

---

## Approche codicologique de trois sonnets d'A. Rimbaud : entre génétique et textologie

Christophe Bataillé

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35587>

DOI : [10.4000/studifrancesi.35587](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.35587)

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2005

Pagination : 89-95

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Christophe Bataillé, « Approche codicologique de trois sonnets d'A. Rimbaud : entre génétique et textologie », *Studi Francesi* [En ligne], 145 (XLIX | I) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 19 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35587> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.35587>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## *Approche codicologique de trois sonnets d'A. Rimbaud: entre génétique et textologie*

Mis à part quelques poèmes publiés du vivant même du poète dans des périodiques\*, dont les circonstances nous restent obscures, et un seul ouvrage imprimé, *Une saison en enfer*, – et encore de quelle façon puisque nombre de bizarreries éditoriales laisseraient à penser que son imprimeur bruxellois Poot l'aurait tout simplement bâclé<sup>1</sup> – l'œuvre poétique d'Arthur Rimbaud nous est essentiellement connue par les manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous, un certain nombre ayant toutefois été perdu ou détruit sans que l'on puisse déterminer les proportions exactes des pièces manquantes. Parmi les textes rimbaldiens en notre possession, une quantité non négligeable est constituée d'allographes, que ce soit de la main de Paul Verlaine (une quinzaine de poèmes, quelques strophes et quelques ajouts) ou, on le sait depuis l'étude graphologique de Bouillane de Lacoste parue en 1949<sup>2</sup>, de la main du poète Germain Nouveau concernant quelques passages des *Illuminations* (*Villes* («L'acropole [...]»)) et une partie de *Métropolitain*. L'intérêt mais aussi les problèmes d'ordre codicologique inhérents à une œuvre restée dans sa majeure partie sous forme manuscrite sont de fait colossaux. Ainsi, pourra-t-on toujours suspecter P. Verlaine et G. Nouveau d'être intervenus, ne serait-ce que d'une façon minimale, dans le contenu même des poèmes qu'ils transcrivaient... Heureusement, la majorité des manuscrits en notre possession sont de la main même de Rimbaud comme, entre autres, les trois sonnets de 1870, *Le Dormeur du Val*, *La Maline* et *Ma Bohême*, sur lesquels nous allons nous attarder dans cette étude<sup>3</sup>.

Excepté quelques feuillets comportant des avant-textes que les critiques appellent, du fait de leur absence de titre autographe, les «brouillons d'*Une saison en enfer*», les «Proses évangéliques» et un brouillon du poème «O saisons, ô châteaux [...]»<sup>4</sup>, nous pensons que tous les manuscrits de Rimbaud aujourd'hui connus sont des mises au propre<sup>5</sup>, comme c'est très probablement le cas pour *Le Dormeur du Val*, *La Maline* et *Ma Bohême*. Tous trois appartiennent au «recueil Demeny», nom que donne aujourd'hui la critique à un groupement de 26 feuillets en l'absence d'une éventuelle page de titre perdue<sup>6</sup>, ensemble remis en 1870 par leur auteur au poète Paul Demeny, dont on sait que Rimbaud n'appréciait pas la poésie<sup>7</sup>, mais qui suscitait néanmoins l'intérêt du jeune poète en ce qu'il était également «le co-propriétaire d'une maison d'édition»<sup>8</sup>... De plus, on rappellera une nouvelle fois cette célèbre anecdote: recopiant les poèmes du «recueil Demeny» uniquement sur le recto des

\* Nous remercions Steve Murphy pour ses judicieuses remarques à la lecture de cette étude.

(1) Il se peut également que Rimbaud n'ait pas relu les épreuves si toutefois il y en eut...

(2) H. DE BOUILLANE DE LACOSTE, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.

(3) Notre édition de référence sera celle de S. MURPHY Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes – I: Poésies*, édition critique avec introduction et notes de S. MURPHY, Honoré Champion, Paris, 1999 et Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes – IV: Fac-similés*, édition critique avec introduction et notes

de S. Murphy, Honoré Champion, Paris, 2002.

(4) Voir pour ce poème, *ibid.*, I: *Poésies*, p. 842-843 et p. 846-851.

(5) Concernant l'achèvement des *Illuminations*, voir A. GUYAUX, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, coll. Langages, À La Baconnière, Neuchâtel, 1985, p. 39 et sqq.

(6) Pour une analyse complète de la question du «recueil Demeny» voir S. MURPHY: I: *Poésies*, éd. cit., p. 149-160.

(7) Voir la lettre de Rimbaud à G. Izambard du 25 août 1870.

(8) S. MURPHY, I: *Poésies*, éd. cit., p. 151.

feuilletés que lui procuraient les sœurs Gindre, tantes de son professeur Georges Izambard qui hébergent le jeune carolopolitain à Douai en septembre 1870, Rimbaud se voit suggérée par l'une de ses hôtesse d'écrire également au verso, ce à quoi il rétorqua : «Pour l'imprimerie on n'écrit jamais au dos»<sup>9</sup>. Concernant le «recueil Demeny», les intentions éditoriales de son auteur sont parfaitement claires. L'examen codicologique de nos trois autographes relève donc du domaine de la textologie<sup>10</sup>.

Pendant, comme c'est le cas pour nos trois sonnets, les manuscrits témoignent assez souvent encore d'un travail de réécriture<sup>11</sup> du poète, lequel retouchait ses textes jusqu'à la dernière minute. De fait, malgré l'absence de versions manuscrites antérieures et *a fortiori* d'un dossier génétique complet, une approche de genèse textuelle est néanmoins possible. Plusieurs remarques préalables sont à faire pour éviter les écueils en matière de génétique rimbaldienne. Il convient de bien délimiter notre champ d'étude : malgré les apparences, le problème des limites est plus délicat qu'on ne le pense. Il faut en premier lieu ne surtout pas confondre des modifications poétiques ou littéraires avec de simples erreurs de transcription, qui sont nombreuses chez Rimbaud<sup>12</sup>. Il va sans dire que les corrections orthographiques sont littérairement insignifiantes ; que les corrections syntaxiques sont inexistantes dans le corpus rimbaldien<sup>13</sup> ; et, qu'il faut enfin être sensible aux corrections métriques qui ne doivent pas être interprétées comme des réécritures métrico-sémantiques, donc retenues par le généticien, à l'exemple du v. 10 d'*Oraison du soir* («version Valade») où Rimbaud corrige par suppression préfixale dans le verbe, un «me détourne» initial en «me tourne», afin d'éviter de faire un 13-syllabe dans un poème en alexandrins<sup>14</sup>. Concernant le domaine de la poésie versifiée, les coupes, les césures, les rimes, etc., sont en effet des points stratégiques des structures ou des superstructures métriques et il est nécessaire de se demander lors d'une approche de génétique interprétative si les réécritures n'interviennent pas *significativement* dans le dialogue que sont susceptibles d'entretenir sens et versification. Par ailleurs, lorsque la biographie permet d'établir l'ordre chronologique de création de différentes versions – ce qui est loin d'être toujours le cas concernant l'œuvre de Rimbaud –, il serait aberrant de croire que la dernière version achevée serait littérairement la plus accomplie dans l'esprit du poète<sup>15</sup>. Matériellement, il suffit de ne travailler que sur un seul manuscrit autographe à la fois, même si l'observation des autres versions quand elles existent, voire d'autres poèmes, est susceptible de s'avérer riche d'enseignement... Dans le corpus rimbaldien limité

(9) G. IZAMBARD, *Arthur Rimbaud à Douai et à Charleville*, Simon Kra, Paris, 1927, p. 57. On notera toutefois que les poèmes trop longs pour tenir dans une seule page remplissent les deux côtés d'un même feuillet, Rimbaud ayant peut-être fini par accepter la suggestion... S. Murphy classe par ailleurs les poèmes du «recueil Demeny» parmi les «[...] textes, nul n'en disconvient, «pré-typographiques», calligraphiés (autant que Rimbaud en était capable) et assez soigneusement ponctués pour pouvoir être donnés tels quels à un imprimeur.» (*I: Poésies*, éd. cit., p. 34). L'ensemble eut peut-être une page de titre qui ne nous est pas parvenue, mais il se peut très bien que Rimbaud attendait une éventuelle proposition de publication par Demeny pour en donner une à son recueil... Coiffer d'emblée l'ensemble d'un titre aurait voulu clairement signifier les ambitions du jeune poète et peut-être pensa-t-il qu'il ne fallait pas trop en faire.

(10) R. LAUFER (*Introduction à la textologie* (1972)) nous dit que la «textologie ne s'applique

qu'à des textes déjà typographiques ou du moins pré-typographiques», cité par S. Murphy, *I: Poésies*, éd. cit., p. 33.

(11) «Réécriture : toute opération scripturale qui revient sur du déjà-écrit, qu'il s'agisse de mots, de phrases, de paragraphes, de chapitres ou de textes entiers.», A. GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique – Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F., 1994, p. 245.

(12) Concernant les *Illuminations* par exemple, voir A. GUYAUX, *op. cit.*, p. 40-43 et l'article de Nick Osmond, *Rimbaud's Illuminations : les repentirs du copiste*, *Modern Language Review*, janvier 1981, p. 60-66.

(13) C'est là un autre argument fort nous faisant penser que la très grande majorité des œuvres manuscrites de Rimbaud qui sont parvenues jusqu'à nous doivent être considérées comme des mises au propre.

(14) Voir l'édition MURPHY, *I: Poésies*, éd. cit., p. 569 et *IV: Fac-similés*, éd. cit., p. 317.

que nous nous proposons d'étudier, un tel écueil est impossible puisque nous ne possédons qu'une seule version manuscrite de chacun des sonnets en question.

Les autographes du *Dormeur du Val*, *La Maline* et *Ma Bohème* ont par conséquent un double statut codicologique: ils relèvent à la fois de la textologie et de la génétique.

Concernant les réécritures présentes dans ces trois sonnets sur lesquelles nous allons nous attarder, leur intérêt semblerait *a priori* dérisoire du fait de leur minimalisme, mais elles sont au contraire dans l'esprit de Rimbaud plus que nécessaires, capitales même, puisqu'elles viennent maculer des mises au net que le poète avait établies pour une éventuelle publication; tout laisse à penser qu'il en aurait fait volontiers l'économie et que dès lors, s'il a procédé à ces réécritures ultimes, c'est qu'il les jugeait indispensables pour l'aboutissement littéraire de ses poèmes. Si la génétique contemporaine rejette catégoriquement le principe téléologique<sup>16</sup>, nous pensons quant à nous qu'il n'est pas dans certains cas à bannir et peut même s'avérer parfois l'angle d'approche interprétatif adéquat. Les réécritures rimbaldiennes que nous allons tenter d'interpréter s'effectuant sur des mises au propre patentées, elles-mêmes sous-tendues par de réelles intentions éditoriales, présupposent logiquement que la finalité littéraire des poèmes sur lesquels elles portent est parfaitement définie par l'auteur avant même leur survenue: ces réécritures sont les marques du travail de relecture.

### 1. *Le Dormeur du Val*

Voici comment se présente le 5<sup>ème</sup> vers du *Dormeur du Val* sur le manuscrit<sup>17</sup>:

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,

Apparaît un «lèvre» initial biffé et remplacé par «bouche».

La synecdoque du nombre sur le mot *lèvre* (*la lèvre* pour *les lèvres*) est un procédé très présent dans la poésie en vers de Rimbaud à tel point qu'on peut le qualifier de *tic* d'écriture poétique rimbaldien<sup>18</sup>: on le retrouve dans *Les Étrennes des orphelins*, «La lèvre affriandée, [...]» (v. 50), *La Maline*, «En faisant, de sa lèvre enfantine, une moue,» (v. 11), *Tête de faune*, «Sa lèvre éclate en rires sous les branches.» (v. 8), *Honte*, «(Ah! Lui, devrait couper son / Nez, sa lèvre, ses oreilles,» (v. 5-6), dans un contexte obscène, *Les Remembrances du vieillard idiot*, «Pissait, et regardait s'échapper de sa lèvre / D'en bas serrée et rose, [...]» (v. 15-16), etc.<sup>19</sup> On est en droit de se demander pourquoi Rimbaud modifie le 5<sup>ème</sup> vers du *Dormeur du Val* puisqu'une telle présence de ce tour dans d'autres poèmes ultérieurs empêche de penser que ce serait par pure absence de goût pour le procédé stylistique lui-même... C'est que le

(15) Pour seul exemple, nous retiendrons *Credo in unam*, envoyé à T. de Banville avec la lettre du 24 mai 1870 dans le but que ce dernier le fasse paraître dans *Le Parnasse contemporain*, et l'autre version, *Soleil et Chair*, présente dans le «recueil Demeny».

(16) «[...] c'est-à-dire une lecture orientée vers un *telos*, une finalité, préétablis en fonction d'une certaine «idéologie» du texte: le texte comme cette forme parfaite, achevée, vers laquelle tend inexorablement tout le magma avant-textuel des

brouillons.», A. GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 136.

(17) Toutes les retranscriptions ponctuelles de cette étude s'établiront sur le modèle proposé (*transcription diplomatique*) par A. Grésillon (voir *ibid.*, p. 121-131).

(18) Même si la synecdoque du nombre appliquée à une partie du corps est un procédé poétique courant à cette époque.

(19) La table des concordances des poésies de Rimbaud nous indique qu'il existe encore d'autres occurrences semblables.

caractère poétique véhiculé par cette synecdoque du nombre menace, croyons-nous, la stratégie littéraire du poème fondée sur l'effet de surprise final.

En effet, le lecteur attentif et perspicace aurait très probablement décelé dès ce v. 5 – alors ressenti par lui comme un véritable effet d'annonce – un final pour le moins inattendu qui risquerait dès à présent de voir toute son expressivité réduite à néant. La «bouche ouverte», qui se révélera finalement – et lors également d'une relecture éclairée par la fin – un stigmate mortuaire, n'est à cet instant perçue par le lecteur que comme un effet propre à l'abandon du dormeur – le titre du poème ne lui ayant pas échappé<sup>20</sup>. En revanche, si nous rétablissons le vers tel que Rimbaud l'avait primitivement écrit, «Un soldat jeune, lèvres ouvertes, tête nue,», l'impression est tout autre. Même si l'atmosphère du premier quatrain est des plus poétiques, ce vers peut être sans peine lu comme une hypotypose macabre surgissant avec cette seconde strophe. Cela tient tout d'abord à la présence du mot «soldat» dont la valeur connotée véhicule des idées de violence et de mort. De plus, le fait que ce «soldat» a la «tête nue» est un manquement à la règle militaire qui prône que l'on sorte couvert et viendrait peut-être ajouter à l'étonnement du lecteur. Dans un tel cotexte, la «lèvre ouverte» a toutes les chances de faire l'objet d'une lecture littérale, de s'interpréter comme une *coupure à la lèvre* logiquement consécutive à un combat et d'ainsi d'ores et déjà révéler le dernier vers du sonnet dont le poète souhaite faire de toute évidence, en remplaçant «lèvre» par «bouche», une vraie clausule sémantique. Il est à noter que l'expression *coupure à la lèvre* sera très certainement sous-entendue par Rimbaud dans l'occurrence du mot *lèvre* présente dans le poème *Honte*, «(Ah! Lui, devrait couper son / Nez, sa lèvre, ses oreilles,» (v. 5-6), ce qui montre bien que le tour fait effectivement partie de son idiolecte.

L'expression «lèvre ouverte» était très certainement strictement équivalente dans l'esprit du poète au moment de son écriture à «bouche ouverte», syntagme finalement retenu qui, s'il n'a rien, lui, de poétique, a l'avantage de rester univoque à ce stade de lecture du sonnet<sup>21</sup>.

## 2. *La Maline*

Au tout début du v. 9, le manuscrit laisse apparaître une surcharge :

Puis/Et, tout en promenant son petit doigt tremblant

Un «Et» surcharge un «Puis».

Là encore, on ne peut avancer l'hypothèse que Rimbaud remplace gratuitement, *parce que cela ne lui plairait pas*, l'adverbe de temps par la conjonction de coordination. En effet, cette même conjonction de coordination se rencontre dans un sonnet autographe ultérieur, *Oraison du soir* («version Valade»)<sup>22</sup>, non seulement semblablement suivie d'une virgule mais qui plus est au tout début du 9<sup>ème</sup> vers, qui marque donc l'ouverture structurellement stratégique des deux tercets :

(20) ...ou plutôt lui ayant échappé, la critique ayant bien vu depuis longtemps que le premier substantif recelait un mot-valise significatif : *dort-meurt*.

(21) Une relecture du sonnet éclairée par la fin laisse apparaître tout un jeu sur l'ambiguïté sémantique de certains substantifs non perceptible lors d'une première lecture : «trou» au v. 1 (= *tombe*;

répond en outre aux «deux trous rouges» de la fin), «haillons» au v. 2 (résultat de la violence d'un combat?) dont la position à la rime suspend qui plus est le complément du nom poétique («D'argent») lisible seulement dans le vers suivant par le phénomène métrique du rejet externe.

(22) Éd. MURPHY, *I: Poésies*, éd. cit., p. 569.

Puis, quand j'ai ravalé mes rêves avec soin,

Une nouvelle fois, c'est l'un de ses *tics* d'écriture que Rimbaud remet en question lors de sa relecture de *La Maline*.

Très intéressante également, concernant *Oraison du soir*, l'observation d'une seconde version, la «version Verlaine»<sup>23</sup>, dont le v. 9 se présente ainsi :

Et, quand j'ai ravalé mes Rêves avec soin,

Rimbaud emploie donc indifféremment le «Puis,» et le «Et,» dans deux versions d'un même poème qui sont, du point de vue de leur structure, quasiment identiques. D'autant plus significative serait alors cette réécriture présente dans notre sonnet d'une distinction qui ne dérangerait pas le poète dans les deux versions d'*Oraison du soir*.

Dans *La Maline*, on pourrait imaginer que Rimbaud procède à cette modification du v. 9 afin d'éviter une répétition avec le «- Puis,» du v. 13. Cependant, là encore, la «version Valade» d'*Oraison du soir* n'hésite pas à faire apparaître deux fois ce même adverbe toujours en tête de vers (v. 7 et v. 9). Il nous est alors nécessaire de tenter de définir la petite – mais significative – nuance de sens entre le *puis* et le *et* dans le contexte de *La Maline*.

Du point de vue de l'organisation du récit, le *puis* marque une modification notable entre ce qui le précède et ce qui le suit, il apporte toujours une certaine dynamique à l'histoire, la survenue d'un événement significatif qu'il se charge d'introduire. La conjonction de coordination *et*, quant à elle, est essentiellement additive, la valeur même de cette addition pouvant être multiple: quantitative, qualitative, temporelle, etc. Dans le v. 9 de *La Maline*, si le «Et, » n'annule peut-être pas l'idée d'une succession temporelle, il fait essentiellement ressortir selon nous sa valeur additive quantitative. Les 2 tercets ainsi introduits par cette conjonction s'ajoutent au nombre des éléments déployés par la servante dans le 2<sup>ème</sup> quatrain en vue de séduire le locuteur. L'idée d'une accumulation est indéniable en effet : à l'entrée intempestive de la maline et sa mise pour le moins aguichante (v. 8) viennent s'ajouter une gestuelle (v. 9-10) et une expression (v. 11) qui ne le sont pas moins, ainsi qu'une certaine proximité physique avec le locuteur doublée d'une bienveillance manifeste à son égard (v. 12). La réapparition d'un «Et» (début des v. 7<sup>24</sup> et 9) dans la même phrase (v. 6-14) crée de plus une double anaphore, à la fois métrique<sup>25</sup> et syntaxique, figure de répétition qui, par une certaine lourdeur rhétorique, permet à Rimbaud de bien faire ressortir les nombreux éléments de séduction mis en œuvre par la servante, ceux-ci méthodiquement agencés néanmoins si l'on considère également la répétition de ce «Et» comme une polysyndète, figure de construction qui, en structurant fortement la phrase des v. 6-14, organise savamment dans le même temps les divers atouts charmeurs de la maline. Enfin la conservation d'un *Puis* au v. 9, en installant trop précocement une dramatisation du récit qui n'aurait pas été des plus pertinentes à cet endroit du sonnet, aurait de plus atténué l'effet du «- Puis,» au v. 13 qui introduit, lui, une vraie précipitation des événements mise en relief qui plus est par le passage du récit du locuteur-protagoniste au discours direct de la servante. De sorte que la répétition de ce «Et» au v. 9 met en place une véritable stratégie de séduction de la *maline* aboutissant

(23) *Ibid.*, p. 568.

(24) La réécriture lisible au début de ce vers viendrait-elle également à mettre en valeur ce premier «Et» ou n'est-elle qu'une correction métrique ?

(25) Il n'y a en réalité qu'une quasi anaphore

métrique, mais nous croyons que la répétition de ce «Et» en tête de ces deux vers est néanmoins perceptible comme une véritable anaphore par le lecteur.

à ces deux derniers vers du poème qui ne sont ni plus ni moins qu'une proposition indécente, une demande de caresse, de nouveau une vraie clausule sémantique.

### 3. *Ma Bohême (Fantaisie)*

Rimbaud réécrit le second hémistiche du dernier vers (v. 14) :

De mes souliers blessés, un pied près du/de mon cœur!

«un pied tout près du cœur!» devient après relecture «un pied près de mon cœur!».

On remarque que le lyrisme du locuteur, avec deux occurrences dans le même vers d'un adjectif possessif («mes» et «mon»), se trouve ainsi renforcé ou réaffirmé. Mais n'est-ce pas trop rapidement conclure? N'échappe-t-on pas à une lecture beaucoup plus riche de sens du mot *pied*?

La première lecture de «pied» est concrète: c'est le *pied humain*. Cela tient à la proximité du mot «souliers» (1<sup>er</sup> hémistiche): le locuteur, vraisemblablement assis, tire sur ses lacets (v. 13) afin d'en démêler les nœuds après une longue errance de manière que son «pied» droit, reposant certainement sur la cuisse de son autre jambe, est effectivement près de sa poitrine, son «cœur» par synecdoque particulièrement. Le mot «cœur» appelle également une autre lecture tropique, cette fois métonymique d'*affection* et d'une autre encore, rétrospectivement, concernant le mot «pied», alors ressenti comme métonymique de la *marche*, de l'*errance*, le poète signifiant ainsi son amour du vagabondage. Ces deux lectures sont nécessaires pour comprendre ce dernier vers mais ne doivent pas être en revanche les seules afin de rendre compte de toute la portée du poème.

Ce «pied» ne serait-il pas également le *pied* métrique (lecture polysémique) – terme aujourd'hui banni de tout ouvrage de versification mais bien en vigueur à l'époque de Rimbaud<sup>26</sup> – lui-même alors synecdochique de la poésie en général? Le locuteur signifierait ainsi son amour pour la poésie. Cette lecture est confortée par la présence d'autres symboles poétiques dans le sonnet («Muse» (v. 3), «rimes» (v. 7)) et tout particulièrement dans le dernier tercet («rimant» (v. 12), «lyres» (v. 13)). Le «tout» initialement écrit dans le v. 14 en précisant le degré de proximité de l'adverbe «près» l'installait dans le même temps dans toute une palette graduelle spatiale très large («plus ou moins près», «assez près», «très près», etc.) qui faisait ainsi essentiellement ressortir la représentation concrète, imagée de la scène et engageait la lecture du mot «pied» dans son acception anatomique. De fait, la suppression de «tout» laisse la notion de proximité véhiculée par le «près» dans le vague et, simultanément, fait surgir une lecture abstraite possible des termes du second hémistiche, l'idée de pouvoir aussi considérer le mot «pied» dans son sens métrique.

Ainsi, les deux principales isotopies du poème, le vagabondage et la poésie, se trouvent réunies dans la polysémie du mot «pied», lequel fait fusionner les deux centres d'intérêt du locuteur au final du sonnet.

(26) Voir le *Littre* à l'entrée *pied* (sens 26). Cette terminologie de la versification française du 19<sup>ème</sup> siècle est directement héritée de celle utilisée dans les scansions grecques et latines classiques. On se souvient en outre que le mot est exactement employé dans ce double sens (anatomique et métrique) par Tristan Corbière à la même époque dans

le 1<sup>er</sup> vers d'un poème clairement métapoétique, *1 Sonnet*: «Vers filés à la main et d'un pied uniforme,» (*Les Amours jaunes*). Il semble que notre hypothèse d'une lecture métrique du mot «pied» dans *Ma Bohême* ait déjà été avancée mais notre éventuel prédécesseur nous pardonnera de n'avoir pas trouvé l'occurrence.

Comme pour *Le Dormeur du Val* et *La Maline*, cette fin voit également culminer le poème dans ce que l'on se doit de considérer une nouvelle fois comme une véritable clausule sémantique. Logiquement, il y a fort à parier que l'élaboration mentale de *Ma Bohême* fut strictement à l'opposé de ce que nous donne à lire le sonnet une fois écrit : Rimbaud est très probablement parti de la constatation de la polysémie du mot « pied » pour composer son poème, lequel y aboutit au final comme nous venons de le voir, le processus de création étant ainsi le cheminement inverse de ce que nous donne à lire le poète.

\* \* \*

L'analyse de ces réécritures rimbaldiennes font ressortir l'importance du dernier vers dans l'organisation structurelle de nos trois sonnets. Si la clausule sémantique finale est une évidence concernant *Le Dormeur du Val* et *La Maline*, en revanche elle ne l'est probablement pas pour *Ma Bohême* si l'on omet la lecture polysémique du mot « pied ». En outre, une telle approche codicologique nous permet de dégager et distinguer deux réécritures rimbaldiennes présentes au stade de la relecture : une première venant modifier des *tics* d'écriture poétique rimbaldiens, non parce que ceux-ci déplairaient au poète puisqu'ils sont conservés comme nous l'avons vu dans des textes ultérieurs, mais parce que, dans telle ou telle œuvre, ils en desserviraient les enjeux littéraires ; une seconde tendant à améliorer la littéarité du poème, de le parfaire. C'est là tout l'écart à faire, toute la différence à sentir entre une relecture salvatrice donnant lieu à de vraies *corrections littéraires* d'une part (*Le Dormeur du Val* (v. 5)) et une relecture recherchant la perfection, véritable *écriture ultime* d'autre part (*La Maline* (v. 9) et *Ma Bohême* (v. 14)).

CHRISTOPHE BATAILLÉ