

LA PARODIE CHEZ RIMBAUD

Pourtant, Rimbaud reste un poète
de la parodie.

(A. Guyaux)

Mon intervention vise trois objectifs d'ailleurs étroitement liés entre eux :

Après une brève discussion du terme « parodie » et de ses analogues, je tenterai

1. de décrire l'usage spécifique de la parodie chez Rimbaud et de réévaluer les poèmes parodiques des lettres dites « du Voyant » ;

2. de marquer la place de la parodie au cours de toute une gamme d'usages secondaires des textes (de réécritures) dans l'œuvre de Rimbaud ;

3. de donner un exemple de l'usage parodique « tardif » d'un texte : *Conte*.

QUESTIONS DE TERMINOLOGIE

Heureuse circonstance, la parution récente de *Palimpsestes* de Genette (1), cet ouvrage nous permet de « nettoyer la situation verbale » (Valéry cité par Genette) et de partir de bases solides.

Genette distingue dans le domaine de l'hypertextualité, c'est-à-dire dans le domaine de la « dérivation massive et déclarée d'un hypertexte B d'un hypotexte A », deux sortes de relations entre A et B : la transformation et l'imitation ; chaque relation fonctionne d'après lui sous trois régimes : ludique, satirique et sérieux.

(1) G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

Cela donne comme genres littéraires : la *Parodie* comme transformation ludique, « par amusement ou exercice distractif », « détournement de texte à transformation minimale » ; le *Travestissement* comme transformation satirique d'un texte ; la *transposition* comme transformation sérieuse ; en plus : le *Pastiche* comme imitation ludique d'un genre, d'un style ; la *Charge* (ou *Pastiche satirique*) comme imitation satirique et la *Forgerie* comme imitation sérieuse.

Mais dans son indulgence, Genette justifie en quelque sorte l'emploi courant (la « vulgate ») du terme « parodie » pour les « trois formes à fonction satirique » (parodie stricte, travestissement, imitation caricaturale = charge), « ces trois formules qui produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style « parodié » ».

D'ailleurs, Genette n'est pas « naïf » au point « d'imaginer que l'on puisse tracer une frontière étanche entre ces grandes diathèses de fonctionnement socio-psychologique de l'hypertexte » et il nous prévient que le travail avec les textes concrets aura pour effet non de justifier le tableau conceptuel tracé par lui, « mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer » (p. 38).

La confusion terminologique — qui a sa première source dans la création verbale même : *παροδεῖν* « chanter le long de ... », « chanter contre ... » — n'y était et n'y est pas pour rien, elle correspond à une polyvalence et à une polyfonctionnalité de tout texte réutilisé à des fins inmanquablement critiques. Toute reprise d'un texte (surtout célèbre ou suffisamment connu pour être identifié comme hypotexte, mais aussi de tout texte, littéraire ou non) qu'elle soit ludique ou sérieuse égale une certaine distanciation, le plus souvent satirique, polémique et même dans les cas les plus « sérieux » teintée d'une certaine dévalorisation de l'hypotexte : c'est pour cela que je parlerai — délibérément en « vulgate » — de l'usage parodique d'un texte, si ce texte — ou une classe de textes, un genre — est identifiable, repérable, quitte à préciser pour chaque texte sa mixture hyper-, inter- et métatextuelle particulière lors de la lecture. Car toute forme d'hypertextualité est en même temps par un de ses côtés une sorte d'intertextualité (dans le sens restrictif de Genette, c'est-à-dire : co-présence de plusieurs textes manifestes, repérables, comme la citation et l'allusion ; « La déformation parodique est la forme la plus voyante et la plus efficace de l'allusion », donc de l'intertextualité !) et en quelque sorte une critique, un commentaire implicite de l'hypotexte, donc une forme de métatextualité.

Voyons comment les problèmes se présentent dans le concret en travaillant sur des textes de Rimbaud.

1. *Parodie chez Rimbaud*

Pour un lecteur de Rimbaud, surtout pour un non-spécialiste qui n'a pas toutes les notes de Suzanne Bernard et consorts en tête — voire même pour celui-ci — il n'est pas aisé de décider, pour ne commencer que par le plus facile, si *Chant de guerre parisien* est vraiment une

parodie, stricto sensu, du *Chant de guerre circassien* de F. Coppée (2). Pour le spécialiste qui connaît l'hypotexte le caractère parodique du titre au moins ne fait aucun doute ; il correspond exactement à la définition de Genette : « détournement de texte à transformation minimale ». Mais déjà la fonction « ludique » paraît plus que douteuse. S'agirait-il alors d'une parodie satirique, d'un travestissement ? Mais, malgré l'existence des parallèles de forme (le nombre et la forme des strophes, peut-être aussi l'idée du jeu homonymique avec « grêles » et « fontes », mots qui ne réapparaissent pas littéralement chez Rimbaud), titre et thème général du printemps mis à part, rien ne rappelle verbalement Coppée, dont le texte d'ailleurs, pour être parodiable, aurait dû être plus célèbre.

(2) S. Bernard choisit une formule très prudente : « il semble que Rimbaud parodie le titre ». (*Rimbaud, Oeuvres*, éd. de S. Bernard, Paris, Garnier, 1960, p. 390), tandis qu'A. Adam (éd. de la Pléiade) ne mentionne même pas le poème de Coppée.

Chant de guerre circassien, dans *Poèmes divers*, 1866.

Du Volga sur leurs bidets grêles,
Les durs Baskirs vont arriver.
Avril est la saison des grêles,
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leurs fontes,
Les champs sont verts d'épis nouveaux ;
Mettons les pistolets aux fontes
Et les harnais d'or aux chevaux.

Que le plus vieux chef du Caucase
Bourre, en présence des aînés,
Avec le vélin d'un ukase
Les longs fusils damasquinés !

Qu'on ait le cheval qui se cabre
Sous les fourrures d'Astracan,
Et qu'on ceigne son plus grand sabre,
Son sabre de caïmacan !

Laissons les granges et les forges.
Que les fusils de nos aïeux
Frappent l'écho des vieilles gorges
De leur pétilllement joyeux !

Et vous, prouvez, fières épouses,
Que celles-là que nous aimons
Aussi bien que nous sont jalouses
De la neige vierge des monts.

Adieu, femmes qui serez veuves ;
Venez nous tendre l'étrier ;
Et puis, si les cartouches neuves
Nous manquent, au lieu de prier,

Au lieu de filer et de coudre,
Pâles, le blanc linceul des morts,
Au marchand turc, pour de la poudre,
Vendez votre âme et votre corps.

Or, *Chant de guerre parisien* transforme moins un texte – exception faite du titre – qu'il n'en imite le genre, (mais non le style), la poésie exotique du Parnasse à laquelle le titre fait allusion. Est-ce alors un pastiche satirique, une charge ?

Considérer *Chant de guerre parisien* comme une charge de ou contre Coppée serait restreindre excessivement sa portée et se limiter à une seule couche de signification du texte. Celui-ci imite moins Coppée qu'il ne nous montre ce que l'on pourrait faire avec les artifices de Coppée si l'on ne les utilisait pas exclusivement à des fins purement artistiques mais à des fins poétiques comme lui, Rimbaud, les comprend. Il s'agirait alors plutôt d'un rapport d'intertextualité de Rimbaud à Coppée teinté d'une pointe parodique.

Mais a-t-on vraiment besoin de connaître l'hypotexte pour comprendre le poème de Rimbaud ? Je suis tenté de parier que même la plupart des rimbaldistes et, à plus forte raison, les lecteurs « normaux » lisent *Chant de guerre parisien* sans avoir *Chant de guerre circassien* en tête – et cela sans porter grand préjudice à la lecture. Si c'est bien le cas, le poème se lit comme une satire sarcastique contre la perversion de l'image du printemps, comme une caricature, non d'un hypotexte littéraire précis, préalable, mais d'un « texte » répandu confusément en ce printemps 1871 par la propagande gouvernementale des Versaillais, c'est-à-dire le « texte » des bienfaits du gouvernement qui s'est chargé de libérer le peuple de ces brigands de communards.

Mais, lecteurs du XX^{ème} siècle, d'où connaissez-vous sans avoir fait des études historiques, ce contexte contemporain en sus du contexte littéraire d'un poème printanier ? Or, le cas de *Chant de guerre parisien* se complique du fait que ce contexte historique est fourni en même temps que l'hypertexte (sous lequel il y a en quelque sorte deux hypotextes : le printemps et la guerre civile), et en plus – comble du raffinement – au moyen des mêmes mots, par jeu homonymique.

Ainsi, le poème permet deux lectures différentes mais simultanées, avec une nette tendance de la deuxième à l'emporter sur l'autre au cours des strophes. *Chant de guerre parisien* est, d'une part, un poème du printemps, un poème d'espoir et d'amour, de « printemps » politique en sus, mais, d'autre part, un poème qui fustige la perversion de ce printemps par l'agression des Versaillais contre la Commune de Paris. C'est le jeu sophistiqué du double sens permanent, du contraste entre l'apparence printanière et la réalité de la guerre civile qui donne au poème sa véritable portée.

Voyons un peu comment cela fonctionne :

« Propriétés vertes » renvoie, d'un côté, au cliché des prairies verdoyantes au printemps et, en même temps, souligné par la majuscule, au parti des gros propriétaires fonciers, majoritaire à l'Assemblée Nationale de Bordeaux, les « Ruraux » (mentionnés dans la dernière strophe).

Le « vol » des oiseaux migrateurs fait parti du poème de printemps traditionnel et en même temps, par son autre signification (Le Petit Robert : s'emparer du bien d'autrui [...] par la force), il renvoie aux méfaits de Thiers et de Picard qui quelques strophes plus tard sont traités d'« enleveurs ».

Dans ce jeu du double sens, même les noms de Thiers et de Picard doivent se métamorphoser en des noms d'(étranges) oiseaux pour pouvoir figurer aussi dans le « chant » de printanière nature : par un double changement de suffixes, dévalorisant dans les deux cas : le suffixe diminutif de « tiercelet » supprimé on arrive à / tjers/, prononciation du nom Thiers dans le syntagme « le vol de Thiers et de Picard » ; et un suffixe péjoratif ajouté à pic donne « picard ».

Ce « ornothomorphisme » de deux des hommes politiques du parti Versaillais les plus en vue – mais justement pas Favre ou Trochu dont les noms ne se prêtent pas à un semblable jeu homonymique dépréciatif – est encore souligné par le néologisme « culs-nus », forgé d'après les compositions courantes de noms d'oiseau comme « cul-blanc », « cul-rouge », etc. et par leur identifications au dieu ailé de l'amour («Thiers et Picard sont des Eros » : des zéros, des «Héros»...) (3).

La parodie du titre de Coppée n'est qu'un point de départ. Rimbaud ne s'épuise pas dans la « transformation minimale » (Genette) ludique ou dans le travestissement satirique d'un texte donné, exercice cher aux écoliers de tous les siècles, mais en partant de l'idée de Coppée (la coïncidence du printemps avec la reprise des hostilités en temps de guerre) Rimbaud utilise cette idée pour prendre parti, pour s'engager du côté des communards. C'est ainsi qu'il parodie aussi Coppée et sa manière d'utiliser les homonymes « fontes » (« fonte des neiges » et « fontes de pistolets ») et « grêles » (météorologiques et d'explosifs) lors de la guerre des Circassiens contre le tsar à des fins purement pittoresque et folkloriques. Il la transpose des contrées exotiques et barbares au cœur même de la civilisation ; la guerre circassienne devient parisienne. Rimbaud s'appuie sur un hypotexte littéraire, non pas en premier lieu pour le tourner en dérision mais pour travailler d'une façon constructive le matériau que celui-ci offre : il fait, dans la terminologie de Genette, une transposition.

C'est en ce sens que les poèmes insérés dans les lettres dites « du Voyant » (parmi lesquels figure *Chant de guerre parisien*) et leur manière de parodier leurs hypotextes ont une valeur hautement significative pour le développement de l'œuvre poétique entière de Rimbaud.

La recherche les a traités d'une manière assez cavalière et méprisante comme des pièces de circonstance et comme des gamineries à ne pas trop prendre au sérieux. On les a rarement lus dans leur contexte, c'est-à-dire dans le contexte des lettres «poétologiques» les plus importantes de Rimbaud où ils ne figurent sûrement pas pour rien (4). Ce manque est dû, en partie au moins, à la mauvaise habitude des éditions les plus courantes de se contenter de remplacer les poèmes dans le texte

(3) Pour une interprétation plus complète du poème cf. mon article « Rimbauds « Chant de guerre parisien » als Beispiel engagierter Dichtung », dans *GRM* 27, 1977, pp. 426-442.

(4) Que l'on pense à la remarque de Rimbaud dans la lettre à G. Izambard du 14/5/71 : « Ça ne veut pas rien dire ».

des lettres par leur titre et la première ligne suivie de quelques points(5). A l'encontre d'une bonne partie de la recherche, nous sommes d'avis que ces poèmes représentent – au moins aux yeux de Rimbaud de 1871 – les premiers exemples de cette nouvelle poésie « objective » qui ne sera pas seulement réalisée par les *Illuminations* (et pas du tout les *Derniers vers* !)

Les poèmes des lettres du 13 et 15 mai 1871 marquent donc une étape décisive dans le développement poétique de Rimbaud : c'est le moment où, dans sa praxis poétique, il s'aperçoit au moins inconsciemment que « l'arrivée à l'inconnu » doit toujours – surtout en ce qui concerne son instrument, la langue – passer par le connu (la création et l'usage de néologismes, chers au jeune Rimbaud, restant nécessairement restreints). Seule la destruction parodique (et caricaturale) des modèles poétiques déjà existants de la réalité – mouvement parallèle au fameux « raisonné dérèglement de tous les sens » – et une nouvelle construction à partir de leurs débris engendre le nouveau. La simple fureur destructive, parodique et caricaturale, déchaînée contre la poésie subjective que critique le discours des lettres devient travail poétique, c'est-à-dire créative et productrice de sens nouveau.

Si la caricature et la parodie sont en premier lieu destructives Rimbaud doit d'abord déblayer le terrain par le dérèglement avant de songer à reconstruire. Mais toute destruction critique porte en elle le germe d'une construction neuve (6) – au moins en poésie – car la critique de la perversion du printemps part d'une conception implicite « positive » du printemps (au sens propre et au figuré) ; la critique des mièvreries amoureuses (*Mes Petites amoureuses*) d'une autre conception de l'amour ; la critique des élans mystiques et religieux, d'une idéologie « terrestre », etc. Voir dans *Mes Petites amoureuses*, qui parodie le titre de Glatigny *Les Petites amoureuses*, des expériences biographiques de Rimbaud est tout à fait superflu. Encore s'agit-il ici d'un moment de cette critique en quelque sorte systématique des thèmes majeurs de la poésie « subjective » contemporaine : l'artificialité, la prostitution narcissique (*Le Cœur supplicié*) (7) et l'exotisme (*Chant de guerre parisien*) des poètes autour de Parnasse, les fadasseries de la poésie d'amour (*Mes petites amoureuses*) et de la poésie religieuse (*Accrouissements* considérés comme imitation antithématique du genre poé-

(5) Une exception louable : l'édition critique des Lettres du voyant par G. Schaeffer, Paris 1975 (TLF 217).

(6) Ainsi pour les formalistes russes la parodie peut devenir le paradigme de l'évolution littéraire.

(7) Le poème transforme en modèle poétique (perversion « subjective », artistique d'une forme fixe de poème d'amour : le triolet) la notice biographique dans la même lettre : « Moi aussi, je suis le principe [On se doit à la Société] : je me fais cyniquement *entretenir* ; je déterre d'anciens imbéciles de collègue : tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en actions et en paroles, je le leur livre : on me paie en bocks et en filles ».

tique des *Élévations* particulièrement en vogue depuis le temps des *Méditations* lamartiniennes) (8).

Nous retenons de ces constatations ce qui suit :

Chez Rimbaud, on ne trouve pas de parodie au sens strict de Genette, c'est-à-dire des hypertextes parodiant des hypotextes entiers sur le registre ludique mais uniquement des titres parodiés. Rimbaud parodie pourtant — dans une acception plus large du terme, en « vulgate » — des textes, des classes de textes et des thèmes traditionnels par des imitations transformatrices satiriques et critiques qui ne fixent pas la signification de l'hypertexte à la seule critique de l'hypotexte mais élargissent le champ des significations inter et métatextuelles.

2. La place de la parodie dans l'œuvre de Rimbaud

Le rôle de l'usage parodique de textes chez Rimbaud ne peut être pleinement apprécié que lorsqu'on considère tout le développement de sa poésie (9).

Je propose de distinguer *grosso modo* trois étapes consécutives — avec de nombreux chevauchements, bien sûr — :

a) La *poésie traditionnelle* qui travaille — je simplifie à l'extrême — sur des modèles poétiques simples, c'est-à-dire qu'elle essaie de donner une vue alternative, directe et subjective mais cohérente d'une partie de la réalité sans passer par le biais des interprétations (textes) déjà existants. Par exemple *Sensation*, *Le Dormeur du val*, etc. La nouveauté de la vue (si nouveauté il y a) se traduit par une métaphorisation toujours plus recherchée, un langage toujours plus opaque qui évite la simple dénotation descriptive. En fin de compte cette ligne, pour éviter toute infection par une vue commune, vulgaire de la réalité nécessairement liée à la fonction sémantique des mots, tend à supprimer la référentialité du langage pour arriver à la suggestion et à la musique (Mallarmé, Verlaine, le Rimbaud des *Derniers vers*).

On peut lire *Le Dormeur du val* ou *Les Effarés* sans penser consciemment à d'autres textes, c'est-à-dire sans percevoir leur nouveauté : parce que toute nouveauté, tout potentiel critique ne ressort que s'il est mis en relation avec l'ancien, le cliché, le lieu commun. Bien sûr, les textes sont nouveaux, mais le lecteur n'est pas contraint de voir leur nouveauté, de créer un sens nouveau, déviant en rapport à ce qu'il connaît déjà. (C'est d'ailleurs ce qui assure à cette sorte de poèmes leur

(8) Cf. L. Badesco, *La génération poétique de 1860*. Paris 1971, vol. II, pp.860-873 ; entre autres. E. Des Essarts, *Les Élévations*, Paris, 1864. Pour *Accroupissements* existent de surprenants parallèles (antithématiques) à *Impressions du matin et du soir* dans le deuxième livre des *Harmonies poétiques et religieuses* d'A. de Lamartine éd. M.-F. Guyard, Paris, 1963 (éd. de la Pléiade), pp. 357/358 : [...]

Celui qui sait d'où vient l'aurore qui se lève
Ouvre ses yeux noyés d'allégresse et d'amour.
Il reprend son fardeau que la vertu soulève,
S'élançant, et dit : Marchons à la clarté du jour !

[...]

(9) Je donne un résumé très bref d'un livre à paraître : *Rimbauds Versuch*, « die rauhe Wirklichkeit zu umarmen », Stuttgart 1984.

place de choix dans les anthologies scolaires et permet les interprétations bien pensantes). Pour le Rimbaud de la période révolutionnaire, avant la défaite de la Commune, pour le Rimbaud qui croit encore en son pouvoir de « changer la vie » ce pouvoir caché de la poésie ne suffit pas. La vertu critique de ses textes ne doit plus être à la merci de la bonne volonté du lecteur ou de ses aptitudes à créer du sens nouveau, mais elle doit être manifeste et obvie.

b) C'est ainsi que Rimbaud passe à la *caricature* (10) et à la *parodie*. Dans les deux cas, un hypotexte (« Texte général » ou texte littéraire) est déformé d'une façon tellement voyante qu'il ne reste aucun doute sur l'hypotexte et ses points critiqués. Si l'on compare *Le Mal* avec *Le Dormeur du val* ou *Les Pauvres à l'église* avec *Les Effarés* on voit bien cette différence. Si dans *Les Effarés* l'élément antireligieux et antibourgeois reste pour ainsi dire encore enrobé dans les métaphores et la mise en scène, Rimbaud passe à l'attaque directe dans *Les Pauvres à l'église*, attaque qui empêche tout sentimentalisme.

La parodie qui chez Rimbaud se double toujours d'une caricature ajoute encore (entre l'hypotexte « général » et l'hypertexte littéraire) un « mésotexte » littéraire, visé particulièrement par la critique. Dans *Chant de guerre parisien*, nous l'avons vu, Rimbaud ne donne pas seulement un modèle d'un printemps caricaturé par les Versaillais mais en même temps, il renvoie, tout en la critiquant indirectement, à la poésie du Parnasse.

Si ce passage de la critique implicite à la critique plus explicite est en premier lieu dû à l'engagement politique de Rimbaud, d'abord en faveur de la République, puis de la Commune, il n'en reste pas moins que ce passage le conduit à la découverte du caractère textuel de notre perception du monde. Exception faite de l'expérience des *Derniers vers* qu'il condamne lui-même en tant qu'« Alchimie du verbe ». Rimbaud ne cherchera plus à accéder directement à « la réalité », malgré les essais toujours réitérés de l'« êtreindre » ; il choisira le sentier tortueux à travers destruction et combinaison de débris de textes préexistants : la réécriture.

c) Cette troisième étape sera caractérisée par le sérieux avec lequel les textes antérieurs sont traités. Le ridicule est toujours signe de faiblesse et d'un sentiment d'infériorité (« Si tu ris, c'est que tu as peur », G. Bataille) ; elle correspond à un jeune Rimbaud pas encore très sûr de lui. *La parodie sérieuse*, caractéristique de la littérature moderne (11),

(10) Cf. aussi l'intérêt porté à la caricature par Ch. Baudelaire et l'importance de la caricature dans la presse d'opposition du temps.

(11) L. Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », dans *Poétique*, 8, 1977, p.468 : « Et l'usage moderne de la parodie ne semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte de l'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant [...] ».

n'utilise les hypo-, méso- et contextes (identifiés, identifiables ou non ; littéraires ou non-littéraires) que comme matériau de construction, comme nourriture pour un lecteur avide de sens parce que d'emblée frustré par un texte apparemment incompréhensible.

Une Saison en enfer n'aura pas de sens pour un lecteur qui n'actualise pas toutes sortes de textes religieux, politiques, «poétologiques» etc. et qui ne les fait pas interagir avec toute leur séquelle idéologique. *Fleurs* doit être lu avec des poèmes floraux du Parnasse et *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* en filigrane ; *Après le déluge* avec celui de la *Genèse* et des textes du libéralisme et du colonialisme. Dans les œuvres tardives de Rimbaud, l'hypotexte se voit multiplié et morcelé, l'hypertexte devient par conséquent un modèle poétique complexe, une sorte de puzzle pour lequel il n'existe pas de vue d'ensemble préétablie, sans être pour cela tout à fait arbitraire ; la relation entre les différents niveaux de textes et l'hypertexte n'est ni seulement ludique, ni seulement satirique, ni seulement sérieuse mais tout à la fois, critique et novatrice, bref : poétique.

3. Prenons un exemple pas trop complexe (l'hypotexte est formé par une seule classe de textes) de cet usage parodique sérieux tardif — que je préfère nommer, pour éviter l'oxymore, *usage secondaire libre* ou réécriture d'un texte : *Conte*.

Puisque tout le monde connaît des contes merveilleux (12), le titre déjà de cette pièce des *Illuminations* fait surgir certaines combinaisons d'actants, des séquences narratives stéréotypées, en somme, des attentes assez précises du lecteur : un jeune héros dans une position sociale extrême (prince ou pauvre) avec des désirs spécifiques dûs à une situation de manque (faim, soif, pauvreté, célibat, etc.) — ou même avec des souhaits tout à fait extravagants — qui fasse démarrer l'action ; sur le chemin vers l'obligatoire solution heureuse, c'est-à-dire l'assouvissement du désir et la disparition du manque surgissent des obstacles en forme d'opposants et de devoirs (de préférence trois « épreuves »), mais aussi des adjutants. Les événements et les facultés des personnages ne sont pas sujets aux lois de la réalité, ils sont « merveilleux », sans correspondre nécessairement aux normes morales en vigueur. Le héros est « bon » d'une façon fort abstraite, et dans son intérêt (presque) tous les moyens sont bons.

Si on lit *Conte* sur l'arrière-fond de ce que l'on attend d'un conte merveilleux, ce seront justement les endroits où *Conte* dévie du schème prévu, où le « fonctionnement automatique » cesse, qui seront les plus instructifs, les plus chargés de sens (13).

(12) Même sans connaître V. Propp, *Morphologie du conte*, dont j'utilise la terminologie. Cf. aussi M. Lüthi, *Märchen*, Stuttgart 1962.

(13) Ju M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, p.415 : « Damit eine Parodie in ihrer vollen künstlerischen Bedeutung rezipiert werden kann, müssen in der Literatur [?] bereits Werke vorhanden und dem Leser bekannt sein, die zugleich mit der Zerstörung ästhetischer Klischees diesen eine Struktur von größerem Wahrheitsgehalt entgegenstellen, eine Struktur, die ein angemesseneres Modell der Wirklichkeit schafft. Denn erst das Vorhandensein einer solchen neuen

Désir déclenchant l'action du héros	« Il prévoit d'étonnantes révolutions de d'amour [...]. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels ».
Épreuves	1. Massacre des femmes aimées Effet : Elles vivent toujours
	2. Massacre de sa suite Effet : Ils suivent toujours
	3. Destruction des bêtes, des palais, du peuple. Effet : Ils existent toujours
Résumé discursif du narrateur	Doutes sur l'efficace de la destruction et de la cruauté. Pas de résistance. Pas d'aide.
Assouvissement (apparent) du désir (à l'aide d'un adjuvant)	Rencontre avec le Génie Bonheur complet (mais déjà mis en doute) Effet : Fin « normale » quant au lieu et au moment. Désillusion : le Génie n'était que le propre reflet du héros.
Résumé discursif définitif	Le manque persiste puisque <i>nous</i> ne disposons pas des moyens (« musique savante ») pour son abolition

Quant au genre « conte merveilleux » le prince et le désir (loin de toute morale en cours) correspondent à l'attente du lecteur. Les épreuves – tentatives pour faire cesser le manque – sont, conformément à l'attente, au nombre de trois, mais leurs effets sont tout à fait contraires à l'expectative, c'est-à-dire toutes les actions ne changent « merveilleusement » rien à la situation du début. Ainsi le merveilleux ne fonctionne pas « comme il faut », il ne permet plus le dépassement invraisemblable des obstacles – au contraire, les effets des épreuves apparemment accomplies sont abolis par lui.

C'est ici le point décisif de la rupture (14) avec le schème du conte merveilleux, parce que l'accomplissement merveilleux du souhait en est constitutif : pas de conte merveilleux sans happy end. La triple inanité des épreuves accomplies préfigure l'échec final du prince.

Puisque le conte « ne fonctionne » pas (plus ?), il est évident que le lecteur est amené à prononcer un jugement soit sur le souhait soit sur

Struktur im Bewußtsein des Lesers befähigt ihn, den destruktiven Text der Parodie durch ein extratextuelles konstruktives Element zu ergänzen, d.h. den Blickwinkel des Autors auf das parodierte System zu übernehmen ».

(14) Voir aussi l'analyse de R. Kloepfer/U. Oomen (Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik –Rimbaud–, Bad Homburg v.d.H. 1970, pp.120-125) qui souligne un peu trop l'identité avec le schéma du conte.

les épreuves accomplies pour réaliser ce souhait. Le travail du texte que provoque Rimbaud, la réécriture transformationnelle du conte merveilleux, n'est ni ludique ni satirique, il n'y a ni parodie, ni pastiche, ni charge (toujours au sens précis de Genette). L'objectif visé par la transformation critique n'est pas un conte spécifique (d'un hypotexte, comme les nombreuses parodies et travestissements modernes du *Petit Chaperon rouge*) ni le conte tout court (l'architexte) (15), mais plutôt l'impuissance générale du travail littéraire à assouvir « réellement » des désirs – le conte ne représentant que le genre d'accomplissement gratuit par excellence.

Or, pour atteindre ce but il aurait suffi de faire échouer un vœu quelconque. Mais ce sont les désirs spécifiques de ce prince qui vouent l'entreprise poétique à l'échec ou qui rendent cet échec particulièrement sensible.

Son souhait « pieux » – même s'il apparaît aux « normaux » comme « une aberration de pitié » – ne se dirige pas, comme dans le conte, vers un bonheur abstrait, interchangeable, purement fonctionnel (princesse, trésor, royaume : tout vaut tout). C'est un désir très concret, un amour révolutionné, « multiple et complexe », « la satisfaction essentielle », des relations humaines parfaites, utopiques qui se distingueraient des simples bontés envers des subalternes (« générosités vulgaires »), mais aussi des « complaisances » conventionnelles des femmes, desquelles déjà le Rimbaud des lettres « du voyant » attendait – dans la suite des utopistes socialistes – les plus grandes choses (16). Il s'agit de cet amour « à réinventer » de *Délires I* ou de *Génie*, un amour qui dépasserait les seules relations corporelles (« les femmes qui l'avaient connu ») et le simple passe-temps (« chasse », « libations »), l'attachement animal aussi bien que le bonheur du luxe et de la soumission.

De toute évidence le but n'est pas à atteindre par la seule extase de la « destruction » et de la « cruauté ». Dans cette situation de solitude et d'embarras (« Personne n'offrit le concours de ses vues. ») apparaît enfin l'adjuvant obligatoire, qui semble pouvoir sauver le mécanisme du conte. Mais l'union avec le Génie, d'abord saluée malgré quelques doutes (« promesse de bonheur », « s'anéantirent *probablement* ») comme comble d'un bonheur « à mourir ensemble » se révèle être narcissique. (L'image inversée de Narcisse réfléchi par l'eau est verbalisée par le redoublement chiasmatique de la phrase : « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince »).

Le résumé désillusionné (« La musique savante manque à notre désir »). inclut le lecteur dans cette recherche acharnée du bonheur (« notre désir »). Rimbaud n'abandonne pas ce désir d'amour parfait ni ne le juge faux, mais il tranche la question d'une façon très nette : il constate que les moyens poétiques ne suffisent pas à accomplir ce vœu ; « poétiques » non pas dans le sens de « littéraire », mais dans le sens de

(15) G. Genette, *Palimpsestes*, pp. 7, 11.

(16) Dans la lettre du 15.5.71 à P. Demeny : « Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! [...] »

cette « musique savante », de cette harmonie de la vie, cette quintessence de son œuvre destructive et constructive si souvent conjurée dans les *Illuminations*, de ce « faire », de cette « poésie » future attendue du « suprême Savant ».

Une telle lecture hyper- et intertextuelle a l'avantage d'être enseignable, d'offrir un fil conducteur à l'analyse et de limiter l'entropie et l'arbitraire des contextes choisis.

Pour revenir, en guise de conclusion, à notre exergue : réellement est-ce que Rimbaud « reste un poète de la parodie » ? Oui et non. Si on comprend sous parodie très généralement une « littérature au second degré », c'est-à-dire une littérature qui pour saisir la réalité réécrit des textes déjà existants, qui travaille sur des modèles préalables de réalités avec une tendance critique plus ou moins satirique – alors oui, Rimbaud est un parodiste. Mais il ne « reste » pas le poète de la parodie dans le sens que son activité s'épuiserait dans une transformation ludique ou satirique de littérature canonisée ; le jeu, si jeu il y a, a toujours un but qui ne se limite pas au « dérèglement » mais qui offre au lecteur d'arriver, en travaillant avec le texte, « à l'inconnu ».

Hermann H. Wetzel
(Mannheim)