

Violon enragé pour Mes Petites amoureuses¹

à Mario Matucci

Tends, puisqu'on le demande, « une oreille complaisante » et « charmée » au rythme rarement commenté qu'Arthur Rimbaud dans sa lettre du 15 mai 1871 au poète Paul Demeny, introduit et commence ainsi² :

Ici j'intercale un second psaume, *bors du texte* : veuillez tendre une oreille complaisante, et tout le monde sera charmé. – J'ai l'archet en main, je commence :

Mes Petites amoureuses

- 1 Un hydrolat lacrymal lave
 Les cieux vert-chou :
 Sous l'arbre tendronnier qui bave,
 Vos caoutchoucs

- 2 Blancs de lunes particulières
 Aux pialats ronds,
 Entrechoquez vos genouillères
 Mes laiderons !

- 3 Nous nous aimions à cette époque,
 Bleu laideron !
 On mangeait des œufs à la coque
 Et du mouron !

¹ Une première version de cette étude a paru dans *Parade sauvage*, 15, 1998, recueil d'études en hommage Mario Matucci, qui a notamment commenté et traduit en italien Rimbaud, p. 19-32. La présente version (mise en ligne vers 2010 ?, puis retouchée février 2015), inclut des références « internes » à mes *Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, décembre 2009) dont elle constituait un chapitre avant que je ne l'en retire.

² Édité ici d'après un fac-simile de l'autographe (j'ajoute les numéros de stances et supprime les traits les séparant).

- 4 Un soir, tu me sacras poète,
Blond laideron,
Descends ici, que je te fouette
En mon giron ;
- 5 J'ai dégueulé ta bandoline,
Noir laideron ;
Tu couperais ma mandoline
Au fil du front
- 6 Pouah ! mes salives desséchées,
Roux laideron
Infectent encor les tranchées
De ton sein rond !
- 7 O mes petites amoureuses,
Que je vous hais !
Plaquez de fouffes douloureuses
Vos tétons laids !
- 8 Piétinez mes vieilles terrines
De sentiment ;
– Hop donc ! Soyez-moi ballerines
Pour un moment !..
- 9 Vos omoplates se déboîtent,
Ô mes amours !
Un[e] étoile à vos reins qui boîtent,
Tournez vos tours !
- 10 Et c'est pourtant pour ces éclanches
Que j'ai rimé !
Je voudrais vous casser les hanches
D'avoir aimé !

- 11 Fade amas d'étoiles ratées
 Comblez les coins !
 – Vous crèverez en Dieu, bâtéés
 D'ignobles soins !
- 12 Sous les lunes particulières
 Aux pialats ronds,
 Entrechoquez vos genouillières
 Mes laiderons.

Alors que jusqu'au titre tout promet amour, printemps, musique et charme, avec « Un hydrolat lacrymal lave », ça commence « mal » : en un petit vers le musicien a déjà commis deux des trois premiers types de cacophonie que, selon le chapitre du traité de versification de Quitard (1873 : 171s) sur « l'harmonie du langage poétique », « le versificateur doit mettre tous ses soins à éviter » : 1) « Un vers ne peut bien finir par un monosyllabe immédiatement précédé d'un polysyllabe » : « lacrymal lave » illustre ce conflit accentuel¹ ; « pialats ronds » récidivera et « ton sein rond » n'est guère meilleur ; 2) « C'est aussi un grave défaut que de mettre en juxtaposition deux syllabes identiques dont la première termine un mot et la seconde en commence un autre » ; « hydro-**lat la-crimal** » ; la conclusion de ce premier vers en rajoute, « -**mal lave** » : drôle de manière de donner le *la*². Ici s'applique un autre jugement du même traité, suivant lequel on a peine à concevoir qu'« une grande cacophonie » puisse « échapper à un poète ». Tant de beautés en huit syllabes ! Telle est la musique que dès les premiers vers Arthur joue à ses petites amies : petite vacherie métrique³.

¹ Hugo pratique parfois ce conflit, mais non sans art (exemple dans *Les Mages* : « C'est pour ces contemplateurs pâles / Penchés dans l'éternel effroi. »).

² Comme le caca d'« Açoka cadre » dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*. « Le ménétrier donne le *la* », observe Pierre Brunel (1999 ; 244).

³ Un peu comme les décasyllabes soigneusement grinçants de la *Guitare* de Verlaine dans *Jadis et Naguère* seront une vacherie contre son ex-femme « Indigne même de cette chanson ».

Puis dès la conclusion du premier module, le vilain coloriage du ciel et même des « cieux » « vert-chou », et dès la conclusion du premier couplet, comme une tache, la faute de métrique voyante, digne du Musset le plus négligent, quand à « chou » (sans « x ») vient enfin rimer « caoutchoucs » (avec « s »), premier cas peut-être, et flagrant, d'une telle faute chez Rimbaud¹ : non content de faire rimer deux mots dont, sur le papier, l'un se termine par une graphie de voyelle (« ou ») et l'autre par une graphie de consonne (« x »), il fait ainsi rimer un singulier et un pluriel, chose particulièrement évitée. Et, comme une vilaine cerise sur un mauvais gâteau, cette faute couronne l'entassement en si peu de place d'hydrolat, de chou et de caoutchoucs, et la bave à la rime. – Joli début de « psauve » !

Terme tout sauf lyrique, le *caoutchouc* désigne un vêtement imperméable², pratique pour se protéger de la pluie (comme celui que prête Monsieur Perrichon à la fin de l'acte 3 du *Voyage...*), mais sans doute peu élégant et parfaitement contre-indiqué pour essayer de danser avec grâce. Ils sont censés protéger les ex-amoureuses des larmes d'hydrolat et de la bave et sont tachés de lunes aux pialats ronds dont l'épithète euphémique, « particulières », dans un tel contexte, suggère une interprétation déplaisante, voire obscène³.

¹ Musset avait prêché et pratiqué la négligence dans la dédicace de *La coupe et les lèvres* (p. 221s., t.1, de l'édition 1867 des *Poésies*). « Chou » était scolairement notoire pour l'« x » exceptionnel du pluriel qui brille ici par son absence, sous l'excuse académique du respect d'une règle particulière de non-accord des prédicats substantifs de couleur qui ne peut que contribuer à rendre la faute voyante (« chou » termine bien ici un mot pluriel...). – Plus tard, peut-être, Rimbaud tirera de cette négligence un effet tout différent, comme dans *Les Chercheuses de poux*.

² Le *caoutchouc* désigne ici un vêtement imperméable, plutôt que « des chaussures » comme le jugent probable J.-L. Steinmetz et Louis Forestier dans leurs éditions des poésies (1989 : 250, 1992 : 454) et comme je l'ai admis dans la première version de la présente étude (voir aussi Délot (1988 : 39), Chambon (1991)). C'est le contexte « particulièrement » pluvieux de la strophe qui impose la notion d'une sorte de cape contre la pluie plutôt que de chaussures.

³ Taches de sperme par exemple ? voir Antoine Fongaro, 1989 (*Fraguements rimbaldiques*) p. 167-168).

Pourtant le rythme *ab ab* à mètre de base 8, à clause de module en 4-voyelles, est notamment le rythme plein d'*allant* d'Hugo dans *Ibo* (« J'irai ») ou, chez Rimbaud, de l'invitation de Nina à une « promenade » amoureuse (« Hein, nous irions... », première terminaison de module) ; mais que peuvent introduire ici, plus précisément, l'annonce d'un chant (« psaume ») et cet « archet en main » ?

Les syllabes-rimes de modules le disent d'emblée ; « ron » dix fois de suite : c'est l'indice rimique d'une *ronde*. Voici donc le texte d'une chanson à danser, forme typique de la chanson française de tradition populaire et, au XIX^e siècle, enfantine, ici parodiée : le poète va racler son violon pour faire danser ses « amoureuses », ou plutôt ses ex-amoureuses¹, puisqu'on lit « nous nous aimions à cette époque », mais maintenant « je vous hais ». Les « ronds » des petites filles qui doivent tourner en rond sont d'abord dits par les mots-rimes des deux modules du couplet 2 apparié au premier, « [pialats] ronds », « laiderons ». L'adjectif qui introduit cette série la conclura, donc la boucle lexicalement (autre rond), avec le « sein rond » brillant par sa platitude tautologique au 6^e couplet (plus loin, le vers « Tournez vos tours » – encore une répétition – rappellera la même notion). Enfin, au dernier couplet, « pialats ronds » et « laiderons » boucleront globalement la ronde en ramenant à ce timbre, « ron », et à ces mots, « ronds », « laiderons ».

L'appel à « entrechoqu[er les] genouillères » semble amorcer dès l'initiale du texte la danse annoncée, et sa reprise au dernier quatrain fait bien de l'ensemble un texte de ronde. Cependant, les stances 2 à 7 étant consacrées à l'évocation et au reniement des amours passées, ce n'est qu'avec l'impératif « Piétinez » du quatrain suivant (§8) que les demoiselles sont explicitement appelées à

¹ Suivant un usage familier, l'« amoureuse » de quelqu'un peut être celle qu'il aime : ce sens peut se proposer à première lecture pour désigner celles que j'aime ou ai aimées ; du reste, le titre *Les Petites Amoureuses* dans *Les Flèches d'or* de Glatigny (1864) désigne des petites filles dont il n'est pas dit qu'elles aient été amoureuses du poète, mais dont le poète révèle qu'il les a aimées.

tourner, et cette explicitation occupe essentiellement les seules stances 8 et 9 jusqu'à l'injonction « Tournez vos tours ». Dans cette perspective, en faisant « piétiner » ses vieilles terrines de sentiments, le poète renie ses anciens sentiments amoureux, et ainsi, en jouant sur le rapport verbal de la « terrine » à la « terre » qu'on piétine d'une part, et du piétinement à sa signification agressive¹ d'autre part, « Piétinez » coud l'idée du reniement (« Que je vous hais ! ») qu'il suit, à celle de la ronde qu'il amorce.

Par-dessus le marché, pendant cinq couplets, paires de modules, la paire rimique « ron, ron » fait ronron comme au refrain « Et ron, et ron, petit patapon » de la chanson traditionnelle « Il était un' bergère ». Or non seulement ce mot est l'onomatopée d'un bruit de chat, mais à travers lui, c'est devenu le symbole d'un discours verbal ou musical platement répétitif ; cette phrase de Rousseau en donne une idée : « Figurez-vous un charivari sans fin d'instruments sans mélodie, un ronron traînant et perpétuel de basses ; chose la plus lugubre, la plus assommante que j'aie entendue de ma vie »². Soit une rime lancinante évoquant une musique insupportable.

La rime qui dit le geste ou l'action n'est pas une invention géniale du poète, quintessence de haute rhétorique, etc., c'est un truc populaire, commun dans le folklore enfantin. Et en poésie, c'est quasiment une faute : « il faut être attentif », rappelle le traité de versification de Quitard (1873 : 173), « à n'admettre dans les vers aucune expression sur laquelle on puisse équivoquer », ce que fait ici le poète à coups de rimes, comme il le fera l'année suivante (chap. 13) pour la musique d'une danse inconvenante. Et, comme exprès, c'est à « mes laiderons » que l'ex-amoureux confie le soin d'émettre le premier ron-ron.

Il a parfois été suggéré³ qu'on pouvait corriger (le manuscrit de) Rimbaud en ajoutant une ponctuation forte à la fin du premier

¹ Bescherelle (1855) illustre immédiatement le sens de « piétiner » (« fouler au pied ») par ce cas expressif : « Il jeta cette lettre par terre, et la piétina devant tout le monde ».

² Dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. R. Pomeau, Garnier, 1960, p. 264.

³ Voir Jean-Pierre Chambon (1991), Ivos Margoni dans son édition italienne des *Opere* de Rimbaud (Feltrinelli, Milan, 7^e édition 1981) et Délot (1988 : 38) selon qui le tiret interstrophique « oblige à ponctuer, et fortement, le vers 4 ».

couplet après « caoutchoucs ». Pourtant l'enjambement des « caoutchoucs / Blancs de lunes particulières... » où la phrase passe d'un couplet dans l'autre n'est pas si exceptionnel ; il est assez semblable (jusque dans le blanchissement) à celui des « grands dos / Blanchissant sous quelque lumière... » des *Reparties de Nina*. Surtout, positivement, la formation d'une paire initiale de quatrains, annulée par cette correction, est essentielle à la structure métrique : l'enjambement flagrant réunissant les deux premiers quatrains produit un double effet de bouclage, provisoire puis définitif : au terme du 6^e quatrain, la paire de rimes de modules { laideron, rond } (où je note chaque module par son mot conclusif) boucle l'état provisoire du poème en renvoyant à la paire { ronds, laiderons } de son double quatrain initial (dont elle ne diffère que par l'ordre et le nombre syntaxique) ; au terme définitif du poème, la paire { ronds, laiderons } renvoie, par équivalence plus forte, s'étendant en amont des mots-rimes et avec les mêmes « laiderons » conclusifs, au même début du poème. Ce double bouclage répétitif, jusque dans la distinction de deux équivalences plus faible puis plus forte, est conforme à une technique familière dans la tradition orale des chants à danser justement nommés des *rondes*, terme qu'on retrouve dans la forme littéraire apparentée du *rondeau* et du *triolet*.

La correction typographique proposée pour la ponctuation détruirait cette structure¹.

Chaque amie y passe à son tour, a droit à son couplet, la bleue, la blonde, la noire, la rousse, suivant un type sériel d'énumération/action commun dans les rondes et jeux enfantins. Parmi les types d'énumération de la chanson traditionnelle, Patrice Coirault (1942 : 146) mentionne le « jeu de couleurs », par exemple : « de belles filles, refusées et finalement agréées [...],

¹ Sur le double niveau de bouclage dans le rondeau, v. Chataigné & Cornulier 1994. L'abus du mot « refrain » pour désigner toutes structures de répétition empêche de distinguer les *bouclages* (comme ici) des *refrains* proprement dits (périodiques). Sur la structure induite par la répétition, voir aussi Murphy (1999 : 409).

blondes brunes, châtaines, défilent à la ronde [...] les jaunes, les rouses ou “rouges” ne seront pas omises ». Au long de cette énumération, une idée, un mot en « -ron », brille par son absence : idée de « tendrons » (substantif masculin) que le radical de l'arbre « tendronnier », qui produit au printemps des « tendrons » (bourgeons), semblait promettre lexicalement, comme un « citronnier » des « citrons », ces tendres toutes jeunes filles qui sont un autre sens du mot encore banal au XIX^e siècle ; au lieu de ces fruits n'éclouent malheureusement, à la fin de la phrase et de la paire de couplets initiale, que les « laiderons » (substantif féminin à l'époque) qui aujourd'hui dégoûtent le poète¹, « pouah ! » : rime déceptive (§6). Déjà au XVIII^e siècle, en style familier, « tendrons » et « laid(e)rons » pouvaient avoir exactement le même rythme, et il n'est pas impossible que Rimbaud ait connu les vers de la *Pucelle d'Orléans* où Voltaire² fait contraster en parallèle rimique/sémantique, mais en sens inverse :

Passe après tout si c'est une laidron,
Mais dans le feu mettre un jeune tendron, [...]

La réponse de « laiderons » à « tendronnier » confirme donc l'unité sémantique du double quatrain initial. Ce poème, *laid* à plaisir, se présente comme une gentille *ronde* qu'il n'est pas pour des *tendrons* qui n'en sont pas. Petite vacherie lexicale complétée d'une disgrâce syntaxique : l'extension de l'antéposition de l'adjectif des cas où elle est à peu près naturelle (« noir laideron ») à des cas où elle l'est nettement moins (« bleu laideron »).

¹ La graphie « pœte » dans le manuscrit rappelle que ce mot avait l'« o » consonne dans la prononciation « ordinaire » comme le rappelle Littré (1873) ; deux strophes plus loin, « Pouah », peut convenir au dégoût qu'inspire au nouvel Arthur la poésie telle que la concevaient ses petites amoureuses (« sacras pœte » est délocutif). – La femme ne peut pas encore être poète, selon la lettre, dans une société où elle est encore asservie à l'homme.

² Chant 6 de *La Pucelle d'Orléans*, Voltaire (*Œuvres complètes* éditées par G. Avenel, Paris, 1869, tome 6).

Une ronde enfantine, c'est gai, on s'embrasse, on rit... Ici le jeu est détourné – littérairement – de manière plutôt sadique : le poète insulte, fouette, débite lexicalement ses ex-amoureuses en « omoplates », « reins », « éclanches », « hanches », avant de les envoyer « combler les coins »¹ en attendant de « crever »²..., vocabulaire animal³ ; l'épithète « lacrymal » qui promet des larmes dès le premiers vers, le mot « pialats »⁴ qui en évoque au début et à la fin de la ronde, marquent bien cette inversion. – Ce rapport d'inversion motive la référence que la ronde pourrait faire par son titre au poème intitulé *Les Petites Amoureuses* dans *Les Flèches d'or* de Glatigny (1864), dont peut-être⁵ il se démarque en substituant le possessif « mes » au défini « les » dans « *Les Petites Amoureuses* » : car à la fin de ce poème-là, c'est, après coup, une déclaration d'amour jusque-là inavoué que le poète fait à ses anciennes amies : les deux poèmes sont des déclarations rétrospectives d'amour ou de haine.

Le lecteur d'aujourd'hui n'est pas forcément familier des vieilles rondes enfantines ou de l'emploi ancien de « tendron », mais beaucoup connaissent encore « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés », cette *chanson à danser en rond* – paraphrasée par Banville dans *Les Stalactites* (1846) – où on ordonne aux

¹ Est-ce envoyer se faire foutre, compte tenu de la connotation érotique des coins (cf. les coins de *Jeune ménage*) ?

² *Éclanches* : morceaux de boucherie animale, gigots (cf. Délot 1988 : 46), donc détachés du corps de la bête. Non seulement ce vocabulaire de boucherie, mais la notion même d'étalage à la boucherie pour des corps de femmes, se rencontrent dans les *Pauvres féeries* publiées par Banville en janvier 1868 dans *Le Charivari* puis en 1869 dans *Les Occidentales* : « chairs mortes que le boucher / Vend à la boucherie [...], amas / De poitrines, d'éclanches [...], tas de cuisses, de chignons » [...], enfin « de viande ».

³ Ces petites ont l'étoile au cul au lieu de l'avoir au front comme, par exemple, les « Heures Divines » au début de la *Sybie* de Nerval. Le front de la « noire », mince comme le fil d'une âme, n'est sans doute pas l'indice d'un grand esprit.

⁴ « Pialat » semble s'apparenter à « pialer », dans une famille morphologique de déjections, comme « crachat » et « pissat » à « cracher » et « pisser », et « pialer », semblant signifier dialectalement à peu près « pleurer » (voir Fongaro 1974, Castex 1986), s'apparente à « piailler », qui avait autrefois un « l » mouillé, par simplification de consonne (la combinaison [l] + mouillure peut donner [j] par dépalatalisation comme ici ou dans « bouilloire », ou [j] par disparition du /l/ comme dans la prononciation actuelle de « piailler » /pjaje/) : les pialats ronds semblent donc être des larmes (pleurs).

⁵ Sur la référence à Glatigny, v. Murphy (1999 : 407).

danseurs d'un moment : « Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez », par quoi « tout le monde » doit être « charmé », comme dit Rimbaud à Demeny. On avait déjà beaucoup imité au XIX^e siècle la « chanson de Fortunio » de Musset (dans *Le Chandelier*), sur le même rythme et avec bouclage par répétition du dernier couplet au premier : « Nous allons *chanter à la ronde*, / Si vous voulez, / Que je l'adore et qu'*elle est blonde* / Comme les blés » ; et Hugo (dans *Châtiments*), en géminant ce rythme en huitains, l'avait déjà détourné satiriquement contre celui qu'il nommait Napoléon-le-Petit dans la chanson « Sa grandeur éblouit l'histoire... » (remarquez le mot « grandeur ») où le mot redoublé « Petit, petit », conclut en refrain tous les couplets : ce rythme convient à tourner en dérision les petits pour leur petitesse même (v. l'adjectif dans « petites amoureuses »).

Le contre-modèle de Musset, poète amoureux mais spécialiste du genre lacrymal, est riche de connotations dans la lettre à Demeny : Musset est le plus exécré des romantiques dans la même lettre, parce que chez lui « Tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré ; français, pas parisien ! [...] Printanier, l'esprit de Musset ! Charmant, son amour ! » Justement la lettre à Demeny est datée de la mi-mai – donc Musset est de saison – et « charmant » est l'effet exact promis par l'auteur de cette chanson soigneusement exécrable. – Musset, jusque dans ce rythme ressassé peut-être, devait obséder la mémoire de Rimbaud, si comme il me semble le titre des *Reparties de Nina*, invitation amoureuse écrite dans ce même rythme, annonce une réponse à ces vers également fameux (au XIX^e siècle) : « Si je vous le disais pourtant, que je vous aime, / Qui sait brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez ? » La question s'adresse, suivant le titre même, *A Ninon*, prénom équivalent de « Nina » et sans doute mussetique, français, ridicule pour Rimbaud¹. Là encore, comme dans la ronde, une fille est coloriée, « brune... », d'un coup de pinceau paresseux que le

¹ En même temps, la répartie de Nina répond à la question *A quoi rêvent les jeunes filles*, comédie de Musset dès la première scène de laquelle Ninon et Ninette rêvent d'aventure amoureuse.

« bleu » laideron de Rimbaud tourne en dérision : « En voilà, de la peinture à l'émail, de la poésie solide », dit-il de Musset dans la même lettre. L'émail solide, criard et printanier, on en avait – relevé d'impropriété – dès la première fin de module avec les cieux « vert-chou ». La ronde des *Petites amoureuses* se présente donc comme une nouvelle et particulièrement mauvaise musseterie de Rimbaud.

Les mots ou expressions en « rond », « ronde », « tendrons », sont sans doute assez banals dans la chansonnette enfantine traditionnelle du début du XIX^e siècle et on les rencontre facilement dans les vieux recueils de chansons françaises (pas parisiennes, pourrait-on dire), comme le *Chansonnier de société ou Choix de rondes* anonyme de 1812 ; « tendron », figurant à la rime dans plusieurs chansons, y est dans l'une précédé du mot « joli », adjectif quasi redondant (un « tendron », semble-t-il, n'est jamais « laideron »), ou, dans une autre, figurant au refrain, déclenche une série de rimes en « on » ; dans une autre, « A la fête du hameau / Tout's les fillettes / Vont, au son du violon ... / Danser en rond ». La petite sœur d'Arthur dansait-elle encore récemment sur ces rythmes ? en tout cas il paraît détester cette ritournelle. Un indice de l'existence – vers 1871/1875 – d'un modèle de ronde traditionnelle peut être trouvé dans une *chanson* de Hugo, concerné comme *grand-père* quand Rimbaud l'était comme grand-frère ou même quasi-enfant. Aucun de ces deux auteurs n'a pu lire la chanson de l'autre. Voici le début de celle du Papi¹ :

Dansez, les petites filles,
Toutes en rond.
En vous voyant si gentilles,
Les bois riront.

¹ *L'Art d'être grand-père*, XVI:1 ; publié en 1877. Cité ici d'après les *Œuvres complètes, Poésie III*, collection Bouquins, Laffont, 1985.

Dancez, les petits reines,
Toutes en rond.
Les amoureux sous les frênes
S'embrasseront.

etc. ; le grand-père fait danser les petites filles pour leur plaisir. – Ici, le mot « rond », caractérisant la danse, est par répétition, le générateur d'une périodicité rimique en « ron », et la variation « filles », « reines », etc., sur fond de périodicité, est analogue à celle des « laiderons » versicolores d'Arthur. La gentillesse de l'un est sœur de la férocité de l'autre (mais ce n'est pas sans humour que Hugo met sa *Chanson de grand-père* en parallèle avec une *Chanson d'ancêtre*). On trouve enfin, dans les « chansons » de *Toute la lyre*, recueil posthume rassemblé par Paul Meurice en 1888, des textes apparentés à cette ronde, et que Bernard Leuilliot a publiés en annexe de *l'Art d'être grand-père* (Garnier-Flammarion, 1985 : 187) : « tendron » y figure en apostrophe et à la rime comme chez Rimbaud dans une *Danse en rond* et dans une *Ronde pour les enfants*.

Faute de reconnaître la ronde de tradition populaire française parodiée dans ce texte, des commentaires curieux en ont parfois été proposés. A l'un, l'arbre évoque « l'histoire d'Adam et Eve » qui goûtèrent aux fruits d'un arbre interdit ; selon un autre, les filles entrechoquent leurs genouillères pour se réchauffer (en mai). Pour un autre (cité par Délot 1988 : 41), les impératifs du 8^e couplet « exigent des amoureuses une sorte de danse du scalp d'où le narrateur sorte [...] transformé [...] dans son écriture » ...

Dans l'arrière-fond traditionnel des rondes françaises, spécialement en mai, un *arbre*, parfois nommé le *mai*, est le repère typique autour duquel on chante la joie du *printemps* revenu. C'est cette saison dont le retour est annoncé d'entrée par le lavage rendant aux ciel une (détestable) couleur printanière « vert-chou », où le vert est, avec le printemps, symbole de l'espérance qu'on peut associer à la saison comme à la jeunesse ; d'entrée l'« hydrolat » mêle (comme la notion de « tendronnier ») les deux jeunesses de la

végétation annuelle et de la jeune fille, puisqu'il lave le ciel tout comme, produit pharmaceutique, il est destiné aux soins corporels (comme la « bandoline » visqueuse qui fait tenir les cheveux et permet de les lisser en « bandeaux »¹). C'est donc l'arbre de mai, affublé de l'épithète de « tendronnier », qui se dresse ici d'emblée sous le ciel (non dit) « printanier » et « bave » sur les filles : il fournit ainsi sa contribution aux produits physiologiques plus ou moins liquides évoqués dès les trois premiers distiques de la ronde : « hydrolat lacrymal », « bave », « pialats », par les deux derniers desquels au moins les filles sont d'emblée polluées. Ainsi accoutrées², les petites amoureuses sont invitées à « entrechoquer » leurs genoux, « piétiner » des vieilles terrines, pendant que leurs « omoplates se déboîtent » : caricature de danse³. Arthur violoniste n'est pas plus charitable en désarticulant ses amoureuses de l'an passé que Belzébuth « secouant » ses pendus aux « raclements » de son violon dans le *Bal des pendus*. Ainsi malmenées, ses petites amies ressemblent plutôt aux marionnettes de la plus populaire, peut-être, des rondes (de marionnettes) pour tout petits : « Ainsi font font font / Trois p'tits tours et puis s'en vont / Les mains aux côtés / Sautez, sautez, marionnettes... » ; car, comme elles, on les fait tourner et retourner, comme elles, on les fait sauter (« Hop donc ! » §8), enfin, comme elles, et comme à la fin d'une comptine d'élimination, on les fait s'en aller. (A l'origine du reste, les marionnettes de la ronde étaient de « gentes demoiselles ».)

Que vient faire cette poésie dans la lettre du 15 mai 71 (dite du voyant) à Paul Demy ?

¹ Dans *Jeune Ménage*, à la résille, dans les coins, des cheveux défaits répondent, dans l'inversion du quatrain lunaire, les bandeaux dans le ciel. Le séminariste d'*Un Cœur sous une soutane* rêve des « bandeaux plats et clairs » qui « se collaient pudiquement sur le front jaune » de la « Vierge » Timothina.

² Dans certains villages, pour la ronde de mai, les filles étaient particulièrement et soigneusement costumées. Aristow-Journoud (134-135) évoque une ronde recueillie près de Metz, où les filles étaient « habillées de blanc avec des branchages verts sur la tête tombant sur les épaules et des rubans croisés devant la poitrine ».

³ Le petit vers « Vos omoplates – se déboîtent » sonnent comme un 4=4 rimé en (aa), trait possible de style métrique de chant et possiblement mimétique.

Rimbaud l'introduit en disant qu'il « intercale un second psaume, *hors du texte* » ; suivant Jean-Luc Steinmetz (1989 : 250), premier éditeur des poésies à éditer le *Chant de guerre Parisien*, *Mes Petites amoureuses* et *Accroupissements* dans le contexte de la lettre entière, « *Mes Petites amoureuses* est sans doute dit *hors du texte* parce qu'il n'est pas un exemple de poésie objective, comme *Chant de guerre Parisien* » ; le *Chant de guerre Parisien* ferait donc partie, lui, du texte de la lettre. Cette interprétation favoriserait une interprétation de *Mes Petites amoureuses* indépendante du contexte. Cependant, en tête de la lettre annonçant « une heure de littérature nouvelle », Rimbaud écrit, « je commence de suite par un psaume d'actualité » et donne le *Chant de guerre Parisien* (signé), puis : « Voici de la prose sur l'avenir de la poésie » ; ce discours en prose s'interrompt au milieu par : « La suite à six minutes – / Ici j'intercale un second psaume hors du texte [...] », et c'est *Mes Petites amoureuse* (signées) suivies de « Voilà », puis : « Je reprends : / Donc le poète est vraiment voleur de feu ». Enfin, après le discours en prose : « Et finissons par un chant pieux », introduisant *Accroupissements* (non signé, mais suivi de la phrase épistolaire finale et de la signature de la lettre). Dans ce contexte, il me paraît donc plutôt pertinent de distinguer d'une part un discours en prose, et d'autre part trois (prétendus) psaumes ou chants religieux (notions analogues), présentés comme *hors texte*¹, c'est-à-dire, au sens éditorial, comme des illustrations imprimées sur des planches intercalées mais distinctement paginées dans un ouvrage imprimé ; en ce sens, au caractère explicitement « intercal[é] » des *Petites amoureuses* correspond précisément le fait que le *Chant de guerre* et *Accroupissements* sont également extérieurs au discours en prose, l'un comme antérieur, l'autre comme postérieur. Dans cette perspective, *Mes Petites amoureuses* doit être considéré au même titre que les deux autres poèmes comme une illustration « hors du texte » du discours (texte) en prose de l'auteur ; il est du reste explicitement numéroté comme « second » de la série.

¹ L'emploi adjectival de « hors-texte », qui suppose une notion bien établie, est attesté par le TLF dès 1882 : « 2 planches hors-texte ».

Mai est le mois des amours, rime française traditionnelle à « aimai » et parfois « aimé » ; « [avoir] rimé » (§10) rime ici à « [avoir] aimé », temps non plus du souvenir lyrique (mot conclusif du *Lac* de Lamartine, du *Rolla* de Musset), mais du passé recraché, l'avenir promis aux amoureuses étant une fin répugnante ; l'auteur aimera et rimera autrement. Ce second *psaume* de la lettre de mai, concernant sa vie personnelle, est de saison comme le premier, *Chant de guerre Parisien*, était dit « d'actualité », le poète de l'avenir devant être « citoyen » ; et comme celui-ci quoique d'une manière différente, en même temps qu'un contre-*psaume*¹, c'est plutôt un contre-mai et un contre-printemps, inversant ou détournant les valeurs de la représentation traditionnelle de mai dans la France littéraire comme dans la France villageoise², le premier étant « de guerre » (même métamorphosée en fête), le second de désamour et de désespoir ; la caricature métrique et thématique de Musset, l'écrivain non parisien, mais français, printanier, de la lettre, s'inscrit dans cette perspective. Si ce n'est pas de la « poésie objective », c'est de la contre-« poésie subjective », inversion de « votre poésie subjective » qui « sera toujours horriblement fadasse », comme écrivait deux jours plus tôt l'élève à son professeur Izambard. *Mes Petites amoureuses* illustre négativement la *poésie objective* par l'inversion sarcastique de son contraire.

Cette valeur d'adieu à la poésie sentimentale subjective explique le reniement du poète qui, converti à la poésie objective, regrette désormais d'« avoir aimé » ces filles et voudrait « fouette[r] » celle qui un soir le « sacr[a] poète ». Le *mai* révolutionnaire du *Chant de guerre parisien* congédie le *mai* sentimental des *Petites Amoureuses*.

¹ Un *psaume*, chant de ton biblique, pourrait être un chant d'amour comme ceux qu'évoque le séminariste amoureux : « laisse-moi chanter sur mon luth, comme le divin Psalmiste sur son Psaltérion, comment je t'ai vue, et comment mon cœur a sauté sur le tien pour un éternel amour ! » (*Un cœur sous une soutane*, éd. Murphy, 1991 : 32).

² L'inversion de l'esprit de mai dans la ronde est préparée dans les esprits, en mai 71, par le printemps de la guerre civile et de la Commune proclamée en mars, écrasée en plein mai ; Hugo le notait à la même époque dans ces vers publiés l'année suivante dans *L'Année terrible* à propos des *Fusillés* : « C'est en plein mois de mai [...] Ces filles-là [qu'on tue] devraient aller cueillir des roses [...] ».

L'épithète « printanier » dont le Rimbaud de 16 ans accable Musset et qu'ici recouvre peut-être « tendronnier », il l'avait lui-même recherchée, enfant dont le premier poème publié à 14 ans, exercice scolaire en vers latins, commençait par le nom du printemps et disait les merveilles de la nature printanière (« vernantis ») inspirant sa vocation poétique, puis adolescent de 15 ans qui, en « mai » 70, proposait des vers et soumettait ses « espérances » poétiques à Banville, poète d'une génération antérieure, en disant qu'il appelait cela « du printemps »¹. En désarticulant et envoyant crever ses supposées premières amours, Arthur désarticule et rejette avec rage sa propre première Muse, printanière, qui, aujourd'hui, lui « couperait » le sifflet². Il est significatif qu'il les invite à « piétin[er] [ses] vieilles terrines / De sentiment », dans une lettre où l'évocation d'une ronde ridicule de vieille poésie sentimentale (« subjective ») française contraste avec la poésie « objective » du chant de guerre révolutionnaire parisien.

Moyennant le bouclage du poème par renvoi répétitif de sa dernière strophe à sa paire de strophes initiale (voir plus haut), si on s'en tient aux propos adressés aux « petites amoureuses », on observe qu'il commence par l'invitation qui leur est adressée à « entrechoque[r] leurs *genouillères* » et se termine par la prédiction qu'elles « crève[ront] *en Dieu*, bâties / D'ignobles soins »³. – Dans *L'Homme juste*, dont Marc Ascione (1984 : 32) a suggéré, puis Yves Reboul (1985) montré que le destinataire était Victor Hugo le proscrit, les « genouillères » usées, que le « Juste » pourrait revendre, découpées en rejet à la césure de « Alors, mettrais-tu tes + genouillères en vente », sont celle du Hugo qui pratique et recommande la prière (Reboul, p. 49). Ainsi, ces « genouillères »

¹ Encore l'auteur de cette lettre n'était-il déjà pas si ingénu que ça, me rappelle Steve Murphy (c'est l'époque d'*Un Cœur sous une soutane*).

² On peut penser à ce que Glatigny, dans *Les Jouets*, succédant de peu aux *Petites Amoureuses*, dit des filles qui laissent tomber ceux qu'elles ont aimées ou qui les ont aimées : « Les enfants, sans pitié, brisent leurs vieux jouets / Et retirent le son du ventre des poupées ! »

³ Comme noté par Steve Murphy (*Rimbaud et la Commune*, Classiques Garnier, 2009 : 2006).

avec quoi les petites « ballerines » sont invitées à *danser*, c'est apparemment ce dont elles se munissent pour *prier* à genoux ; la pertinence de cette incongruité éclate dans la prédiction finale qu'elles finiront par crever en Dieu, complétée par cette formule résumant le rôle assigné à la femme dans cette société que Rimbaud dénonce : « bâties d'ignobles soins ».

Le statut actuel, idéologique et social, de la femme sera encore dénoncé dans *Mémoire*, où il est opposé au rôle révolutionnaire de l'homme dans « Qu'est-ce pour nous mon Cœur... ».

C'est dans une lettre datée de l'avant-veille (13 mai, au professeur Izambart) que Rimbaud oppose la « poésie objective » à la « poésie subjective » qu'il dénonce. Et c'est dans la lettre du 15 mai où il insère le *Chant de guerre parisien* et *Mes Petites Amoureuses* que, peu après ce second « psaume », il annonce une époque où la femme, son infini servage étant brisé, « sera poète, elle aussi »¹.

Voilà. Et remarque, Mario, que pour reconnaître cette dérision, il faut vraiment « tendre une oreille » (nullement) « complaisante » à ce texte et aux rythmes de son temps (pas seulement littéraires). Sans cette attention, on a peu de chance d'en saisir et d'en apprécier le « charme » disgracieux.

¹ Sur la portée politique et sociale des *Petite Amoureuses*, qui m'avait à peu près échappé dans la première version de cette étude, voir Steve Murphy (2009, chap. 6 *Le 15 mai 1871 : Politiques du Voyant*, spécialement p. 204-206), ainsi que l'article cité par lui de Christine Planté, « Les poètes et la femme dans les lettres du Voyant » (*Europe*, 2009 : 63-72).