

Le dégagement rêvé

—une lecture de *Mémoire* de Rimbaud—

Olivier Birmann

Alors que la mémoire est absente

Les choses qui chantent dans la tête / Alors que la mémoire est absente, / Ecoutez, c'est notre sang qui chante . . . / Ô musique lointaine et discrète! [. . .]⁽¹⁾ Si, à la manière d'un paradoxe, nous commençons notre lecture par ces vers de Verlaine qui lient la poésie au suspens de la mémoire, c'est que le poème de Rimbaud dont nous voulons tenter ici une lecture, *Mémoire*, a bien effectivement quelque chose à voir avec *des souvenirs*, mais pour les *dégager* de leur *être-souvenir*, et donc du discours dans lequel ils sont pris, en les faisant passer dans des blocs de sensations réinventées par et dans les mots, jusqu'à les faire devenir autre chose, les faire passer sur un autre plan, celui-là même — et c'est ce qu'il nous faudra montrer — que Verlaine appelle: «chant», «musique».

Nous procéderons de la façon suivante: après avoir rappelé les circonstances probables dans lesquelles a été composé le poème ainsi que ses voisinages avec d'autres textes (1), nous en proposerons une interprétation d'ensemble afin d'en définir *la ligne de vol* (2), pour ensuite le relire, partie par partie, en essayant de suivre *le dégagement rêvé* qu'il opère (3).

1 texte, contexte, co-textes, prétextes

Le texte même de *Mémoire*, est cité dans son intégralité, soit cinq groupes de deux strophes, numérotés de 1 à 5, dans notre analyse (3).

Le contexte, au sens de ce que l'on appelle les circonstances dans lesquelles le poème a été écrit, est, autant que l'on puisse essayer de le deviner en s'appuyant sur les travaux que des chercheurs, comme Pierre Brunel⁽²⁾ ou Jean-Luc Steinmetz⁽³⁾, mettent à notre disposition, le suivant.

Printemps 1872. Rimbaud revient dans les Ardennes après les premiers mois tumultueux passés à Paris, avec Verlaine. «Le pitoyable frère» l'a renvoyé en lui promettant sans doute de le rappeler, ce qu'il fera, mais, en attendant, Rimbaud se retrouve à la fois confronté à un passé dont il ne veut plus et à l'incertitude de son avenir ou encore, tout aussi bien, à l'inconnu de ce passé même qui vient parfois l'interroger. Il a dix-sept ans. Il n'a aucune intention de travailler, mais reste plus que jamais un effrayant travailleur, à la recherche de *la vraie vie — le colosse irrécusable qui ne se forme que dans les flancs de la poésie, mais dont l'homme, comme dit encore René Char⁽⁴⁾, n'a pas la liberté de disposer à discrétion* — lisant Michelet, Favart ou d'autres auteurs, marchant, rêvant, allant parmi les choses et la nature avec ses *étrangetés minuscules*⁽⁵⁾. C'est sans doute pendant cette période que Rimbaud compose *Mémoire* et quelques-uns de ces poèmes ou «études néantes», souvent classés comme «poèmes nouveaux». Ce que l'on devine être une évocation des figures familiales ou encore des «rivières ardennaises», rivières que Rimbaud regrettera après son retour à Paris⁽⁶⁾ nous pousse dans ce sens, sans que rien n'empêche, bien sûr, de situer ces poèmes l'été ou même plus tard.

Les co-textes⁽⁷⁾, dans le sens de poèmes dans les voisinages de *Mé-*

moire, par le ton, les mots, les allusions aux rivières notamment: *Michel et Christine, Larmes, La Rivière de cassis* . . . Mais aussi *Les Remembrances du vieillard idiot* de l'*Album zutique*, poème qui date de la période parisienne et remonte donc à quelques mois plus tôt, dans lequel apparaît la figure du père – *Je songeais à mon père parfois* [. . .] – *Car un père est troublant - et les choses conçues!*. . . –, figure qui concerne aussi, mais sur un mode plus du tout obscène, *Mémoire*. Et enfin, toujours dans les voisinages de notre poème, ceux de Verlaine et nous suivrons ici l'indication de Jean-Luc Steinmetz, quand il dit du Rimbaud de cette période qu'il est, «aux antipodes du Parnasse et de son académisme, sensible, par certains aspects (et l'on n'a guère voulu le comprendre), aux remarques de Verlaine: épuration du vocabulaire, recherche de mètres courts, claudication harmonique, musicalité»⁽⁸⁾ *Mètres courts* ne concerne pas notre poème, mais le rapprochement avec le souci de «musicalité» va tout à fait dans notre sens.

Disons enfin un mot du prétexte, ou de l'intention, qui porte notre lecture. Il s'agit avant tout de proposer une lecture d'un des plus beaux poèmes de Rimbaud, mais pas seulement. Ce qui nous intéresse (presque) tout autant, c'est d'essayer d'approcher «le style» de Rimbaud, sans passer du tout par ce qu'on appelle la «stylistique», mais plutôt par des notions qui nous viennent de la philosophie: celle de «sensation», de «déformation», de «percept», telles qu'elles ont été élaborées par des auteurs comme Merleau-Ponty ou Maldiney, puis retravaillées par Deleuze. Il nous a semblé en effet qu'elles étaient les plus adéquates pour approcher ce «dégagement rêvé» qui caractérise le style rimbaldien et, de ce point de vue, *Mémoire* est aussi un prétexte pour *essayer* ces notions. Mais, tout d'abord, il nous faut tenter de définir le mouvement qui porte – ou emporte – ce poème: *sa ligne de vol*, dirait René Char.

2 de l'épiphanie de la blancheur à la chute

«Le poème s'établit sans précaution dans l'imagerie de la joie, de ce qu'on pourrait nommer l'épiphanie de la blancheur», écrit justement le philosophe Alain Badiou⁽⁹⁾: *l'eau claire; comme le sel . . . / l'assaut . . . / la soie . . .* Puis succède un *Non . . .* qui «résilie l'épiphanie de la blancheur au profit d'une pesante et somptueuse donation terrestre»: *le courant . . . meut ses bras, noirs, et lourds, et frais . . . Elle / sombre . . . appelle / pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche*. Puis, plus loin encore, relevons, toujours avec le philosophe, le passage de l'aérien au gris, de la brise à l'immobilité, de la gratuité promise au labeur: *c'est la nappe, . . . grise: / un vieux . . . peine*. Passage qui conduit Alain Badiou à faire cette remarque qui nous semble capitale: «Ainsi, au cœur du poème de Rimbaud, nous avons le protocole, dont l'artiste raffine simultanément l'abrupt et la dissipation, d'une faille entre ce que l'être détient de promesse de présence et ce que, dans le retrait qui l'affecte, il impose, sous les espèces d'une loi de retour et d'immobilité». Loi de retour et d'immobilité qui interrompt le poème: *Mon canot, toujours fixe; et sa chaîne tirée / . . . — à quelle boue?* Retrouvant là le mouvement de chute et la figure de l'*interruption* qui caractérisent tant de poèmes de Rimbaud, dont le *Bateau ivre* et son fameux *Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les aubes son navrantes*. Epiphanie, promesse de la grâce, de la présence des choses, d'une heure de la journée, quand, par exemple, «avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit», la rivière «appelle pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche» . . . puis chute sévèrement imposée. En d'autres termes: poésie — *une affaire de printemps*, la promesse d'un *matin de la pensée*— et chute, toute en nuances, ici, mais qui finit sur le motif de l'immobilité et de la

«boue», ou «l'innomable matière du réel»⁽¹⁰⁾ qui, pour Rimbaud, est toujours là et l'appelle ou le rappelle. Ce retrait de l'être, que l'être impose «sous les espèces d'une loi», a aussi pour autre nom, dit Badiou, «la prose», «le roman», c'est-à-dire une «déception». Roman qui est ici le roman familial de Rimbaud, mais comme nous le verrons, déformé par les sensations et ainsi réinventé en une fabulation dont nous aurons à examiner le procédé⁽¹¹⁾: figure de la mère, *Madame qui se tient trop debout, Madame froide et noire* et de *Lui*, le père, qui *s'éloigne par delà la montagne!* Figures auxquelles se superposent peut-être celles d'autres romans de *foi conjugale* trahie: Verlaine-Mathilde, Rimbaud-Verlaine eux-mêmes ou encore Rimbaud-Madame Rimbaud et d'autres, voire tous, l'amour étant à *réinventer*.

«Toute poésie est d'abord un drame». Et *Mémoire* donne bien à lire un drame, mais déformé par l'exaltation des sensations, quelque chose comme l'éternité retrouvée, l'état de grâce du délié quand le *moi* devient *étincelle d'or de la lumière nature*, et en même temps, en un mouvement contradictoire, traversé par le négatif, par le sentiment de sa propre nullité, de l'amour comme «désert» et plus profondément de l'être comme «boue». Et nous suivons tout à fait Christian Prigent, quand il écrit que les poèmes de cette période «sont bouleversants parce qu'ils maintiennent à la fois le mouvement révolté, sensuel, sexuellement déchiré, salopeur et encrapulé d'où vient l'œuvre et le sacrifice de ce mouvement dans le délié souverain de l'expression «égarée au possible». La forme s'y cherche («Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances»), le vers insiste mais se brise, se dilue, flotte et chante déjà hors de toute norme prosodique, loin de ce qui fut et pas encore voué à ce qui sera (le poème en prose)»⁽¹²⁾.

La ligne de vol du poème ainsi dessinée, nous pouvons donc dire au moins trois choses qui sont comme autant d'orientations pour notre lec-

ture. La première, c'est que le poème est composé d'affects et de sensations, comme ceux et celles que nous avons commencé à nommer, pris les uns dans les autres. C'est ce que nous appellerons sa *fabulation*. La deuxième, c'est qu'il est traversé par des tensions: entre envol et chute, et aussi, nous le verrons, entre sensations et affects. Ce que nous appellerons son *hésitation*, son tremblement. Et la troisième, c'est qu'il invente un monde verbal nouveau: disons son *devenir musique*. Ce sont cette *fabulation*, cette *hésitation* et ce *devenir musique* que nous allons tenter d'explicitier.

3 le dégagement rêvé

Printemps 1872. Retour forcé dans les Ardennes, avec ses souvenirs et ses rivières. Temps mort dans l'attente que «le pitoyable frère» le rappelle. Nous pouvons imaginer Rimbaud marchant et se livrant à ses sensations et à ses rêveries, expérimentant les puissances du devenir et avec elles la possibilité d'une parole nouvelle, avec toujours aussi la conscience de sa propre nullité à lui, Rimbaud. Mais dire ainsi reste ambigu. Car même si les sensations et les affects *vécus* au cours de ces heures d'expérimentation sont bien des incitations qui acheminent à la parole poétique, le poème n'en est évidemment pas une traduction directe. La sensation, dit la phénoménologie dans des analyses célèbres⁽¹³⁾ et effectivement éclairantes pour *la littérature*, ouvre, en un nouveau devenir, le «je» à l'être du monde, être du monde qui, dans cette ouverture *advient*, selon une réversibilité du sentant et du senti ou encore leur entrelacement. Mais il faudrait redire au sujet du poète ce que Merleau-Ponty dit du peintre: Il ne s'agit pas de mettre dans un tableau, ni donc dans un poème, «le soi immédiat, la nuance même du sentir», mais «son style» qui se conquiert

sur ses propres expérimentations, mais aussi sur les œuvres des autres et sur le monde⁽¹⁴⁾. Or que signifie conquérir si ce n'est construire une fiction ou fabulation en *dégageant* du moi – *l'impersonnalisation* rimbaldienne, la *voyance* – ces sensations et ces affects, comme ceux liés à la *mémoire*, par exemple, pour les réinventer dans le matériau qui est le sien, c'est-à-dire ici, les mots. «Le but de l'art», dit Deleuze, dont la pensée rencontre celle de la phénoménologie mais, comme on le verra, avec de toutes autres orientations, ce but donc, «avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation.» Ou encore: «On n'atteint au percept ou à l'affect que comme à des êtres autonomes et suffisants qui ne doivent plus rien à ceux qui les éprouvent ou les ont éprouvés⁽¹⁵⁾. Mémoire, souvenirs de figures familiales, de paysages de rivière, sensations liées au cours de l'eau, au ciel, aux collines, à *l'haleine des peupliers*, tout cela est sans doute aussi du *vécu*, mais que le poète déborde, par son travail avec «les moyens du matériau» – les mots – qu'il «fait passer dans la sensation» en créant une syntaxe qui fait «bégayer» la langue courante⁽¹⁶⁾. C'est ce travail du style, maintenant que les éléments dont nous aurons besoin pour notre analyse sont posés, que nous allons examiner en revenant au texte qui nous intéresse: *Mémoire*.

1

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.

Plutôt que des sensations donc, puisque le terme renvoie trop au vécu, des *percepts*. Ici un percept de *blancheur* dans lequel la syntaxe ou mieux, l'absence de syntaxe, puisque nous avons ici une pure juxtaposition, fait passer des mots: *l'eau, le sel des larmes, les blancheurs des corps, la soie, les lys, la pucelle, les anges* . . . Blancheur dans le voisinage de l'or, par le sens: soleil, courant d'or et aussi par le son: *corps de femmes et ori-flammes*. Juxtaposition de mots qu'aucun discours ne vient ordonner et faire raisonner: une exposition de mots qui, pures nominations, purs «ap-pels»⁽¹⁷⁾ dans l'or et dans le blanc «mènent la vie vague des couleurs»⁽¹⁸⁾. Pas même de prédication explicite dans les quatre premiers vers et deux seulement dans les quatre suivants: la rivière *meut ses bras, appelle pour rideaux* . . . qui dit le percept du présent dans sa présence, le présent d'une heure de la rivière qui *appelle l'ombre, avant le Ciel bleu pour ciel de lit*. Le ton est celui de l'exaltation: quelque chose comme *le grand désert où luit la liberté ravie des Poètes de sept ans*, mais sur un mode plus aérien, plus délié ou, serait-on tenté de dire, plus verlainien, avec les mots qui, pour imiter la belle expression de Merleau-Ponty, mènent la vie vague de la musique. *L'eau claire; comme le sel* . . . [l]→[kl]→[k]→[l]→[l]. Avec pris dedans le [ε]→[ε] de *clair / sel*. Ou encore: le [a]→[ã]→[ã]→[a]→[ã]→[a] de *larmes / enfance / l'assaut / blancheurs / femmes*; les nombreux [l] qui font chanter le texte: *Elle / Ciel / ciel / lit / appelle / l'ombre / colline / l'arche* et la belle modulation que représente l'apparition des [y] dans les vers 3 et 4: *pur / murs / pucelle / eut*. Et puisque la

musique c'est aussi du rythme, on notera sa variété que produit l'automouvement des nominations: *L'eau claire; . . . / l'assaut au soleil . . . / la soie . . . / sous les murs . . .*. Ainsi le poème s'établit-il d'entrée de jeu dans la joie, *l'expression égarée* dont les constituants sont une syntaxe très déliée, à peine une syntaxe, pourrait-on dire, qui fait entrer les mots, essentiellement des noms, des «appels» dans la sensation déployée à différents niveaux: couleurs, sons et, avec eux, aussi bien le *toucher*, celui de *l'eau*, de *la soie*, des *lys*, en autant de *correspondances*.

Pour suspendre ces remarques sur la première partie du poème, notons enfin l'apparition d'un thème, comme on parle d'un thème musical, celui de la rivière —*eau, courant d'or*— personnifiée par le pronom *elle*. Ce thème, qui relève aussi bien des percepts que de l'affect, mais extraits donc en des blocs dégagés du vécu —en des *fabulations*—, sera mis dans ce que Deleuze appelle une «zone d'indiscernabilité» où la frontière entre choses de la nature et personnes devient indéterminée: l'eau qui *meut ses bras noirs, et lourds . . . Elle / sombre . . . appelle / pour rideaux*, de cette première partie du poème et *Madame se tient trop debout . . . Elle, toute / froide, et noire, court!* de la troisième partie. «Seule la vie» écrit le philosophe, «crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination, dès que le matériau passe dans la sensation, . . .»⁽¹⁹⁾ Et l'on entraperçoit ici une orientation qui fait que la pensée de Deleuze dit autre chose que la phénoménologie de l'art. Ou qu'elle la radicalise. Il ne s'agit pas en effet de s'en tenir à l'être de la sensation, par laquelle l'être *advient*, comme cette rivière qui *appelle pour rideau l'ombre de la colline et de l'arche*, et le voyant *devient* cet être de la nature qu'est la rivière, selon, comme nous l'avons évoqué plus haut, une unité ou une réversabilité du sentant et du senti. Il s'agit plus

essentiellement de penser les puissances de la vie⁽²⁰⁾, les puissances de déterritorialisation qui portent l'être de sensation, ou, dit autrement, de «penser dans le rapport du territoire et de la terre»⁽²¹⁾. Mots-musique, mots-couleurs, syntaxe-rythmes, blocs de percepts et d'affects qui se dégagent par et dans la fabulation – *l'eau claire. . . , l'assaut. . . , la soie. . . , / Elle, rivière, Madame . . .*⁽²²⁾ etc.

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 déteintes 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, ô l'Épouse! –
 au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
 au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère.

Reprise du thème musical de la rivière et développement de la fabulation: la rivière, dans une *zone d'indiscernabilité* entre choses et personnes, *a lit* et *rideau* et *a* ou *est* aussi un carreau – une fenêtre – et «elle» *meuble* les *couches prêtes* de l'*or pâle* de son eau. Autour d' «elle», des fillettes qui sont également dans une zone d'indétermination où, comme le dit le poème, les êtres *déteignent*: *fillettes* aux *robes vertes et déteintes*, *fillettes-saules-oiseaux sans brides* et donc fillettes avec brides ou fillettes en cage⁽²³⁾. La fabulation invente ainsi un *paysage-habitation*, avec des personnages qui sont à la fois des éléments -des: *meubles-* de cette habitation et ceux qui l'habitent. Habitation qui prend sans doute en elle un af-

fect lié au souvenir des figures familiales que sont les sœurs et la mère de Rimbaud, mais pour les faire fuir, par et dans le matériau des mots, dans de nouvelles métamorphoses. *Dégagement rêvé* donc d'affects pris dans des percepts ou inversement, et que module une ligne musicale, avec le «o» – toujours l'eau, l'or – comme dominante qui emporte le poème dans la pure intensité de la musique: [o], [u], [ō] de *carreau* / *bouillon*, [o], [ɔ], [ō], [u] de *eau*, *or*, *fond*, *couche* et au quatrième vers: [ō], [o], [u], [o]: *font*, *saules*, *d'où*, *sautent*, avec ce joli «saut» d'oiseau de *saules* à *sautent*. «O» comme dominante qui est *continué* dans la strophe suivante: *louis* / *jaune*, *chaude* / *paupière* . . . jusqu'au *rose* de la *Sphère rose et chère*, nouveau personnage – le soleil – qui sera associé, dans la troisième partie, à un *Lui* (pour *il*, le père, et *lui*), qui est également à la fois un élément constituant de l'habitation – la *Sphère rose et chère* – et l'un de ses habitants (qui a fui). Mais, donné en même temps que cette ligne musicale, quelque chose comme la prose ou le roman vient la retenir et, sinon l'interrompre encore, y rajouter un ton ou une couleur de plus. Et l'on retrouve ici ce que disait Badiou du travail de la prose – le *louis* d'or, le *souci* d'eau comme figure de l'anneau conjugal et de la *foi conjugale* de *l'Epouse* qui *jalouse*, *au midi prompt* (nouvelle heure du jour dans le déploiement du *présent*), le Soleil – créant ainsi une hésitation ou encore une tension entre l'envol comme promesse et son impossibilité comme loi.

3

Madame se tient trop debout sur 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!

Un paysage avec une rivière. Un paysage qui se déforme pour devenir une habitation, avec des personnages qui sont à la fois parties constituan-tes de cette habitation -rivière-*lit* avec ses *rideaux*, ses *couches*, rivière-*carreau*, eau qui *meuble*, fillettes-saules, soleil-Sphère – et ses habitants eux-mêmes – mère, sœurs, homme ou / et père, ou encore Rimbaud lui-même. Percepts de paysage pris dans des souvenirs-affects ou tout aussi bien affects pris dans des percepts, *dégagés rêveusement* en une fabulation qui déploie des figures déformables, avec leurs zones d'indiscernabilité. La fabulation savante, *hermétique*, dont les éléments sont déjà mis en place, comme nous l'avons vu, dans la première partie, se développe ici avec les figures de *Elle* – Madame, mère, femme, rivière – et de *Lui* – le soleil, l'homme, le père qui est parti, Rimbaud le fugueur – *comme / mille anges qui se séparent sur la route*, soleil couchant qui *s'éloigne par delà la montagne* et disparaît, abandonnant *Madame* et le *courant d'or* au *froid* et au *noir*. Dans cette partie la prose du *roman* se fait donc plus prégnante, tout en maintenant le délié de l'expression en une *chanson* presque légère, avec ses assonances comme celles des [ε] de – *prochaine*, *neigent*, *ombrelle / ombelle*, *fière*, *elle*, – et ses rythmes qui miment le déploiement de la romance: *Hélas, Lui, comme /* suivi de l'ample mouvement du vers suivant: *mille anges blancs qui se séparent sur la route*, et *Elle, toute /* continué cette fois, le vers suivant, par un rythme cassé et haletant: *froide, et noire, court! après le départ de l'homme!* Sans doute faut-il noter d'autres modulations encore: la pointe objectivement distanciée et légère-

ment ironique du *trop debout, trop fière* de *Madame*. Ou encore, toujours en contrepoint du drame ou de la comédie familiale, la figure du travail, mais comme en creux, qui dit l'autre de la famille, le dehors⁽²⁴⁾ et son innocence: *dans la prairie prochaine où neigent les fils du travail*. Figure qui trouvera son écho dans la partie suivante: *Joie / des chantiers riverains à l'abandon . . .*

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'août qui faisaient germer les 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.

La fabulation continue de se déployer, en maintenant sa tension entre l'inspiration qui la tire vers un *en-haut*, vers la *joie*, la légèreté et le mouvement – *l'haleine / des peupliers . . . pour la seule brise*, qui sera repris dans la dernière partie du poème: *Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue!* – et un *en-bas* – sous les remparts où *elle* (rivière, femme, mère) *pleure*, et *nappe grise, barque immobile, où un vieux . . . peine*. L'espace se construit ainsi en lignes de force, haut-bas, envol, chute et lignes qui relient les deux, comme cet *Or des lunes d'avril au cœur du saint lit!* ou ces *soirs d'août qui faisaient germer les pourritures*, inscrivant, dans son cadre, le temps par ces percepts de saison qui retiennent en eux leur in-

timité — *or d'avril, pourritures d'août*. Lignes horizontales aussi, celles, en-bas, de la nappe grise qui dessinent un plan immobile. Le poète-architecte construisant sa maison, sa maison-paysage déformable, tiraillée entre le haut et le bas, entre le *regret*, les *pleurs* et la *joie*, *maison ouverte* aux saisons comme le sera celle de *Génie*, qui *est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été*.

5

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

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

Dernière partie de ce poème qui commence sur un épiphanie de la blancheur — *l'eau claire; comme le sel . . . / l'assaut . . . / la soie . . .* — et qui s'interrompt donc par la *fixité*, la *chaîne* qui *tire au fond* et la *boue*, selon ce mouvement définitoire du poème de Rimbaud, mouvement qui consiste à «faire venir l'ombre et l'opaque là où il donnait la transparence et la grâce»⁽²⁵⁾. Chute qui correspond à un retour sur soi justement, à un «je», dont c'est la première apparition, immobilisé, nul avec ses *bras trop courts*, et pris dans une autre figure de l'indécidable: celui entre la fleur *jaune*, disons, avec les commentateurs⁽²⁶⁾, la mélancolie — *qui m'importune* — et la *bleue* ou noire, figure du souvenir. Mais le devenir-

musique du poème qui l'emporte hors de la prose et de ses raisonnements n'en continue pas moins de traverser le poème, comme les deux vers suivants qui ne disent plus rien, comme hors mémoire, et qui font passer les mots dans un percept de légèreté et un devenir-musique: *Ah! la poudre des saules qu'une aile secoue! / Les roses des roseaux dès longtemps dévorées!*

Afin d'interrompre, à notre tour, ce laborieux commentaire qui laisse encore tant de choses dans un *indiscernable*, non poétique, lui, nous dirons les choses suivantes.

Nous reprendrons d'abord, avec Pierre Brunel⁽²⁷⁾, cet argument, même s'il peut sembler très rhétorique: un «poème n'a d'autre raison que d'être», comme dit René Char⁽²⁸⁾, au sujet de Rimbaud justement, et, en somme, les commentaires ne peuvent *l'atteindre*, et cela dans les deux sens du terme: ni arriver à sa hauteur, ni (vraiment) lui faire du mal, même s'ils ne peuvent éviter de le «réduire à une signification et à un projet». L'espoir restant qu'en se campant dans les voisinages de son *être*, ils en manifestent la présence.

Ensuite nous résumerons notre démarche en soulignant les termes (les *idées*) qui l'orientent. Nous avons, dans un premier temps, évoqué le contexte dans lequel se situe ce poème. Temps mort dans l'attente que Verlaine le rappelle et pendant lequel Rimbaud retourne dans les Ardennes de l'enfance, *des larmes d'enfance*. Le poème prend ainsi en lui, d'une part, des affects liés donc à une *mémoire* ainsi qu'à un présent dont nous connaissons, jusqu'à un certain point, les éléments, et, d'autre part, au cours de ses promenades notamment, des *sensations* ou expérimentation de sensations, dans le vague de l'oubli, selon ce *désir* par excellence: celui que porte ce que nous avons appelé, avec Alain Badiou, une *promesse de présence*. Une promesse de ces instants avec *Les choses qui chantent dans*

la tête / Alors que la mémoire est absente, . . . et qui nous font expérimenter l'éternité, ce que Rimbaud nommera bientôt l'état *étincelle d'or de la lumière nature*.

Mais en disant ainsi, nous avons déjà changé de plan, nous avons déjà quitté le plan du *vécu* pour nous placer sur celui du *poème*. «Comment rendre un moment du monde durable ou le faire exister en soi?», écrit Deleuze⁽²⁹⁾. Par le *style*, par le travail dans le matériau des mots, qui extrait la Vie du vécu. Et ce sont les composants du *style* que nous avons essayé d'analyser, en reprenant des orientations dégagées par Gilles Deleuze ou encore, plus particulièrement pour *Mémoire*, par Alain Badiou. Des sensations, donc, comme celle de *blancheur*, dans laquelle vers ou segments de vers font passer des mots, pour dégager un percept pur, comme une fiction de sensation. Fictions de sensations qui prennent en elles des affects, ou inversement sont prises par eux, avec entre eux des *zones d'indiscernabilité*. *Mémoire donc*, mais oublieuse, et entraînée dans la déformation, tandis que le voyant en créant le style construit et invente la fabulation d'un paysage-maison, avec ses personnages qui en sont à la fois les éléments constitutants et les habitants. Et la fabulation, la *romance*, se développe selon deux lignes de force, l'une vers l'en-haut, l'autre vers l'en-bas, avec entre elles une tension et comme une hésitation. Hésitation entre l'allégresse pure, *la parole égarée*, quand les mots mènent la vie des sons ou des couleurs et la prose du roman quand le «je», qui a peur de se payer de mots, fixe sa propre nullité. En ce sens *Mémoire* est bien un *dégagement rêvé* et magnifiquement réussi du vécu dans la Vie, dans *le délié souverain* de la fabulation, de la couleur et de la musique avec, en lui et *en plus*, le dire d'une *hésitation* sur cette réussite. Il resterait à relire ce poème en le mettant à côté d'autres de Rimbaud lui-même, mais aussi de poèmes de Verlaine ou de poèmes à venir de Mallarmé. C'est ce que nous

tenterons une autre fois.

Notes

- (1) *Vendanges* de Verlaine. Poème qui daterait de 1873 et publié en 1884, dans *Jadis et Naguère*, Pléiade, p. 331.
- (2) Pierre Brunel, *RIMBAUD œuvres complètes*, édition critique, parue à la Pochothèque en 1999.
- (3) Jean-Luc Steinmetz, *ARTHUR RIMBAUD une question de présence*, Tallandier, 1999.
- (4) René Char, *ARTHUR RIMBAUD*, In. *Recherche de la base et du sommet*, Pléiade, p. 730.
- (5) René Char, op. cit., p. 731.
- (6) Lettre à Ernest Delahaye, de juin 1872.
- (7) Nous ne sommes pas en mesure d'aborder ici le problème de l'existence d'une autre version de *Mémoire*. Voir à ce sujet l'article cité en (26).
- (8) Jean-Luc Steinmetz, op. cit., p. 132
- (9) Alain Badiou, *La méthode de Rimbaud- l'interruption*, In. *Conditions*, Seuil, 1992, p. 132 et suiv.
- (10) Christian Prigent, *Celui qui aima un porc -Rimbaud scato*, in. *Ceux qui merdRent*, P. O. L., 1991.
- (11) Voir la troisième partie, ci-dessous et la référence à Gilles Deleuze.
- (12) Christian Prigent, op. cit, p. 320, 321.
- (13) Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *La prose du monde*, *Signes* etc.
- (14) Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *Le langage indirect*. p. 79. Editions Gallimard, 1969.
- (15) Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Les éditions de minuit, 1991, p. 158. Le chapitre *Percept, affect et concept*, en particulier, a été déterminant pour notre réflexion.
- (16) op. cit. p. 166.
- (17) Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'act, 2003. pp. 58, 59.
- (18) Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, Collection Folio / essais, p. 73.
- (19) Gilles Deleuze, op. cit., p. 164.
- (20) Id. p. 169.
- (21) Id. p. 82.
- (22) Le «style» n'est donc pas une question de rhétorique. Parler de style en

termes d'«écarts» par rapport à un système — le discours et les règles qui le régissent —, réduirait la littérature à un exercice dont on ne comprendrait pas le sens. Goût du jeu? De la variation pour la variation? Esthétisme? Tout cela existe certainement aussi, mais la pensée de Deleuze — qui se garde, sur cette question en particulier, de faire appel à la linguistique et la rhétorique, car il voit dans le style d'un auteur quelque chose de bien plus vital qui est l'invention, propre à chacun, de lignes de fuite dans les devenirs de la terre — nous semble bien plus réelle.

- (23) Pierre Brunel rapproche ces fillettes du «Bavardage des enfants et des cages» de «*Plates-bandes d'amarantes . . .*», poème de l'été 1872, ce qui fait reculer de quelques mois la composition de *Mémoire*. Op. cit. p. 364.
- (24) cf. la figure des *ouvriers* chez Rimbaud, présence toujours salutaire.
- (25) Alain Badiou, op. cit., p. 130.
- (26) Jean-Jacques Lefrère, Steve Murphy, *Histories littéraires*, n° 19, 2004.
- (27) Pierre Brunel, sur Char-Rimbaud, In. *Cahier de L'Herne*.
- (28) René Char, op. cit., p. 729.
- (29) Gilles Deleuze, op. cit., p. 162.