'il vienne remplir chez elle ce rôle de « ciel-de-lit » – avec un petit « c » – confirme que là-haut où il est, le Ciel ne lui servait pas d'emblée de ciel-de-lit comme s'il était déjà fourré chez elle ici-bas<sup>91</sup>. L'expression ramassée « le Ciel bleu pour ciel-de-lit » condense la dégradation de cet appel dérisoire<sup>92</sup>.

Rappelons la fonction du ciel de lit, par la définition même qu'en donne un manuel de menuiserie : « On donne ce nom à des espèces de chassis qui soutiennent les rideaux au-dessus des lits » (Nosban, 1843 : 155)<sup>93</sup>. Avec le ciel-de-lit auquel on les suspendait, les rideaux servaient à délimiter un espace clos<sup>94</sup>, pouvant notamment servir à conserver la chaleur des dormeurs dans des pièces souvent peu ou pas du tout chauffées, mais dont on dénonçait

<sup>90</sup> On lit « assaut du soleil » dans *Famille maudite*. Cf.. Prométhée allant dérober le feu du ciel. Les mots « Ciel » et « ciel » sont mis en contraste dans *Les Aveugles* de Baudelaire.

<sup>91</sup> La jalousie exprimée en II : 2 implique que la Sphère qui est dans le ciel n'est pas dans l'alcôve d'Elle ; il sera confirmé en IV : 2 que Elle est toujours en bas, et non « en haut ».

<sup>92</sup> Comparer : « *Pour* tapis sur la table ils ont mis ton drapeau », dégradation (en tapis de jeu de cartes) du drapeau de Napoléon premier par la bande de Napoléon III, dans *L'Expiation (Châtiments)*.

<sup>93</sup> Dans le même sens : « les rideaux sont *en général* attachés à un ciel-de-lit qui est fixé au plafond » (caractérisation des « lits français » dans la 36<sup>e</sup> leçon de Paxton Hall, 1855). « Pour placer les rideaux du lit, on fixe au plafond un ciel-de-lit ou cadre en bois » (Mme Millet-Robinet 1859, vol. 3, t.2, au chapitre *De la maison d'habitation et du mobilier de la ferme*, où il doit s'agir de lit de maîtres, mais non d'un lit particulièrement luxueux).

<sup>94</sup> Dans la version publiée en 2012 du présent article, j'ai nommé cet ensemble mobilier « alcôve » alors que ce terme désigne un espace délimité dans une chambre pour y placer le lit (erreur que me signale Antoine Fongaro en me rappelant qu'« alcôve » est régulièrement féminin).

parfois le caractère malsain ; de ce souci témoigne par exemple l'ouvrage très répandu de Mme Cora-Robinet (1859 : 403-404) dénonçant le manque d'« air pur » malheureusement habituel dans cet espace confiné : « Un ciel de lit trop bas, des rideaux trop complètement fermés, quand le lit est occupé, ne laissent bientôt qu'une atmosphère viciée par la respiration, et malsaine. L'air pur est le premier besoin et le premier aliment de la vie; tout ce qui peut altérer ses qualités ou diminuer sa quantité est nuisible à la santé. Que le ciel du lit soit donc toujours très-élevé et que les rideaux restent toujours ouverts pendant la nuit ». Isidore Boddaert se félicite en 1863 (p. 492) de ce que, dans des hôpitaux, tout en conservant les rideaux de lit pour les malades, « nous avons vu disparaître le ciel-de-lit qui emprisonnait le malade sous une atmosphère méphitique ». L'appel d'Elle au Ciel pourrait donc tendre à créer un tel espace potentiellement malsain.

L'appel du Ciel bleu contraste d'emblée, à l'intérieur de *Mémoire*, avec « l'assaut au soleil des [...] femmes » imaginé en I : 1 ; soit l'inverse de l'ambition prométhéenne. Il contraste aussi rétrospectivement avec l'action de Lui qui « meut ses bras » : alors qu'il se meut, Elle, ne se remue pas (ce contraste justifie la mise en valeur du sujet « Elle » en contre-rejet et en rime inclusive, ainsi que la virgule détachant le groupe sujet « Elle / sombre »). Et, d'un poème à l'autre, il correspond à un appel (non désigné par ce mot) dans « Qu'est-ce » : « À nous ! » (iv : 3), par lequel cœur appelle ceux qu'il s'imagine frères pour « remu[er] » avec lui les « tourbillons de feu » vengeurs (« nous » « remue[rons] » donc quelque chose)<sup>95</sup> ; il est encore comparable à « allons ! allons ! » dans le dernier quatrain du même poème, si on le considère comme un appel de l'esprit aux frères (vi) pour « aller » avec lui.

Résumons : alors que, sans se bouger, Elle appelle à elle notamment le Ciel bleu, dans ce même début de *Mémoire*, Lui, péniblement, progresse en remuant ses bras ; et, à l'échelle du diptyque, dans l'autre poème, le cœur, puis l'esprit du sujet appellent les frères à une marche commune.

### 5.2.2 L'ombre de la colline et de l'arche

Comme elle appelle le Ciel plutôt que d'aller vers lui, l'eau appelle l'ombre au lieu d'y aller : même symptôme d'immobilité. L'appel de l'ombre de la colline peut contraster avec le mouvement, impliquant également une élévation, de Lui qui, plus tard, s'éloignera « par delà la montagne » (III : ii)<sup>96</sup>.

### 5.2.3 « Avant » ou « ayant » le Ciel bleu ? Le Rimbaud corrigé

Elle appelle donc l'ombre « avant le Ciel bleu ». Hein, vraiment ? « Le manuscrit porte *avant*, qui n'a aucun sens. Je rectifie comme le font toutes les éditions », notait sobrement en 1992 l'éditeur de Rimbaud dans la collections Bouquins (p. 479). Il « rectifiait » peut-être encore plus qu'il ne pensait. ; la révélation d'un manuscrit antérieur du poème en 2004 a confirmé la lecture « avant ». La précision curieusement placée suivant laquelle Elle appelle

<sup>95</sup> Dans le texte même de « Qu'est-ce », de P1 à P2, ces « *flots de feux* » contrastent par leur mouvement (conquérant) avec les « *nappes* [...] de braise » immobiles des vaincus assiégés dans le quatrain initial (où par contraste « nappe » connote l'immobilité).

<sup>96</sup> Sur la pertinence possible d'une allusion à la colline au haut de laquelle, à la fin du déluge, l'arche de Noé s'est posée (*Genèse* 8 :4), voir C ≥2013 (§ 3.2.2 « L'arche »)..

l'ombre pour rideaux « avant » d'appeler le Ciel bleu (qu'on peut imaginer clair) doit être significative : pourquoi convoquer les rideaux *avant* le chassis auquel il faudra les suspendre ? La priorité ainsi refusée au ciel-de-lit pourrait exprimer la préférence d'Elle à l'égard de l'ombre plutôt qu'au Ciel bleu (qu'on peut imaginer clair), et comme une sorte de contradiction ou ambivalence dans son appel au Ciel bleu (séjour ou source du rayonnement solaire).

(Elle commettra encore une faute temporelle quand, plus tard, elle courra seulement « après » le départ de l'homme.)

#### 5.2.4 La foi de l'Épouse

Le quatrain suivant (II : i) semble compléter cette évocation d'activité d'une femme confinée au foyer. Notons simplement ici que, pendant que le courant d'or ou l'or « meut » (ses bras), elle, « meuble » (les couches), où la variation phonémique semble pointer le contraste de comportement, d'autant plus qu'ironiquement peut-être l'étymologie du « meuble » inerte signifie la mobilité (« meuble » = « mobile ») ; la présence du verbe « remuerait » dans « Qu'est-ce » (iv) confirme la pertinence d'un tel paradigme.

Suit, en II : ii, un montage syntaxique d'une curieuse complexité autour de la relation : « le souci d'eau jalouse la Sphere ». En apposition préalable au « souci » noyau du groupe nominal sujet est placé le groupe nominal « jaune et chaude paupière » : ce souci est donc une paupière, qui implique un œil, lui-même assimilable à l'eau comme « cet œil d'eau » (V). Curieusement, cette apposition substantive est elle-même préalablement flanquée d'une apposition adjective : « Plus pure qu'un louis ». Bref, l'eau est un *souci* qui est une *paupière* (associée à un œil, qu'elle peut protéger de l'éclat du soleil comme l'ombrelle en protégera Madame) qui est plus pure qu'un *louis*<sup>97</sup>.

Notons déjà que si l'eau, fleur comme les fillettes seront analogues à des saules, est une plante, elle est enracinée là ; que si elle est une paupière, celle-ci protège l'œil d'eau qu'Elle est de la puissance solaire ; et qu'un louis, comparé à un rayonnement, n'est qu'une forme inerte et non fluide de l'or (il n'y a pas de courant d'or dans le louis). Contextuellement, l'immobilité du « souci » est donc marquée d'emblée par son appartenance à la combinatoire lexicale dans laquelle il contraste avec le « courant » d'eau (v. plus haut).

Mais le montage analogique n'est pas terminé ; il recommence avec, cette fois entre tirets donc comme subsidiairement à la combinaison précédente, une nouvelle apposition nominale « ta foi conjugale » (où la « foi » est la fidélité), elle-même à son tour flanquée d'un vocatif, « ô

---

<sup>97</sup> Explication directe de ce montage chez Étiemble & Gaucière (1950 : 165-166) : ce sont les « images diverses qui se succèdent en lui [l'auteur] à la vue du souci » ; « ici encore Rimbaud ne prend pas la peine d'établir un lien » entre les images ; en effet, comme les mêmes analystes l'ont annoncé (p. 164), « le poète se laisse guider par les associations de toute nature ; à tout instant il se détourne du sujet ». Cette analyse-explication consiste à postuler d'abord une réalité inaccessible (ce qui se passa dans la tête de Rimbaud en tels jours de 1872), dont on ensuite on imagine aisément que le poème est le reflet. C'est la même méthode qui permet d'expliquer la « Cage de la petite veuve » de *Juillet* en disant que Rimbaud, à Bruxelles, en juillet 72 ou 73, a aperçu une cage, avec, dedans, un oiseau exotique qui, sans doute, était, justement... une *petite veuve*. Résumons la méthode : au vu de tels aspects du poème, postuler des éléments réels (psychologiques ou extérieurs) ; puis, par ces réalités supposées, *expliquer* ces aspects du poème.

l'Épouse ! » qui détermine la référence de son réflexif d'énonciation : « ta » foi, c'est la fidélité de l'Épouse.

O solennité inattendue de ce vocatif ! Certes, elle semble se prendre très au sérieux dans son rôle, l'Épouse. Mais le poète, ou du moins le « Jouet de cet œil d'eau » qui se manifestera en V, peut-il prendre ce rôle au sérieux ? Quant à l'auteur, c'est bien difficile à croire. On peut se rappeler ici que, dans *Ma Bohême*, la solennelle ficelle rhétorique de « Muse, [...] j'étais ton féal » (même emploi de vocatif-génitif pour le « féal de la Muse » = « foi de l'Épouse ») préparait un croche-pied métrique et poétique en chute de sonnet (C 2009 : 56-60). Et c'est une pauvre petite fille mystifiée par la religion qui « [fait] la Victime et la petite épouse » du Christ (italiques miennes) dans *Les Premières Communions* (1871) avant de s'en révéler la victime. – Ajoutons que l'adjectif « conjugal », d'une tonalité rien moins que lyrique, peut surprendre comme plutôt juridique y compris dans le juridisme religieux ; son étymologie claire pour Rimbaud implique que le mariage est un *joug*. Cet adjectif, souvent associé aux notions prosaïques de *domicile*, *fidélité* (= foi) ou *devoir conjugal*, est solidaire de la notion d'*épouse* potentiellement juridique elle aussi ; ces mots, « conjugale, ô l'Épouse ! », forment l'éventuel second hémistiche en 6-6. Plutôt que d'exprimer un paradis d'enfance regretté, chez Rimbaud, cet hémistiche me semble dénoncer un statut ; la femme est socialement fixée, comme l'exprimait déjà le montage métaphorique de la fleur « souci d'eau ».

À première lecture, on peut avoir l'impression qu'avec ce module-distique initial de II : ii se termine le groupe nominal du « souci », où l'auteur a voulu nouer un ensemble dense de relations. Dans cette complexité, l'apposition « le souci d'eau – ta foi conjugale » permet du moins d'identifier quasi explicitement la relation d'analogie entre un élément du décor aquatique, « le souci d'eau » (qui est l'eau), et un élément du petit monde humain imaginé, « l'Épouse » et sa fidélité (« foi »). Donc cette femme dont les « fillettes » du quatrain précédent suggèrent qu'elle est mère apparaît ici non seulement comme « une épouse », mais comme « l'Épouse », où l'article défini est particulièrement justifié si son époux (significativement peut-être non désigné comme tel) a déjà été évoqué : le seul candidat référentiel est « le courant d'or » déjà nommé.

À travers le montage d'appositions (épouse > foi > souci > paupière > pure), la pureté énoncée d'entrée en ce quatrain est la caractéristique de la fidélité de l'épouse ; or si la pureté (en morale chrétienne/bourgeoise d'époque) pour une personne célibataire consiste d'abord en l'abstinence sexuelle, s'agissant d'une épouse, elle implique plus précisément l'absence de relations sexuelles avec tout autre que l'époux (la femme lui appartient) : soit un aspect de la fixation d'Elle, de son immobilité, et peut-être de la dissymétrie du mariage.

### 5.2.5 Soleil jaloué au ciel

À l'époque de Rimbaud, sans article comme dans « à midi » ou « il était midi », le mot « midi » est comme une espèce de nom propre (employable adverbialement) désignant le milieu de la journée solaire ; mais le nom commun déterminable par un article dans « le midi » ou « au midi » n'a pas ce sens « horaire » et désigne plutôt le secteur ou la direction du soleil à midi (comme « le sud » dans l'hémisphère nord). Le sens horaire de « midi » est donc exclu dans « au midi prompt » (nom commun avec article). – D'autre part, dans II : ii, « jalouse » ne peut qu'être la forme indicative du verbe « jalouser ». – Enfin, comme il

est apparemment peu pertinent de comprendre que le souci est au midi (au sud de quoi ?), l'interprétation de « au midi prompt » comme signifiant par antéposition « prompt au midi » semble s'imposer ; c'est encore un latinisme de l'auteur, signifiant à peu près « à la disposition du midi » comme « *promptus alicui* » signifie à peu près « à la disposition de quelqu'un »<sup>98</sup>. Sur le plan naturel de l'analogie, on peut comprendre que le souci, étymologiquement rattachable au latin « *solsequium* » (qui suit le soleil)<sup>99</sup>, est tourné vers le soleil (qui, au moment où il est le plus chaud, se trouve dans le secteur du midi) et, sans pouvoir aller vers lui, s'ouvre à ses rayons ; sur le plan humain, on peut comprendre que l'Épouse est à la disposition du mari, non seulement sexuellement, mais, d'une manière beaucoup plus générale, selon l'interprétation de la malédiction d'Ève qui fait de la femme la servante, voire l'esclave de l'homme. Alors que la frontière de modules-distiques est déjà passée, l'expression signifiant « prompt au midi » est donc une nouvelle expansion adjectivale du « souci d'eau » par laquelle le groupe sujet se prolonge en rejet dans le second module. Si le soleil est une figure du partenaire masculin de l'Épouse, elle lui apparaît ainsi comme disponible, et c'est dans cette attitude qu'elle « jalouse » au ciel ce qui est là-haut et qu'elle avait vainement convoqué ici-bas en I : ii.

Le miroir, notion peut-être invitée en ce texte par celle de « miroir [d'eau] », qui se dit plus communément d'une pièce d'eau que d'une eau courante, est un autre accessoire du mobilier féminin dans le boudoir ou la chambre<sup>100</sup> : il sert à la femme à regarder elle-même (et autre chose éventuellement, comme dans certains tableaux) ; un regard extérieur peut voir dans le miroir l'œil de celle qui s'y mire, et ainsi l'eau, le miroir d'eau, la paupière et l'œil peuvent, avec le souci, représenter l'eau ou la femme. Le circonstant locatif d'origine, « *de son miroir* », souligne qu'Elle, immobile, n'est toujours pas sortie de là (dans *Famille maudite*, ce miroir était qualifié d'*immobile*), et elle n'a même pas l'air d'en avoir envie.

L'interprétation adjectivale de « jalouse », telle que l'Épouse serait « jalouse de son miroir », ne donne aucun sens à la phrase<sup>101</sup> ; comme c'est forcément « le souci » (masculin) et non la « foi » ou « l'Épouse », qui est « prompt », dans la proposition élaguée « Le souci, prompt, de son miroir, jalouse au ciel la Sphère », « jalouser à quelqu'un quelque chose » doit avoir ici un sens analogue à celui de « envier à quelqu'un quelque chose »<sup>102</sup>. Il n'est donc pas signifié que le souci est « jaloux » de la Sphère (solaire) ; mais plutôt : non seulement le souci/Elle ne songe pas à aller chercher là-haut la Sphère qui s'y trouve, mais, de son site d'où, fleur enracinée, elle ne sort pas, elle envie (elle jalouse) au ciel là-haut la Sphère qui s'y trouve ; ce ciel qu'Elle-eau avait convoqué en I n'est donc pas descendu jusqu'à Elle (avec la

---

<sup>98</sup> Voir sur ce point Marc Dominicy (2011 : 11), qui cite en ce sens Gengoux (1950) et Marconi (1998). Les deux mots latins « *pronus* » et « *promptus* » ont pu être évoqués.

<sup>99</sup> V. Steve Murphy, 2004 : 298, citant en ce sens Claude Jeancolas.

<sup>100</sup> Et non, en ce contexte et à cette époque. un petit miroir portable comme dans le sac à main d'une femme du siècle suivant. On peut penser aux portraits (XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle) de femmes en leur boudoir se mirant dans leur psyché.

<sup>101</sup> Malgré Dominique Billy (dans André Guyaux, 2009 : 161, n. 7), qui semble comprendre que l'épouse est jalouse de son miroir.

<sup>102</sup> Comme dans « une douleur qu'on lui jalousait comme une prétention » dans *La Mouche causeuse* d'Eugène Sue (1834) (référence prise sur Google Books à vérifier).

Sphère en prime), et il contient la source du rayonnement qu'elle voudrait posséder jalousement.

Non seulement cette femme est donc fixée, dans l'espace, à sa maison. Mais, identifiée à *travers* sa fidélité conjugale, elle est fixée par son statut.

### 5.2.6 Pureté de l'Épouse

Un vrai modèle d'épouse active, soumise ; et surtout fidèle ! La fleur (souci) qui la représente est sa « foi [fidélité] conjugale ». Le « louis » n'étant pas un parangon de pureté, la curieuse comparaison « plus pure qu'un louis » semble elliptiquement évoquer la notion d'« or pur » à travers celle commune de « louis d'or »<sup>103</sup>. Serait-ce donc un symbole prémonitoire de ce que Lui, analogue du « courant d'or », ne sera pas fidèle comme Elle<sup>104</sup> ? En tout cas, aucune de ses désignations dans le poème ne représente et *n'enferme* ce dernier dans le rôle d'époux. Cette dissymétrie peut correspondre, non seulement à une « morale » d'époque, mais, comme plus générale, à l'esprit de la Malédiction originelle consécutive à la Faute de nos « premiers parents » (*Genèse* III :16) et de l'interprétation qu'en donnaient de nombreux prédicateurs catholiques. Ainsi, parmi d'autres, Bossuet (dans Macé, 1858 : 466), encore souvent réédité et cité au XIX<sup>e</sup> siècle, explique par la partie de cette malédiction qui est adressée à Ève la condition (« état ») de la femme en général, « ce dur empire des maris, et ce joug auquel la femme est soumise », et le devoir de « foi conjugale », mentionné pour la femme et non l'homme représenté par Adam ; on reconnaît là les notions associées de « joug » et de « foi » de femme (soit un joug pas réciproquement *con*-jugal). Le commentaire des éditeurs de la *Sainte Bible expliquée et commentée* (1837 : 20) précise que c'est en application de la sentence divine que la femme est « justement privée » de « sa liberté », et que « malgré toutes les douleurs de la grossesse et de l'enfantement », elle « retourner[a] à [son] mari avec une nouvelle ardeur », dépendance sexuelle unilatérale (d'où ces fillettes peut-être...) <sup>105</sup>.

Comme le signale Pierre Brunel (1999 : 364) en note à « ta foi conjugale », « après avoir évoqué le louis d'or, le “souci d'eau” semble évoquer l'anneau conjugal »<sup>106</sup>, signe de l'attachement conjugal (« foi »-fidélité) qui pouvait typiquement être en or. Le métal jaune et

<sup>103</sup> Comparer « L'autel du temple était d'or pur, que rien ne souille » pour un glissement plus discret de la notion de pureté du physique au moral (dans *La Ville disparue* de Hugo, dans la *Légende des siècles*).

<sup>104</sup> Dans *Jeune ménage*, le vers qui dit que la mariée trompe le marié nomme le trompé, non la trompeuse, seulement évoquée métriquement et graphiquement (sur « Le marié, a le vent qui le floue », v. Cornulier 2009 : 158).

<sup>105</sup> Dans *Une Saison en enfer* (*Délires* I), « l'époux infernal » (qui veut tant « s'évader de la réalité », pourrait « être un sérieux danger dans la société » et « ne travaillera jamais ») annonce à la « vierge folle », qui lui est soumise et qui pleure, qu'il la quittera : « Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir ». Ce passage présente des analogies conjointes à *Mémoire* et à « Qu'est-ce ».

<sup>106</sup> L'explication de Suzanne Bernard (1960 : 447) pour qui « le jaune [est] la couleur du mariage » (v. aussi Antoine Adam [1972 : 946]) implique équivalence (ou confusion ?) du mariage et du cocuage. Berrichon (1912 : 70) à ce sujet parle fort élégamment de « couleur des soucis matrimoniaux », pour faire passer la même interprétation. – Comme le souci d'eau est une fleur d'eau ressemblant au bouton d'or, dans le contexte d'eau et d'or de *Mémoire* où déjà le « courant d'or » s'est substitué au « courant d'eau », la notion de *souci d'eau* pourrait évoquer contrastivement celle de *souci d'or*, correspondant à un motif héraldique et à une récompense aux Jeux floraux (risibles pour Rimbaud).

lourd innommé en ces deux emplois peut donc apparaître, au même titre que la dorure décorative des lits en II : i : 2, comme une forme ou exploitation dégradée du rayonnement solaire ; cet or-métal, inerte et non « courant », en cela opposé à l'or solaire, peut avoir en ces rôles une connotation péjorative ; il peut notamment représenter la richesse dans cette société où la femme peut compter sur le travail du mari pour procurer les revenus du foyer, cela aussi étant rattachable à la Malédiction originelle ; son apposition syntaxique à une paupière jaune qui est (celle de) l'Épouse l'apparente non à Lui, mais à Elle.

Le « jaune » de cette paupière de chair n'est pas l'effet du rayonnement solaire, qui brunit les peaux (comme celle du front des petits paysans des *Premières Communions*) ; mais, aux deux terminaisons rimiques du quatrain, figurent en parallèle et contraste la « *jaune* et chaude paupière », qui est Elle, et la « Sphère *rose* et chère », qui est Lui<sup>107</sup>. En contraste avec ce teint rose de la Sphère connotant plutôt fraîcheur et santé<sup>108</sup> – contraste d'autant plus significatif que la rose est communément associée à la beauté féminine –, le jaune de la paupière, contrastant aussi avec l'or du rayonnement solaire, connote vraisemblablement la pitié malsaine des femmes pieuses et trop enfermées, par exemple ces « malades du *foie* » (je souligne) qui « Font baiser leurs longs doigts jaunes aux bénitiers » (fin des *Pauvres à l'église*), ou encore cette petite fille de concierge, « Front jaune », qui finira malade de sa *première communion*<sup>109</sup>.

Telle ne paraissait pas « L'eau claire », qui par comparaison (I : 1 : 2) montait à « l'assaut au soleil »<sup>110</sup> ; ce n'est pas celle-là qui aurait *appelé* le ciel bleu ou une colline ou son ombre pour meubler son alcôve ou se serait contentée de *jalouser* au ciel la possession du soleil. En contraste avec ce premier portrait renié, l'eau de *Mémoire*, femme d'intérieur, semble prendre le ciel pour un magasin d'ameublement. Tout cela accuse, chez cette eau désirante, son immobilité, sa passivité, et le fait que ses intérêts se bornent à l'espace de son foyer (*sphère* bornée de ses intérêts, d'où elle jalouse une haute « sphère » ?).

En cette partie du poème, on peut imaginer que le nom du « souci » évoque le(s) souci(s) lié(s) au statut conjugal de la femme ; la fin du poème complètera cette connotation à l'égard du sujet.

---

<sup>107</sup> Les éventuelles connotations érotiques de la notion de « sphère » ne me semblent pas rendre pleinement compte de cette notion curieuse. Peut-être peut-on penser à la notion « sphère » (d'origine cosmogonique) comme domaine dont on sort où on ne sort pas ? peut-on penser à un élément décoratif du mobilier d'alcôve, auquel cas l'idée de « jalous[er] au ciel la Sphère » pourrait suggérer que celle qui aurait voulu (en I : ii) le Ciel bleu pour ciel de lit voudrait (en II : ii) le soleil pour boule de l'alcôve et envie cet élément décoratif au ciel qui en jouit (ce qui justifierait exactement la construction « jalouser à ») ? Une autre connotation probable sera envisagée dans C ≥ 2023, à travers *Plein Ciel* de Hugo, où la « Sphère » est le vaisseau aérien de l'homme futur.

<sup>108</sup> Dans *Consuelo* de George Sand (1855, chap. 78 : 206), c'est à un soleil « *rose* et riant » que la terre, le désirant, cherche à « s'unir » dans un « souffle aspirateur » (là au moins elle y met du sien).

<sup>109</sup> Exemple d'effet de femme jaune : « Je vois une grande femme jaune qui me fait l'effet d'un morceau de vieille tapisserie, et qui a l'air de ne pas avoir ri depuis qu'elle est au monde. [...] Il me semble qu'on doit attraper le *spleen* dans la compagnie de madame de Beausire » ; dans Paul de Kock (1850 : 22).

<sup>110</sup> « assaut du soleil » dans *Famille maudite*.

On peut donc voir dans l'évocation de « l'Épouse » une évocation critique du statut de « la femme au foyer domestique », objet de débats vigoureux au XIX<sup>e</sup> siècle.

### 5.2.7 Elle se tient dans la prairie prochaine

|          |             |                        |                                  |
|----------|-------------|------------------------|----------------------------------|
| III : i  | Madame..... | se tient debout.....   | dans la prairie <i>prochaine</i> |
| III : ii | Lui.....    | <i>s'éloigne</i> ..... | par delà la montagne             |
|          | Elle.....   | court !:...            |                                  |

Dans III, d'un quatrain à l'autre, comme souligné par le schéma ci-dessus, l'*éloignement* de Lui s'oppose au *statisme* de Madame dans la prairie *prochaine*, l'au-delà indéfini de la montagne s'opposant à « dans la prairie ». La prairie est donc « prochaine » (de l'eau) comme en IV les chantiers seront dits « riverains ». Madame ici n'étant pas ondine ne peut être plus proche de l'eau. Moins probable est l'interprétation narrative où on suppose sans indice que la rivière, comme en marche, a déjà longé d'autres prairies et qu'il s'agit de « la prochaine » au sens chronologique (comme pour les bons « juifs-errants » qui à *Walcourt*, dans les *Romances sans paroles* de Verlaine, rêvent déjà de « Gares prochaines, / Gais chemins grands... »).

Si Madame est si proche de l'eau, c'est qu'Elle ne s'en écarte pas (ne bouge pas). D'emblée, le prédicat « se tient trop debout », sentant son latinisme – verbe « stare », traduit par « se tenir debout » dans les dictionnaires –, exprime presque bizarrement son statisme ; « se *tient* » suggère, en même temps qu'une posture (signifiée par « debout »), un choix volontaire de demeurer en tel lieu, donc sans mouvement (« se *tenir* là » peut signifier : ne pas bouger de là).

C'est à une mère immobile parce que proche de son fils – le *crucifixus* (= « fixé à la croix ») – que s'appliquait le verbe « stare » dans le premier vers du *Stabat Mater* (« La Mère se tenait debout... ») que Rimbaud avait dû chanter à l'église<sup>111</sup>. En supposant qu'il y ait pensé en écrivant ces mots, il serait prudent, avant de s'apitoyer simplement sur quelque « Mater dolorosa », de se souvenir que c'est par sarcasme qu'en mai 1871 Rimbaud citait ces mots latins à propos de sa mère et de lui-même dans une lettre à son professeur Izambard. Dans cet hymne, la Mère est immobilisée *près* de la croix par attachement à son fils, qui y est « fixé » (*fixus*). À la fin de *Mémoire*, le sujet apparaîtra, dans son canot « toujours fixe », fixé à la boue parce qu'il est lié à cette eau immobile.

### 5.2.8 Elle court ! mais après...

Dans II : ii, d'un module à l'autre (à deux rejets non négligeables près), à l'éloignement de Lui s'oppose la brève course d'Elle. Course surprenante de celle qui était essentiellement statique ; mais brève semble-t-il, et vaine : le rythme heurté de « Elle, toute / noire, et

<sup>111</sup> « Stabat Mater dolorosa / Juxta Crucem lacrymosa / Dum pendebat filius » (la Mère se tenait debout dolente / près de la Croix, en larmes, / pendant qu'(y) pendait son fils) : début d'un texte alors chanté notamment le dimanche de « Notre Dame des Sept Douleurs ». « Se tenir debout » était la traduction française que donnaient les dictionnaires pour « stare ». Autant l'emploi présentatif de « stare » est naturel en latin, comme celui de « stand » en anglais (comme dans « There stood a woman » pour signifier qu'il y avait une femme), autant « se tenir debout » serait lourdement descriptif dans cet emploi en français, ce qui souligne dans *Mémoire* le statisme de l'évocation, encore sur-accrépé par « trop ».

froide, court ! » est stoppé avant la césure 6-6 (favorisée par l'empêchement de rythme 8-4) par le mot « après ».

Plus sûrement encore que « maroquin » en III : ii : 1 (pour lequel une division morphémique ou un jeu de mot est imaginable, sinon probable), « après » empêche la césure normale par sa voyelle 6<sup>e</sup>, prétonique de morphème simple. Elle court, mais seulement après qu'il est parti : seul le départ accompli de l'homme a pu la faire bouger un moment ; la substitution, sous « après », de la notion de « départ » à celle d'« éloignement » souligne cruellement l'erreur de Madame, nettement formulée par La Fontaine : Rien ne sert de courir, il faut partir à point<sup>112</sup>.

Mais est-ce simplement une erreur ? La critique implicite au mot « après » pourrait rappeler celle portée par le mot « avant » dans l'idée qu'Elle appelle l'ombre pour rideaux « avant » d'appeler le Ciel bleu pour ciel-de-lit. Dans un cas, Elle appelle le Ciel bleu (espace de Lui), mais seulement après avoir appelé les rideaux (v. ci-dessus § 5.2.1) pour leur ombre ; dans l'autre, Elle court, comme pour rattraper Lui, ... mais « après » qu'il est parti. Le désir de Madame n'est pas clair.

Puis (IV : 1 : 1) : « Qu'elle pleure à présent sous les remparts... ». Elle est donc toujours « sous les remparts », et pas dans l'attitude assaillante et glorieuse des femmes évoqués en I : i ; l'haleine (comme humaine) des peupliers d'« en haut » n'est pas pour Elle qui est restée en bas (elle ne peut respirer l'air des hauteurs). Il n'y a donc aucun indice qu'elle se soit éloignée ni élevée, alors que les « anges » de son contre-portrait (en I), dont le domaine est le ciel, connotent l'élévation, et que Lui a franchi la montagne.

Le mouvement et l'immobilité dans cette strophe se situent essentiellement entre le bas et le haut, comme auparavant dans les rapports du ciel bleu à l'alcôve. En rapport avec « Qu'est-ce », il paraît significatif que les « peupliers » soient « d'en haut » alors que cet arbre a un port élevé par rapport au saule, mais croît le plus souvent non loin de cours d'eau.

Quant au symbolisme de cette basse immobilité, on peut rappeler ces vers que Hugo avait publiés en 1870 dans *Le Rappel*, puis en avril 1872 en tête de *l'Année terrible* : « Ah ! le peuple est en haut, mais la foule est en bas ». Ce poète-là faisait tout de même entre le peuple et la foule une distinction de valeurs qu'ici la comparaison flatteuse à la soie « en foule », dans I : i, semble exclure<sup>113</sup>. Dans la vaste analogie famille/paysage que développe *Mémoire*, développée à son tour à l'échelle du diptyque en analogie famille/humanité, les « peupliers d'en haut » ne peuvent être que du côté du peuple s'il s'est élevé.

---

<sup>112</sup> Albert Henry (1998 : 225) doute, contre certains commentateurs, qu'il faille aussi entendre qu'Elle « court après l'homme », en observant que la ponctuation est défavorable à cette interprétation.

<sup>113</sup> V. Cornulier (2009 : 239) sur des aspects de langue populaire dans « Qu'est-ce ». S. Murphy (2004 : 298) rapproche le nom latin du peuplier « populus » et le terme « populage », autre nom du souci d'eau.

### 5.2.9 Les deux nappes

En fin de P2 (IV : 2), l'eau, « c'est la nappe, sans reflet, sans source » : tel est devenu, autre élément d'ameublement inerte, le « miroir » apparu en II:2, par la disparition du courant d'or<sup>114</sup>.

À cet état final de l'eau dans *Mémoire* correspondent au tout début de « Qu'est-ce » les « nappes de sang et de braise ». Au début de « Qu'est-ce », braise et sang, en « nappes » inertes, marquaient une perte de feu et de vie chez les révolutionnaires assiégés et vaincus<sup>115</sup> ; ce n'est plus du feu qui par flammes « monte en léchant » comme dans *Crimen amoris*, ou le sang qui coule dans les veines, même plus le sang coulant en flots pour la mort. Cette opposition s'inscrit dans le parallèle inverse de P1-P2 dans les deux poèmes.

Cette correspondance est cadrée grammaticalement : dans « Qu'est-ce [...] que les nappes de sang... », la proposition grammaticalement mise en question est : « Les nappes de sang..., c'est [X] » ; dans *Mémoire*, on peut rapprocher ainsi les extrémités de P1-P2 : « L'eau... comme X ; non... [...] » et finalement « c'est la nappe », d'autant plus que le pronom « c(e) » caractérisé par « c'est la nappe » n'est *pas* précédé d'un antécédent nominal évident, comme si, finalement, il avait toujours été question de *ce que c'est* que l'eau (ou de ce qu'elle vaut).

Inversement, dans la première phase de *Mémoire*, Elle était (par comparaison) vive, ascendante, et oriflammes (flammes de feu). Dans la seconde phase de « Qu'est-ce », les frères remueront les « tourbillons de feu furieux », qui ne stagneront pas en « nappes », mais couleront en « flots » (notion rappelant l'élément liquide mouvant) non seulement mouvants mais « furieux ».

Si on paraphrase, au début de *Mémoire*, « L'eau [...] ; comme... », où se ressent l'absence de liaison verbale, par « L'eau [...] <c'est> comme... » (voire : « L'eau, qu'est-ce ? c'est comme... »), on observe que cette relation prédicative qui encadre P1-P2 dans *Mémoire* correspond à l'encadrement de « Qu'est-ce » par, au début, « Qu'est-ce [...] que les nappes de sang / Et de braise [...] ? Rien » et, à la dernière ligne, « Ce n'est rien ». Comme la braise est en quelque sorte le feu éteint, ce parallélisme peut en même temps évaluer l'eau (féminine) et le feu (masculin) dont on a vu qu'il est lexicalement lié à l'or.

## 5.3 Le jouet de cet eau

Passons sur le dragueur immobile qui, à la fin de P2, dans *Mémoire*, peine sans doute à essayer de désentraver l'eau encombrée<sup>116</sup> ; ce « vieux » est-il un reste politique du monde ancien, qui n'a pas participé au « départ » de ceux qui ont quitté les chantiers riverains<sup>117</sup> ? En ce cas il n'en tire guère profit.

<sup>114</sup> L'anagramme de « course » en « source » peut être involontaire.

<sup>115</sup> Alors que le premier vers de *Mémoire* mentionne le « sel » qui vivifie et l'« enfance » source ou commencement de vie.

<sup>116</sup> Il peut s'agir plutôt « d'un pêcheur de sable », m'objecte Antoine Fongaro (février 2013). Sur la fonction de ce dragueur, voir C. 2013 (dans *Parade sauvage* 24).

<sup>117</sup> Ce « vieux » serait alors analogue au « paysan matois » qui, à la fin de la *Rivière de cassis*, trinque d'un « moignon vieux » (main abîmée par le travail ?), et qu'il faudrait faire fuir de ce site.

L'œil d'eau représentant l'eau, le jouet de cet œil d'eau est donc le *jouet de cette eau*. Cette notion active un cliché de la langue selon lequel les « flots » ou autres éléments « se jouent », le plus communément, d'un vaisseau qui en est le « jouet ». Ainsi selon le *Dictionnaire de Bescherelle* (1855) à *jouet* :

- Fig. et poét. Ce qui est abandonné à l'action impétueuse des éléments. Pendant douze heures notre vaisseau fut le jouet des vents et des flots. [...]
- Au sens moral dans une acception analogue. Être le jouet de la fortune, du sort, des évènements, de ses passions, des caprices d'un maître.

Même idée dans la formule selon laquelle, par exemple, « Malheur à la nacelle [...] qui est balancée sur ces vagues terribles. Là le pilote est inutile ainsi que le gouvernail. L'orage est le maître, le vent et les flots *se jouent des efforts* de l'homme »<sup>118</sup>. En s'éloignant un peu de la construction « se jouer de », on peut penser aux mots du sujet « épouvanté » à la fin des *Sept Vieillards* de Baudelaire : « Vainement ma raison voulait prendre la barre, / La tempête en *jouant* déroutait mes efforts / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et *sans bords* » ; de même qu'à la fin du poème de Baudelaire le sujet-gabarre est le jouet d'une « mer monstrueuse et sans bords », de même, à la fin de *Mémoire*, le sujet en canot est le jouet d'une eau « sans bords »<sup>119</sup> ; mais alors que la première est « monstrueuse », la seconde est stagnante. Le travail des images dans la langue retourne ainsi le sens de la malédiction (désignée par le titre de *Famille maudite*) qui ne consiste pas à être remué par des flots vivants, mais à être fixé par une eau morne<sup>120</sup>.

Ce serait au contraire une bénédiction qu'il soit agité et emporté par des vents et flots tumultueux, comme le sujet-bateau ivre dont d'abord « La tempête à *béni* [les] éveils maritimes » (où les *éveils* s'opposent au sommeil comme la vie à la mort). Le retournement de valeurs, puis parallèlement de situations, de l'eau tumultueuse dans un espace ouvert, à l'eau calme dans une mare (d'« eau d'Europe » où stagner), est un sujet du *Bateau ivre* ; c'était aussi, dans les *Fleurs du Mal*, le sujet de *La Musique*, où des vents et flots convulsifs d'une eau-mère « bercent » le sujet-vaisseau exalté vers sa pâle étoile, avant que le « calme plat » ne mire plus que « [son] désespoir »<sup>121</sup>.

Dans *Mémoire*, la malédiction de l'eau-Elle est son immobilité, même assumée. Par la relation de *jouet* de cette eau, cette malédiction se communique au sujet « Je » qui en est le

<sup>118</sup> Propos d'un pêcheur, p. 456 de *Guillaume Tell*, 4 :1, dans le *Théâtre de Schiller* traduit par X. Marmier, 2<sup>e</sup> série, Paris, Charpentier, 1841.

<sup>119</sup> Le sujet impuissant dans son canot immobile sur une eau sans bords ne peut pas plus aborder qu'un vaisseau perdu en mer. Mais cette eau, maintenant « sans bords » (alors que dans P2 il était question d'une prairie proche), inversement, a maintenant un fond (alors que dans P2 il n'y était question que d'or « sans fond »).

<sup>120</sup> V. Steve Murphy (2004 : 314) : « La formulation [« Jouet de cette œil d'eau morne »] est destinée à surprendre le lecteur, d'une part parce que dans ce contexte d'une rivière l'expression « jouet de » ferait plutôt penser à un courant fort, d'autre part parce que le mot *jouet* peut impliquer un cadre ludique et enfantin dramatisant par contraste les associations de la fin du poème : travail, peine, vieillesse ».

<sup>121</sup> L'immobilisation dans une eau calme est précisément l'effet d'une malédiction dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, mais, là, elle n'alterne pas avec une tempête.

«jouet» : c'est parce que je suis jouet de cette eau immobile que «je n'y puis prendre / ni l'une / ni l'autre fleur» et suis finalement fixé à la boue du fond<sup>122</sup>.

REFERENCES

- Adam, Antoine, 1972, édition des œuvres de Rimbaud, Garnier.
- Anonyme, 1837, *Sainte Bible expliquée et commentée* (1837 : 20) § 5.2.6
- Badiou, Alain, 1992, « La méthode Rimbaud – L'interruption », dans *Conditions*, Seuil, p. 132.
- Bardel, Alain, 2011, c.-r. de Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, dans *Parade sauvage* n° 22, 235-262.
- Bernard, Suzanne, 1960, édition de Rimbaud, *Œuvres*, Classiques Garnier, Paris.
- Bescherelle, 1855, *Dictionnaire national de la langue française*, Garnier, Paris.
- Berrichon, Patern, 1912, *Jean-Arthur Rimbaud, Le Poète (1854-1873)*, Mercure de France, Paris.
- Billy, Dominique, 2009, « Innovation et déconstruction dans l'alexandrin de Rimbaud », dans A. Guyaux (2009), p. 119-182.
- Boddaert, Isidore, 1863
- Bourdon, Mathilde, 1852, *Sainte Geneviève Patronne de Paris*, Lefort, Lille.
- Brunel, Pierre, 1999, édition des *Œuvres complètes*, Librairie générale française, coll. La Pochothèque.
- Chevrier, Alain, 1996, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, Paris.
- Collot, Michel, 1984, « Quelques versions de la scène primitive », dans *Circeto, Revue d'études rimbaldiennes* n° 2, 15-36.  
[article repris selon site abardel 2-12 dans Collot 1988, *L'Horizon fabuleux*, t. 1, p. 162-166, Corti, je le cite aussi via Guyaux 09].
- Corat-Robinet, Mme, 1859, XXXXXXXX (vérif date pour toutes cit d'elle)
- Cornulier (de), Benoît, 1979, *Problèmes de Métrique Française*, thèse, thèse d'état sur l'alexandrin, en microfiches, Atelier national de reproduction des thèses, Lille. En ligne à < <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>.
- 1982, *Théorie du vers*, Seuil, Paris.
- 1995a, *Art poétique*, Presses de l'Université de Lyon.
- 1995b, « Remarques succinctes sur la métrique de “Désespérance” de Banville (*Les Stalactites*, 1846) », polycopié, Centre d'Études Métriques, M.S.H. Ange Guépin / U de Nantes.
- 2005, « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », dans Michel Murat (2005), 125-178.
- 2009a, *De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, Paris.
- 2009b (mars), « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », dans *L'Information grammaticale* n° 121, 21-27.
- 2013, « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans *Mémoire* », à paraître dans *Parade sauvage*, n° 24.
- Delandine de Saint-Esprit (de), Jérôme, 1843, *Histoire des guerres d'invasion, 1328-1508*, Mallet, Paris.
- Dominicy, Marc, 1992, « On the meter and prosody of French 12-syllable verse », dans *Empirical Studies of the Arts*, 10:1, Baywood Publishing Company, Étas-Unis, 157-181.
- 2002, « La césure lyrique chez Verhaeren », dans Michel Murat (2002b), 247-295.
- 2011, « Que peut-on dire de *Mémoire* ? », fichier pdf communiqué par l'auteur (juin 2011).
- Dubois & Beaumont-Maillet, 1982 : 87) ???????? note 56.
- Ésope, note 84, réf à préciser
- Étiemble & Gaucière, Yassu, 1950, 3<sup>e</sup> édition, *Rimbaud*, Gallimard.

---

<sup>122</sup> On peut comparer, de la fin du *Bateau ivre* à celle de *Mémoire*, «Je ne puis plus [...] arracher [...] ni [...]» à «Je n'y puis prendre [...] ni [...] ni [...]».

- Gengoux, Jacques, 1950, *La Pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet.
- Guyaux, André, 2009a, édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud, coll. Pléiade, Gallimard.  
– 2009b, éd., *Rimbaud, Des Poésies à la Saison*, Classiques Garnier, Paris.
- Henry, Albert, 1998, *Contributions à la lecture de Rimbaud*, Académie Royale de Belgique
- Kock (de), Paul, 1850, *Œuvres complètes*, 2<sup>e</sup> série, Paul, Barba, Paris,
- Lafaye, Pierre, 1861, 2<sup>e</sup> éd., *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Paris, Hachette.
- Lefrère, Jean-Jacques, 2001,
- Lefrère, Jean-Jacques, 2001, *Arthur Rimbaud*, Fayard, Paris.
- Macé, abbé, 1858, *Le Bossuet des gens du monde, ou le Catholicisme enseigné par Bossuet*, « publié par M. l'abbé Migne », J.-P. Migne, Paris.
- Marconi, Giampietro, 1998, *Poesie latine di Arturo Rimbaldo : testo, traduzione, commento, indice lessicale*, Pise – Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 138-140, 162-165.
- Mazade (de), Charles, 1875, *La Guerre de France en 1870-1871*, consulté sur <[http:// fr.wikisource. org/wiki/ La Guerre de France en 1870-71/08](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Guerre_de_France_en_1870-71/08)>.
- Millet-Robinet, Mme [Cora-Elisabeth], 1859, *Maison rustique des dames*, 4<sup>e</sup> éd., Librairie agricole de la maison rustique, Paris.
- Morier, Henri, 1943, *Le Rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin*, Presses Académiques, Genève.
- Murat, Michel, 2002a, *L'Art de Rimbaud*, Paris, Corti.
- Murphy, Steve, 1999, édition des *Poésies* de Rimbaud, Champion.  
– 2004, *Stratégies de Rimbaud*, Champion, Paris [spécialement chap. IX « La poétique de la mélancolie dans *Mémoire* » et IX bis « Enquête préliminaire sur *Famille maudite* », p. 261-420].
- Nosban, M., 1843, *Nouveau manuel complet du menuisier, de l'ébéniste et du layetier*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris.
- Paxton Hall, 1855,
- Richelet, Pierre, 1751, *Dictionnaire de rimes* (incluant un *Traité de la versification française*), édition revue par Berthelin, chez Desprez et Cavelier, Paris.
- Sand, George, 1855 *Œuvres illustrées*, vol. 8, Hetzel, Paris.
- Sarcey, Francisque, 1871, 5<sup>e</sup> éd., *Le Siège de Paris*, Lachaud et Lebègue, Paris et Bruxelles.
- Simon, Jules, 1868, 3<sup>e</sup> éd., *La Politique radicale*, Librairie Internationale, Paris.
- Steinmetz, Jean-Luc, 1982, « Exercice de mémoire », dans *Lectures de Rimbaud*, revue de l'Université de Bruxelles, n° 2 édité par André Guyaux, 109-125.  
– 2010, édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud, Garnier-Flammarion, Paris.
- Sue, Eugène, 1834 (npcf avec cit de 1854), n105.
- Wallon, 1860.

