

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE POÈTE MAUDIT DANS LA MIRE DES CONTEMPORAINS :  
LA FIGURE DE BAUDELAIRE, VERLAINE ET RIMBAUD DANS LES  
FICTIONS BIOGRAPHIQUES DE D. BLONDE, G. GOFFETTE ET P. MICHON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KARINE GEOFFRION

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Jean-François Hamel pour sa générosité, sa disponibilité et son soutien constant. Un gros merci à mes parents, ma famille et mes amis de m'avoir appuyée tout au long de cette aventure. Et finalement, un merci spécial à Dan pour avoir supporté mes nombreux épisodes à la *Napoleon Dynamite* et d'avoir été compréhensif, sensible et présent. Merci aussi d'avoir accepté de manger sur la table du salon ces dernières semaines...nous pouvons maintenant nous réapproprier la table de cuisine!

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| RÉSUMÉ .....  | v  |
| INTRODUCTION.....   | 1  |
| CHAPITRE I  |    |
| LA FICTION BIOGRAPHIQUE.....  | 5  |
| 1.1 Qu'est-ce qu'un genre littéraire?.....  | 5  |
| 1.2 Le genre de la fiction biographique.....  | 9  |
| 1.3 Présentation du corpus .....  | 15 |
| CHAPITRE II   |    |
| LA FIGURE DU POÈTE MAUDIT .....   | 23 |
| 2.1 Contexte d'émergence sociologique et littéraire du mythe du poète maudit. ....                      | 25 |
| 2.2 Poète maudit : définitions, implications, fonctions. ....   | 34 |
| 2.3 Le mythe du poète maudit revu par les contemporains.....  | 39 |
| CHAPITRE III  |    |
| LE MYTHE DU POÈTE MAUDIT REVU PAR LES CONTEMPORAINS .....   | 45 |
| 3.1 La famille et l'enfance ou la source d'un mal. ....   | 46 |
| 3.2 Le poète maudit dans la société ou l'expérimentation de la différence. ....                         | 59 |
| 3.3 La filiation littéraire : respect ou négation de la tradition. ....                                 | 74 |
| CHAPITRE IV   |    |
| L'AUTEUR CONTEMPORAIN ET LA MÉMOIRE LITTÉRAIRE .....  | 81 |
| 4.1 Verlaine d'ardoise et de pluie : la réécriture intertextuelle comme<br>inscription mémorielle. .... | 82 |
| 4.2 Rimbaud le fils : la Vulgate annotée ou Rimbaud fantasmé. ....                                      | 91 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.3 Baudelaire en passant : dédoublement narratif, flânerie parisienne<br>et imaginaire de la perte. .... | 103 |
| CONCLUSION .....  | 116 |
| BIBLIOGRAPHIE .....   | 126 |

## RÉSUMÉ

La littérature contemporaine, dans un vaste mouvement d'exploration et d'expérimentation, préconise un élargissement des frontières génériques ainsi qu'un renouvellement des formes traditionnelles pour épouser les nouveaux questionnements propres à son temps. C'est dans ce contexte de « dynamisation » et d'hybridation que se développe, vers le milieu des années 1980, le genre de la fiction biographique dont les œuvres qui s'y rattachent font surgir, par l'évocation, l'imagination et la rêverie narrative, de grands personnages qui ont marqué l'imaginaire collectif. Face à la résurgence de figures littéraires du passé dans l'imaginaire de nombreux écrivains, ce mémoire portera sur la représentation de la figure symbolique du poète maudit dans les fictions biographiques contemporaines. Il s'agit d'analyser le traitement réservé aux poètes maudits tels que Baudelaire, Verlaine et Rimbaud à l'intérieur d'œuvres appartenant à ce genre récent. Pour ce faire, notre corpus sera formé de trois œuvres qui revisitent ces poètes majeurs de la modernité poétique : *Baudelaire en passant* de Didier Blonde (2003), *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991) et *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette (1996). Le poète maudit étant une figure emblématique qui apparaît durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui témoigne, à l'époque, d'une vision idéale de la littérature, cette étude tentera de comprendre les motifs d'une telle reprise. Il s'agira donc de reconstruire en détail la figure qui émane de cette écriture contemporaine, et ce à partir de trois angles d'analyse spécifiques qui témoignent d'un destin particulier, soit la relation difficile et problématique du poète à sa famille, ses rapports à la société de son temps ainsi que son inscription dans la tradition littéraire. De plus, ces fictions biographiques, puisqu'elles établissent un dialogue entre l'auteur contemporain et un personnage du passé qui le fascine, nous permettront de soulever les questions de la mémoire, de l'héritage et de la transmission qui hantent notre temps. Nous tenterons ainsi de comprendre le rapport entre l'orientation biographique de la fiction et l'état de la société et de la littérature d'aujourd'hui : Pourquoi les écrivains choisissent-ils de revisiter une figure appartenant au XIX<sup>e</sup> siècle? S'agit-il d'un moyen de légitimer leur propre statut dans le champ littéraire contemporain?

Mots clés : Littérature contemporaine, Fiction biographique, Figure du poète maudit, Mémoire littéraire.

## INTRODUCTION

La littérature contemporaine, comme le mentionne Dominique Viart, entretient une véritable fascination pour le biographique qui se traduit, depuis une vingtaine d'années, par la prolifération de récits qui viennent renverser et élargir les pratiques ainsi que les modalités habituelles de l'autobiographie et de la biographie. Jadis délaissée ou contestée par la modernité qui privilégiait le « texte » avant tout, on assiste alors au « retour du sujet » qui, dans la fiction, permet avec force la réapparition de la figure de l'auteur qui connaît « une nouvelle jeunesse, tout en complexité. »<sup>1</sup> C'est dans ce contexte qu'apparaît, vers le milieu des années 1980, la fiction biographique, genre littéraire ainsi nommé par Dominique Viart, qui se détache de la biographie traditionnelle et qui se présente plutôt comme une représentation subjective, une vision personnelle d'un auteur autant sur de grands personnages qui ont marqué la tradition littéraire et artistique de même que des oubliés de l'histoire ou des gens ordinaires qui ont peuplé un quotidien aujourd'hui disparu.<sup>2</sup> La collection « L'Un et l'autre » publiée chez Gallimard a d'ailleurs été mise sur pied en 1989 par Jean-Bertrand Pontalis, psychanalyste et écrivain français, pour rassembler ces œuvres qui dévoilent « les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, coll. « critique », Paris, Prétexte éditeur, 2003, p. 9.

<sup>2</sup>Nous retiendrons, dans cette présente étude, le terme de fiction biographique pour désigner ce genre hybride auquel appartiennent les œuvres de notre corpus. Toutefois, étant donné l'importance du phénomène dans la littérature contemporaine et le nombre élevé d'études à ce sujet, il faut mentionner que cette classe générique a pris différentes appellations selon les critiques, dont « bio-fiction » (Buisine), « fiction d'auteur » (Dubel et Rabau), « essai-fiction » et « fiction critique » (Viart), « biographie imaginaire d'écrivain » (Dupont), etc.

<sup>3</sup>Ceci est la description qu'en donne le fondateur, Jean-Bertrand Pontalis, et qui apparaît à l'envers de couverture des œuvres qui sont publiées dans la Collection « L'Un et l'autre ».

Face à la résurgence des grandes figures littéraires du passé dans l'imaginaire de nombreux écrivains, nous avons choisi, pour cette présente recherche, d'étudier la représentation de la figure du poète maudit dans les fictions biographiques contemporaines. Il s'agira d'analyser le traitement réservé aux grands poètes que sont Baudelaire, Verlaine et Rimbaud à l'intérieur d'œuvres associées à ce genre récent qui ont la particularité commune d'être des « tentatives de restitution de vies singulières, distinctes de la biographie de l'auteur lui-même. »<sup>4</sup> Notre corpus sera ainsi constitué de trois récits, tous publiés dans la collection « L'Un et l'autre », qui revisitent et réinvestissent des parcelles d'existence de poètes maudits qui ont marqué l'imaginaire de la modernité littéraire : *Baudelaire en passant* de l'écrivain français Didier Blonde (2003), *Rimbaud le fils* de l'auteur français Pierre Michon (1991) et *Verlaine d'ardoise et de pluie* du poète belge Guy Goffette (1996).<sup>5</sup> Ces fictions biographiques, appartenant selon Viart à une littérature des temps incertains, témoignent-elles d'une simple nostalgie pour la littérature du passé ou bien permettent-elles de rendre compte du statut actuel de l'écrivain et de sa manière propre d'habiter au présent le monde des lettres?

Afin de cerner les enjeux soulevés par le retour du poète maudit dans ces œuvres contemporaines, il importera d'identifier les facteurs d'émergence de cette figure durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, son apparition témoigne des contradictions qui découlent des nouvelles réalités que rencontrent à cette époque les hommes de lettres à la suite des transformations sociales et économiques dues à la modernisation. C'est dans un contexte d'autonomisation du champ, de démocratisation et d'industrialisation de la littérature que surgit cette figure construite à la fois sous le mode de la négation et de l'affirmation : d'un côté, la négation de l'état du monde des lettres et de la société; de l'autre, l'affirmation d'une vision idéale de la littérature ainsi que de la création (l'art pour l'art). Le poète maudit apparaît donc, à cette époque, comme une véritable posture d'énonciation pour l'écrivain qui tente de se positionner dans le champ littéraire. Considérant le caractère

<sup>4</sup>Dominique Viart, *L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-1990*, Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2001, p. 1. [http://www.remue.net/cont/Viart\\_ImagBio.pdf](http://www.remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf)  
Dernière consultation le 30/10/07

<sup>5</sup>Désormais, ces trois romans seront désignés respectivement par les lettres *BP*, *RF*, *VAP* et les références à ces textes seront faites dans le corps du texte. Didier Blonde, *Baudelaire en passant*, coll. « L'un et l'autre », Paris, Gallimard, 2003, 175 p.; Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, coll. « L'un et l'autre », Paris, Gallimard, 1991, 120 p. et Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, coll. « L'un et l'autre », Paris, Gallimard, 1996, 158 p.



hautement symbolique de cette figure, il importera de questionner la signification de sa résurgence chez les écrivains contemporains. Pourquoi ceux-ci choisissent-ils de revisiter une figure appartenant au XIX<sup>e</sup> siècle pour rendre compte de leur propre statut dans le champ littéraire contemporain? Pouvons-nous penser cette reprise par Blonde, Goffette et Michon comme un processus de légitimation (Bourdieu) afin de s'inscrire dans la lignée des grands poètes qui ont marqué la tradition littéraire et, par conséquent, revendiquer leur place dans le champ de production restreinte ? Ce retour vers une origine de la modernité témoigne-t-il d'une inquiétude face aux mutations que connaissent actuellement le champ littéraire et la société contemporaine? Plus précisément, comment pouvons-nous penser ce retour vers une certaine origine de la modernité littéraire française en termes d'historicité dès lors que ce regard vers un passé porteur de sens vient renverser la tradition de l'avant-garde poétique (caractérisée par le rejet de ce qui précède et l'affirmation d'un nouveau *nomos*)? En somme, il s'agira de mettre en lumière la relation de ces écrivains contemporains à cette tradition particulière de la modernité littéraire que représentent Baudelaire, Verlaine et Rimbaud.

Dans un premier temps, cette étude s'intéressera au statut générique des œuvres du corpus afin de mettre de l'avant les différents éléments discursifs qui permettent cette mise en fiction de l'autre dont la vie est restituée. Il s'agira de démontrer l'appartenance des textes de Goffette, Blonde et de Michon au genre littéraire de la fiction biographique et de mettre de l'avant les préoccupations et les questionnements liés aux nouvelles formes d'écriture contemporaines qui en découlent (Viart, Blanckeman, Madelénat). Plus spécifiquement, ce premier chapitre analysera, et ce afin de bien comprendre les enjeux soulevés par la classe générique à laquelle sont associées les œuvres de notre corpus, les principales caractéristiques narratologiques, formelles et thématiques propres à la fiction biographique, véritable croisement de deux « hyper-genres »<sup>6</sup>, soit la fiction et le récit biographique.

Dans un deuxième temps, nous exposerons les conditions d'émergence de la figure du poète maudit au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que le glissement qui s'effectue à l'époque romantique de la fascination pour l'œuvre vers celle de la vie des auteurs qui vient renforcer et propager ce

---

<sup>6</sup> Alexandre Geffen, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie » dans Ariane Essen, Denis Mellier et coll., *Vies imaginaires*, Revue Otrante, Art et littérature fantastiques, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 12.

mythe dans le monde littéraire (Brissette, Steinmetz, Abastado, Diaz). Différents travaux permettront par la suite de définir cette figure ainsi que de comprendre ses principales implications tant historiques que théoriques ainsi que le processus de mythification qu'elle a connu à cette époque. En définitive, le deuxième chapitre permettra d'identifier clairement la figure, qui a été associée à Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, qui se voit réactualisée par une certaine littérature contemporaine.

Dans un troisième temps, nous étudierons, par une lecture immanente des œuvres du corpus, la représentation que se font Goffette, Blonde et Michon des poètes « fictionnalisés ». Nous tenterons ainsi de reconstruire en détail la figure qui émane de cette écriture contemporaine. Pour ce faire, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Baudelaire en passant et Rimbaud le fils* seront analysées sous trois angles spécifiques qui engagent un destin particulier et hors du commun (propre à la figure du poète maudit), soit la relation problématique des poètes à leur famille, à la société ainsi qu'à la tradition littéraire. Ce chapitre permettra de mettre de l'avant le traitement que réservent les trois auteurs à cette figure symbolique de la modernité poétique ainsi que la visée poursuivie par ceux-ci. Les trois fictions seront donc mises en dialogue les unes avec les autres et ce, afin d'y dégager les différentes représentations de ces « nomothètes » (Bourdieu) de la modernité.

Dans un quatrième temps, nous nous intéresserons plus précisément aux moteurs de cette écriture contemporaine. Les questions de la filiation, de la mémoire et de la transmission soulevées par les textes nous permettront d'interroger la relation particulière des écrivains contemporains face à la tradition ainsi qu'à l'héritage littéraire (Schlanger, Méchoulan, Samoyault). Il s'agira de questionner l'imbrication de deux paroles énonciatrices, l'une du XIX<sup>e</sup> siècle et l'autre contemporaine, que proposent ces récits et rendue possible par l'hybridation générique propre à la fiction biographique. Les œuvres de notre corpus étant des restitutions de vies singulières de poètes qui ont eu un impact majeur dans le monde des lettres et qui fascinent encore aujourd'hui, nous analyserons en définitive la relation de ces récits face à la mémoire littéraire.

## CHAPITRE I

### LA FICTION BIOGRAPHIQUE

*Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon et *Baudelaire en passant* de Didier Blonde appartiennent, comme nous l'avons mentionné précédemment, au genre de la fiction biographique. Face à cette appartenance générique commune, il importera, dans ce premier chapitre, d'aborder la généralité de ces trois œuvres afin d'interroger les enjeux spécifiques qu'elles soulèvent. Étant donné la complexité et la multiplicité des conceptions qui entourent cette notion, il s'agira pour nous, dans la première partie de ce chapitre, non pas de dresser un portrait exhaustif de ce qu'est un genre littéraire, mais plutôt de mettre de l'avant les grands préceptes conceptuels qui s'y rattachent et qui nous permettront par la suite d'identifier la correspondance des œuvres du corpus à une classe générique. Par la suite, la deuxième partie sera consacrée à la définition du genre littéraire de la fiction biographique et ce, en nous attachant à ses principales caractéristiques formelles, thématiques et narratives. Dans la dernière partie du chapitre, nous aborderons rapidement la structure des trois œuvres du corpus afin de démontrer leur appartenance au genre hybride dont elles relèvent.

#### 1.1 Qu'est-ce qu'un genre littéraire?

Depuis des siècles, la question générique a fasciné de nombreux théoriciens, philosophes et écrivains qui ont tenté de définir ainsi que de circonscrire cette notion complexe dont les assises théoriques n'ont cessé de se modifier au fil des époques suivant l'évolution des différentes conceptions de la littérature. En effet, la question des genres littéraires, qui s'attarde aux modalités de la généralité, a été perçue très rapidement comme un préalable à la question fondamentale de la littérarité. Il n'est donc pas surprenant que, dès

l'Antiquité, des penseurs tels que Platon, dans le Livre III de *La République*, et Aristote, dans la *Poétique*, aient proposé des théories des genres dont les bases conceptuelles ont été reprises, réinterprétées et remises en question par les théoriciens des siècles suivants qui ont adapté cette notion aux nouvelles réalités littéraires et artistiques de leur époque.<sup>7</sup>

Tout d'abord, le genre littéraire, dans son expression la plus simple, désigne « une classe d'objet qui partage une série de caractères communs. »<sup>8</sup> Il est important de mentionner que ces propriétés communes peuvent, d'un genre à l'autre, varier en présentant des ressemblances à des niveaux textuels très différents. Dans *Méthodes et problèmes : Les genres littéraires*, Laurent Jenny affirme d'ailleurs que le flou qui entoure cette notion peut être expliqué par le fait que celle-ci « s'applique à des réalités très différentes, dont nous sentons qu'elles ne sont pas de même échelle. »<sup>9</sup> En effet, certains genres, comme le sonnet, présentent des ressemblances formelles extrêmement codifiées mais ont un contenu qui varie d'une œuvre à l'autre alors qu'à l'opposé, les œuvres appartenant au roman d'apprentissage, par exemple, dévoilent de nombreuses similitudes au plan du contenu, mais n'ont pas à respecter une forme ou un type de narration précis. Selon Jean-Marie Schaeffer, l'ambiguïté relative à cette notion peut être résolue en considérant le genre comme une convention discursive. On peut en distinguer trois types: les conventions constituantes ou pragmatiques, qui instaurent l'œuvre comme telle (modalité ou acte d'énonciation qui précède le genre) et les conventions textuelles qu'il nomme régulatrices (règles formelles) et traditionnelles (contenu sémantique du discours, thématique). Pour Schaeffer, l'un des critères essentiel en ce qui a trait à la notion de genre est « la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois aux niveaux modal, formel et thématique. »<sup>10</sup> De ce fait, un

---

<sup>7</sup>Pour l'analyse des transformations historiques qu'a connues le genre littéraire depuis l'Antiquité, voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1989.

<sup>8</sup>Yasmina Foehr-Janssens et Denis Saint-Jacques, « Genres littéraires », *Dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 258.

<sup>9</sup>Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes : Les genres littéraires*. Cours donné à l'Université de Genève, 2003. En ligne : [www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#gisommar](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#gisommar)  
Dernière consultation 20/08/08

<sup>10</sup>Voir Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » in Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1986, p. 203.

texte, selon l'angle d'analyse abordé ainsi que le choix des critères textuels mis de l'avant, peut appartenir à deux classes génériques différentes.

De plus, il est important de mentionner que la généricité est à la base du pacte initial de la réception puisqu'elle renseigne les lecteurs quant à la nature précise d'une œuvre tout en leur permettant de s'y retrouver par rapport à leurs attentes de lecture. Cette conception du genre renvoie à ce que Hans Robert Jauss a nommé « l'horizon d'attente générique ». <sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer explique bien cette fonction pragmatique des genres littéraires :

Il ressort que les catégories génériques relèvent pour l'essentiel de la dimension pragmatique de la littérature, c'est-à-dire de la dynamique communicationnelle des œuvres. Une œuvre littéraire n'est jamais uniquement une réalité textuelle, mais aussi un acte, une interaction verbale socialement réglée entre un auteur et un public. Quel que soit le contenu ou la forme de l'œuvre que l'auteur veut communiquer à ses lecteurs ou à son auditoire, il faut aussi et d'abord qu'il réussisse à faire reconnaître son œuvre comme acte communicationnel spécifique. <sup>12</sup>

Dans la même lignée d'esprit, Wolf Dieter Stempel définit quant à lui la notion de genre comme « un ensemble de normes (de règles du jeu) qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte; en d'autres termes : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu. » <sup>13</sup> Par conséquent, il est possible de penser le genre littéraire comme un idéal type, un modèle, qui a pour fonction de fonder certains critères d'appartenance qui permettent de rassembler différents « textes empiriquement réels [qui] ne sont que des échos plus ou moins lointain de ce texte idéal. » <sup>14</sup> Karl Viëtor aborde cette même idée d'idéal type:

---

<sup>11</sup> Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1978.

<sup>12</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 1997, p. 34.

<sup>13</sup> Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception » in Gérard Genette et al., *op. cit.*, p. 170.

<sup>14</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » in Gérard Genette, *op. cit.*, p. 188.

On obtient le type d'un genre littéraire donné grâce à l'examen d'ensemble de toutes les œuvres individuelles qui appartiennent à ce genre; le type est une abstraction, autrement dit c'est la définition, le schème conceptuel de ce qui, pour ainsi dire, fait la structure fondamentale (qui n'existe que sous la forme des particularités pures), la « généralité » du genre.<sup>15</sup>

Les attentes génériques proviennent ainsi d'une idée préalable chez le lecteur de ce qu'est un genre et résultent, comme le mentionne Antoine Compagnon<sup>16</sup>, de l'expérience passée de celui-ci.

La question du genre étant intimement liée à la définition de la littérature, les façons de concevoir les poétiques génériques se transforment au gré de l'évolution des conceptions littéraires. Les genres seraient donc, comme le mentionnent Yasmina Foehr-Janssens et Denis St-Jacques, « des codes sociaux, historiquement évolutifs. »<sup>17</sup> Par conséquent, les genres apparaissent comme contextuels puisque ceux-ci se modifient au gré des époques pour épouser les nouveaux univers littéraires qui voient le jour. En effet, parfois confronté à ses propres limites ou à de nouvelles réalités esthétiques, un genre est appelé à remettre en cause les usages établis et à susciter des formes originales qui, lorsqu'elles deviendront à leur tour désuètes, pourront être laissées de côté ou être modifiées. Si bien que chaque époque correspond à la naissance de genres nouveaux ou à la transformation de genres anciens étant donné le renouvellement des pratiques littéraires. Au XX<sup>e</sup> siècle, époque dans laquelle ont été écrites les œuvres de notre corpus, il faut mentionner que les écrivains réclament une liberté à l'égard des genres dits traditionnels, qui se manifeste par un élargissement des frontières génériques. De ce fait, de nombreux auteurs contemporains pratiquent une écriture hybride qui, comme le mentionne Robert Dion, préconise « l'effacement des distinctions et des limites. »<sup>18</sup> L'hybridation apparaît lorsque les délimitations d'un genre précis sont atteintes et

---

<sup>15</sup>Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires » in Gérard Genette, *op. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> Cours d'Antoine Compagnon : *Théorie de la littérature : la notion de genre*. Université de Paris IV-Sorbonne. En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>. Dernière consultation 25/08/08

<sup>17</sup> Yasmina Foehr-Janssens et Denis St-Jacques, *op. cit.*, p. 259.

<sup>18</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Elizabeth Haghebaert, « Introduction : La dynamique des genres » dans Robert Dion, Frances Fortier et Elizabeth Haghebaert (Sous la direction de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », no. 27, Québec, Nota Bene, 2001, p. 7.

qu'il y a une volonté, chez ces auteurs, de renouveler les pratiques d'écriture et de trouver une nouvelle forme pour soutenir un message ou un discours qui ne pourrait s'exprimer à l'intérieur de ces limites. Les genres hybrides, comme la fiction biographique, regroupent ainsi des œuvres qui combinent « plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte. »<sup>19</sup> Vu l'ampleur du phénomène de l'hybridation dans la littérature contemporaine, l'aspect générique, dans ce contexte, ne peut plus être pensé en termes de contraintes ou de codes rigides, mais doit être perçu comme une rencontre née de la dynamique entre plusieurs genres. Cette conception du genre, qui manifeste une « dynamisation »<sup>20</sup>, introduit d'ailleurs très bien la fiction biographique, qui présente une hybridation textuelle en fusionnant biographie et fiction ainsi qu'une hybridation formelle, en mélangeant la prose, la poésie et l'essai.

## 1.2 Le genre de la fiction biographique

Les biographes ont malheureusement cru  
d'ordinaire qu'ils étaient historiens.  
Marcel Schwob dans *Vies imaginaires*

La fiction agirait-elle alors en retour sur son  
commanditaire, l'auteur?  
Bruno Blanckeman dans *Les fictions singulières*

Dans *Vies imaginaires*, Alexandre Geffen décrit la fiction biographique comme un « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage, qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité. »<sup>21</sup> Les fictions biographiques présentent ainsi des ressemblances

---

<sup>19</sup>C'est ainsi qu'est défini le terme « hybridation » qui apparaît dans le glossaire des définitions à la fin de l'ouvrage de Robert Dion, Frances Fortier et Elizabeth Haghebaert, *op. cit.*, p. 352.

<sup>20</sup>Terme utilisé par François Dumont et Richard Saint-Gelais dans « La dynamisation des genres dans la littérature contemporaine », dans Denis St-Jacques (dir.) *Que vaut la littérature?*, coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », Québec, Nota Bene, 2000, p. 219-233.

<sup>21</sup>Définition que donne Geffen de la bio-fiction qui est un écho à celle de la biographie archétypale de Daniel Madélnat : « récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité. », voir Alexandre Geffen, *op. cit.*, p. 12.

narratologiques et énonciatives puisque ce sont, dans la majorité des cas, des récits à la troisième personne qui tentent de « décrire la vie d'un personnage différent du narrateur selon un chronotype biographique. »<sup>22</sup> Bien que des éléments biographiques apparaissent dans ces textes, ce genre, comme son nom l'indique, amène un certain flou formel qui laisse place aux évocations, aux digressions ainsi qu'aux rêveries narratives des auteurs. Par conséquent, il s'agit d'œuvres qui dépassent la recherche documentaire usuelle pour miser sur les possibilités qu'offrent la fiction ainsi que la littérature propre à l'imagination fabulatrice. Ainsi, Caroline Dupont affirme que ces fictions biographiques, par les effets de littérisation qu'elles mettent de l'avant, substituent au statut « d'ouvrage », propre à la biographie traditionnelle, le statut « d'œuvre ».<sup>23</sup> Cette proposition de Dupont est intéressante puisqu'elle fait surgir l'idée que cette « fictionnalisation » de la biographie permet à ces récits de « vies imaginaires »<sup>24</sup> de s'élever dans la hiérarchie contemporaine des classes génériques.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les genres littéraires, du fait qu'ils sont historiquement évolutifs, se transforment selon les différentes époques et la biographie dite traditionnelle, dans l'espace contemporain, n'y échappe pas. En effet, pour Daniel Madelénat, les diverses transformations qui affectent ce genre sont dues à l'hybridation que connaissent les représentations littéraires et qui caractérise l'espace contemporain. Il explique d'ailleurs que la biographie moderne emprunte au roman de nombreux traits dont la « subordination des détails et des épisodes à une impression d'ensemble, [la] variété stylistique, [la] recherche du pittoresque et de l'expressivité. »<sup>25</sup> Toutefois, la fiction biographique ne fait pas qu'emprunter certains traits génériques à l'aspect fictionnel du roman, mais mélange aussi plusieurs genres littéraires. Pour démontrer ce caractère hybride, Dominique Viart met de l'avant une métaphore géométrique qui l'explique bien :

---

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>23</sup> Caroline Dupont, *L'imagination biographique et critique : Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivains*, coll. « Littérature (s), Québec, Nota bene, 2006, p. 18.

<sup>24</sup> Pour emprunter un terme dérivé de l'œuvre *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et qui est utilisé pour décrire les fictions biographiques, « c'est-à-dire des biographies explicitement fictionnelles » (p. 11), dans l'ouvrage *Vies imaginaires* d'Ariane Essen, Denis Mellier et coll., *op. cit.*

<sup>25</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 69.



l'espace transgénérique ainsi circonscrit tient [...] du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page.<sup>26</sup>

Chaque œuvre appartenant à ce genre joue ainsi à fusionner et mélanger plusieurs traits génériques et ce, selon des degrés différents. Certains textes seront plus proches de la poésie en intégrant, par collage, des poèmes et en mettant de l'avant une écriture poétique tandis que d'autres seront plus près du commentaire et de l'essai puisqu'ils émettent un discours critique sur leur objet.

De plus, ces textes hybrides, qui sont caractérisés par l'appropriation subjective d'un biographe, sont décrits par Madelénat en ces termes : « un tel sentiment prométhéen de puissance, fondé sur l'érudition, la sympathie intuitive, la foi en l'interprétation et les possibilités de l'œuvre littéraire, représente l'évolution extrême (et aventureuse) du paradigme moderne. »<sup>27</sup> Ainsi, plutôt que d'éclairer l'œuvre d'un auteur par le récit factuel et linéaire de sa vie comme le ferait la biographie classique, la fiction biographique cherche plutôt à faire le contraire. Caroline Dupont soutient que ce genre :

cherche à éclairer la vie par l'œuvre, réaménageant, réinventant au biographé une vie (ou certains pans de celle-ci) à la mesure - ou à la démesure - de son œuvre, projetant dès lors celle-ci ou, plus précisément, l'interprétation qu'en fait le biographe-écrivain, sur son auteur. Ainsi un écrivain se trouve-t-il pour ainsi dire à (re)naître de son œuvre et de la lecture de celle-ci par un autre écrivain.<sup>28</sup>

Cette affirmation de Dupont est intéressante puisqu'elle met de l'avant l'un des aspects formels propre au genre de la fiction biographique qui est l'intégration des œuvres du « biographé »<sup>29</sup> au texte contemporain qui, comme le suggère Marcel Schwob dans la préface

<sup>26</sup>Dominique Viart, *L'Imagination biographique dans la littérature française des années 89-90*, p. 10.

<sup>27</sup>Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 73.

<sup>28</sup>Caroline Dupont, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>29</sup>Nous utiliserons les termes « écrivain-biographe » et « biographé » de Caroline Dupont pour désigner l'auteur des fictions biographiques et celui dont la vie est imaginée. Voir *L'imagination biographique et critique : Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivains*, *op. cit.*

aux *Vies imaginaires*, permet d'ouvrir sur une « ontologie des possibles. »<sup>30</sup> En effet, lorsque les auteurs de fiction biographique imaginent la vie d'écrivains ayant déjà existé, comme dans les cas qui nous intéressent, on assiste à la fusion de deux écritures, celle de l'« écrivain-biographe » et celle de l'auteur « biographé ». Ces récits de « vies imaginaires » engagent par là des pratiques intertextuelles importantes qui se présentent comme des moyens de connaissance de l'autre et qui manifestent un dialogue entre deux instances, soit le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

Si l'on s'attarde aux propriétés textuelles propres à ce genre, il importe de souligner que la fiction biographique vient briser le pacte référentiel indispensable à la biographie traditionnelle qui « prétend apporter une information véridique, et proposer un reflet exact et fidèle d'une réalité extérieure au texte : un être et une vie qui ont effectivement existé. »<sup>31</sup> De ce fait, le pacte biographique qui, selon Philippe Lejeune, repose sur un contrat de vérité ainsi que sur l'absence totale d'ambiguïté ressentie par le lecteur quant à ses attentes de lecture, est remis en question par ce nouveau genre littéraire. En conséquence, cette nouvelle forme hybride dérivée de la biographie traditionnelle peut être définie comme un genre « renonçant à l'exhaustivité et à l'exactitude en matière de documentation [...] jou[ant] maintenant avec le vrai et le faux, le biographe n'ayant plus aucun complexe à combler les béances de l'existence du personnage par sa subjectivité. »<sup>32</sup> La présence de l'ambiguïté et du doute, propres à la fiction ainsi qu'à l'imagination, apparaît donc comme l'un des traits caractéristiques de ces récits. Dominique Viart souligne d'ailleurs que « ce n'est pas le produit de l'imagination qui s'installe dans la béance du savoir, mais l'acte même d'imaginer qui se dit dans le corps du texte. »<sup>33</sup> Les auteurs des fictions biographiques, en procédant par évocation et en tentant de restituer des vies, n'ont aucun malaise à laisser transparaître, dans leurs textes, leur ignorance quant à certains événements ou épisodes ainsi que les limites de leur compréhension ou de leur connaissance face à leur sujet. Au contraire, l'improbabilité ou l'in vraisemblance de certaines scènes sont assumées par le discours narratif du récit qui s'en

---

<sup>30</sup>Expression qui apparaît dans la Préface : « L'art de la biographie » dans *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1998 (1896).

<sup>31</sup>Laurène Gervasi et Franz Johansson, *Le biographique*, « Collection Major », Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 194.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>33</sup>Dominique Viart, *L'imagination biographique dans la littérature française des années 80-90*, p. 10.

trouve constamment hachuré, brisé, dévié. Ce sont des textes habités par de nombreuses expressions ou adverbes qui marquent le doute ou l'incertitude comme, par exemple, les « ou », « on ne sait pas si », « peut-être », « on raconte que », etc. Cette logique de l'ambiguïté, au cœur des fictions biographiques contemporaines, amène Viart à affirmer que :

La vie n'est plus alors ce qui se rassemble comme un tout, mais ce qui s'égaré, et s'organise autour de ce défaut de savoir et de la conscience malheureuse de devoir y – mal – suppléer. [...] Ce que dit alors le biographique c'est le manque dans le biographème, et son inaccessible vérité. Douleur de ne pas savoir vraiment, mais espace de projections imaginaires; fascination des rêveries de vies.<sup>34</sup>

Un autre aspect caractéristique de ces récits de « vies imaginaires », et qui apparaît comme une différence importante par rapport à la biographie traditionnelle, est la présence, dans le corps du texte, du travail de recherche biographique de l'« écrivain-biographe » « qui s'apparente à celui de l'historien [en s'appuyant] sur des documents historiques (lettres, interviews, témoignages). »<sup>35</sup> Bien que la fiction et l'imagination soient au cœur de ces récits, les fictions biographiques sont des « proses érudites »<sup>36</sup> puisqu'une importante recherche factuelle précède l'écriture et celle-ci est montrée aux lecteurs et intégrée au récit. Toutefois, l'utilisation du document, plutôt que de circonscrire une vérité, permet aux auteurs de restituer des moments de vie et se présente comme un tremplin vers la fiction. De plus, du fait que les auteurs de fiction biographique ne cachent pas leur démarche d'écriture, le sujet de l'énonciation s'inscrit très clairement dans les textes. En effet, bien que ces œuvres présentent, dans bien des cas, une narration à la troisième personne, la présence de *l'écrivain-biographe* (je) tend à apparaître à travers le récit de vie du *biographé* (il); par conséquent, ces textes hybrides mettent de l'avant « une écriture impliquant souvent un retour sur soi et pouvant faire intervenir la dimension mémorielle sur un plan personnel. »<sup>37</sup> Pour Viart, la fiction biographique, qu'il définit comme une « extension du récit de filiation »<sup>38</sup>, démontre parfaitement comment l'auteur contemporain cherche à questionner, à travers l'écriture, ses

<sup>34</sup>Dominique Viart, « Dis moi qui te hante, paradoxes du biographique » in *Revue des Sciences humaines*, no. 263, juillet-septembre 2001, p. 16.

<sup>35</sup>Laurène Gervasi et Franz Johansson, *op. cit.*, p. 30.

<sup>36</sup>Terme emprunté à Jean-François Hamel dans « Un pistolet passé sous la ceinture », *Critique*, no. 719, avril 2007, p. 263-278.

<sup>37</sup>Caroline Dupont, *op. cit.*, p. 22.

<sup>38</sup>Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 100.

origines tant personnelles que littéraires et comment celui-ci se comprend en fonction de sa relation à ceux qui l'ont précédé.

En outre, la fiction biographique permet aux écrivains d'aborder des événements ou certains éléments de la vie d'un personnage qui seraient habituellement délaissés par les biographes. Ces œuvres peuvent ainsi peindre un portrait plus personnel et faire surgir une figure différente de celle que véhicule la tradition littéraire. Bertrand Vibert, qui comprend la fiction biographique dans la lignée de Marcel Schwob, décrit bien ce désir des écrivains d'aller au-delà des lieux communs qui entourent la figure d'un personnage : « ce qui est important dans la vie de quelqu'un a lieu sur la face cachée des événements de son histoire officielle, donc de ce qu'il faut appeler proprement sa biographie : l'histoire officielle – et insignifiante – d'un être humain. »<sup>39</sup> Le fait qu'un personnage historique devienne ainsi personnage de fiction permet alors aux « écrivains-biographes » d'aller au-delà des faits et gestes maintes fois racontés et de sonder l'intériorité profonde de l'individu dont la vie est racontée. Cette possibilité d'aller explorer les profondeurs d'un être qu'offre l'imagination et qui est à la base de la fiction biographique renvoie aux propos de Dorrit Cohn qui souligne que « l'esprit d'un personnage imaginaire peut être connu d'une manière dont ne peut pas l'être une personne réelle. »<sup>40</sup> L'aspect fictionnel de ces récits biographiques leur permet de transgresser les limites inhérentes à la biographie traditionnelle, qui se traduisent par les contraintes référentielles relatives à la vie réelle du personnage historique. Dans le même ordre d'idée, Viart signale dans *Le roman français au XXe siècle* que : « Ces évocations ne cherchent pas à suivre le personnage réel de sa naissance à sa mort, [...] tel détail apparemment anodin y devient décisif parce qu'une personnalité s'y révèle, un doute s'y installe autour duquel, désormais, la vie imaginativement restituée gravitera. »<sup>41</sup>

Enfin, Daniel Madelénat évoque la liberté générique associée à la biographie contemporaine ainsi que la relation davantage subjective qu'entretient le biographe avec son

---

<sup>39</sup>Bertrand Vibert, « Fiction biographique et fiction romanesque » in Ariane Essen, Denis Mellier et coll., *op. cit.*, p. 39.

<sup>40</sup>Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, « Poétique », Paris, Seuil, 2001, p. 181.

<sup>41</sup>Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, « Les fondamentaux », Paris, Hachette, 1999, p. 136.

sujet. Celui-ci affirme que « le biographe peut faire la navette entre le passé et l'avenir d'une vie déterminée; il peut chercher à isoler certaines scènes ou à utiliser des incidents banals que d'autres pourraient écarter – pour illuminer un caractère. »<sup>42</sup> Ces fictions biographiques ne s'attardent pas à raconter de A à Z la vie des individus à laquelle elles se rattachent comme le ferait la biographie traditionnelle, mais abordent plutôt des événements porteurs de sens qui permettent de faire surgir une personnalité représentative. Viart indique d'ailleurs que ces biographies imaginaires présentent des ressemblances quant à leur agencement narratif puisqu'elles « procèdent par touches et non dans la continuité restaurée d'une vie dont il faudrait enfile les moments comme perles à un collier. »<sup>43</sup> En délaissant les limites imposées par une représentation fidèle de la réalité ainsi qu'en proposant des récits qui ne respectent pas la chronologie et qui présentent un schéma temporel plus complexe, les auteurs des fictions biographiques s'éloignent fortement du rôle traditionnel de biographe et explorent les libertés qu'offre la fiction.

En définitive, les fictions biographiques sont des œuvres au caractère génériquement indéfinissable qui se présentent comme des restitutions de vies imaginaires à partir de personnages historiques ayant réellement existé. Délaissant la rigueur et l'exactitude propres à la biographie traditionnelle, ces textes procèdent plutôt par évocation que par reconstitution effective, et leurs auteurs n'éprouvent aucune gêne à laisser transparaître leurs doutes et leurs questionnements et à mettre en scène leur propre sensibilité. Ces œuvres hybrides favorisent ainsi le dialogue entre un auteur et son sujet et, par conséquent, permettent de soulever les questions de la mémoire, de la filiation et d'interroger la création dans ce qu'elle a d'unique.

### 1.3 Présentation du corpus

La partie précédente de notre analyse nous a permis d'exposer les composantes narratives, formelles et thématiques propres à la fiction biographique auquel sont associées les trois œuvres de notre corpus. Il serait d'ailleurs possible d'affirmer que *Rimbaud le fils*, *Verlaine d'ardoise et de pluie* et *Baudelaire en passant* illustrent parfaitement ce genre

<sup>42</sup>Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 73.

<sup>43</sup>Dominique Viart, *L'imagination biographique dans la littérature française des années 80-90*, p. 10.

hybride. En cela, on peut dire, selon la formule de Jean-Marie Schaeffer, que ces textes entretiennent une relation « exemplifiante » avec celui-ci puisqu'ils partagent de nombreux traits génériques communs. Schaeffer explique que l'on peut reconnaître ce type de relation « dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par tous ses membres, c'est-à-dire dès lors que les propriétés impliquées par le nom de genre sont récurrents.»<sup>44</sup> Dans cette dernière partie, nous allons brièvement exposer les principales caractéristiques formelles et narratives des trois œuvres étudiées qui témoignent de leur appartenance au genre qu'est la fiction biographique. Quant aux récurrences thématiques, elles seront abordées plus spécifiquement dans le deuxième chapitre qui traite du mythe du poète maudit, figure historique à laquelle sont associés les trois « biographés » de notre corpus.

Tout d'abord, il importe de spécifier que *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon et *Baudelaire en passant* de Didier Blonde ont paru dans la collection « L'Un et l'autre » publiée chez Gallimard qui rassemble, comme nous l'avons déjà mentionné, plusieurs récits appartenant à ce genre littéraire. Par ailleurs, le titre respectif de ces trois œuvres ne laisse aucun doute quant à leur dimension biographique; le nom du poète dont la vie est imaginée, rêvée et analysée apparaît sur la première de couverture. Fusionnant biographie et fiction, ces trois œuvres se présentent comme des récits de « vies imaginaires » de poètes maudits, soit Verlaine, Rimbaud et Baudelaire, et jouent avec le vrai et le faux, avec la réalité historique et l'imagination. Cette hybridation générique propre à la fiction biographique vient ainsi construire la structure interne des œuvres de notre corpus. En effet, celles-ci utilisent des références biographiques traditionnelles pour faire le saut vers la fiction et l'imagination et donc peindre un portrait plus personnel d'un personnage avec lequel l'auteur entretient une relation particulière. Par conséquent, imaginant la vie de poètes qui ont réellement existé, les trois auteurs intègrent de nombreux éléments biographiques vérifiés et vérifiables (dates, lieux, personnages témoins, etc.) qui viennent ponctuer les récits et inscrire le « biographé » dans l'Histoire. La présence de nombreux référents historiques témoigne d'ailleurs de l'importante documentation ainsi que de l'imposante recherche qui ont précédé l'écriture. En tant que « proses érudites », les récits de

---

<sup>44</sup>Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, p. 157.

Goffette, Michon et Blonde sont porteurs d'une multitude d'informations sur les réalités tant artistique, littéraire et sociale qui ont marqué l'époque dans laquelle les poètes ont évolué. Par exemple, dans *Baudelaire en passant*, qui est l'œuvre la plus traditionnellement biographique des trois, Blonde aborde la vie du poète avec une précision historique indéniable : « Ramené à Paris, il est installé par ses amis à la maison de santé du docteur Émile Duval, fondé en 1853, rue du Dôme, rond-point de l'arc de triomphe, au coin de la rue Lauriston. » (*BP*, 27) Il semble que l'auteur, par cette précision et cette minutie presque malade, tente de ré-inscrire avec force Baudelaire dans les lieux qu'il a côtoyés et dont les traces ont disparu ou sont en voie de l'être. Dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Goffette questionne la nature orageuse du poète en retraçant ses origines familiales en un récit généalogique qui ne laisse aucun doute quant à la recherche préalable qu'a effectuée l'auteur. Toutefois, ces deux exemples démontrent bien que l'intérêt suscité par les éléments biographiques qui composent ces récits n'est pas tant de savoir si tel détail mis de l'avant est véridique ou pas, mais se trouve plutôt dans le traitement qu'en font les « écrivains-biographes ». Dans le même esprit, il faut souligner que cette imposante recherche documentaire d'ordre biographique semble soutenir l'avènement de la fiction. Ces auteurs, qui ont étudié minutieusement la vie du « biographé », peuvent ainsi se détacher du réel et se lancer dans la représentation. Cela rejoint l'hypothèse de Madelénat, à propos de l'auteur des fictions biographiques : « il s'est tellement imprégné de ses documents qu'il peut se libérer de l'esclavage à leur endroit sans se couper de leur vérité. »<sup>45</sup>

Toutefois, il faut mentionner que ces œuvres, malgré leur contenu à caractère hautement biographique, sont construites sous le mode de l'ambiguïté et de l'incertitude quant à la véracité des événements racontés. En effet, ces auteurs pratiquent une écriture du flou qui favorise le surgissement d'une représentation fictionnelle. Par exemple, dès la toute première page de *Rimbaud le fils*, le narrateur laisse planer le doute quant aux événements entourant la naissance de Rimbaud, reléguée dans le domaine de l'hypothétique et de la rumeur : « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle maudit ou souffrit ensuite [...] » (*RF*, 13) Cette écriture du doute est aussi fortement inscrite dans

---

<sup>45</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 73.

*Verlaine d'ardoise et de pluie*. Par exemple, Goffette écrit : « en 1885, on perd sa trace quelque part dans les Ardennes, du côté de la frontière belge. Ses biographes le disent en balade, sans préciser. À quoi bon, du reste? Le flou lui va comme un gant. » (*VAP*, 143) Cette dernière portion de phrase exprime bien l'ambiguïté qui règne tout au long du récit. De son côté, Didier Blonde tente, dans son *Baudelaire en passant*, de faire parler l'imaginaire des lieux que Baudelaire a fréquentés et qui subsistent dans le Paris du XX<sup>e</sup> siècle. De ce fait, à partir des espaces urbains qui demeurent aujourd'hui, Blonde invente et recrée la vie du Poète à travers laquelle véracité et fausseté s'entremêlent. Si bien que, à de nombreuses reprises dans ces trois oeuvres, le lecteur se fait prendre au jeu de l'auteur et ne sait trop où se situer entre biographie et fiction, entre réalité et imagination. Ces auteurs s'emploient à construire leurs textes en jouant avec des mots ou des expressions qui laissent planer le doute quant à la véracité des affirmations alléguées. Les « va savoir », les « ou », les « peut-être », les « on raconte que », « on dit que » amènent la mise en place d'une logique de l'ambiguïté et du doute qui permet l'avènement d'une représentation consciente de ses effets de fiction.

En plus des nombreux référents biographiques qui ponctuent ces récits, l'utilisation de documents historiques (correspondance, extrait d'œuvres, photographies, commentaires écrits de personnages historiques ayant côtoyé les poètes) vient ancrer les trois « biographés » dans l'Histoire. Bien que ces manuscrits soient une source importante de documentation, ceux-ci engagent la fiction et permettent avant tout aux auteurs de construire leur propre représentation en laissant libre cours à leur imagination. Les portraits peints ou photographiques, traces visuelles qui subsistent encore aujourd'hui, occupent une place importante dans les trois récits puisqu'ils permettent de saisir et de dresser une image particulière des poètes. Ces portraits se présentent alors comme des réservoirs d'imaginaire renfermant mille secrets que les « écrivains-biographes » tentent de décoder. Par exemple, Michon a utilisé, pour l'écriture de *Rimbaud le fils*, les photographies et les documents rassemblés notamment dans l'*Album Rimbaud* publié par la Bibliothèque de la Pléiade ainsi que diverses éditions de sa correspondance. Toutefois, l'usage que Michon fait du support photographique sort du cadre habituel puisqu'il tente de faire surgir une nouvelle image du poète qui correspond à ses attentes et les photographies « deviennent l'objet d'une rêverie ou



de la restitution fantasmée de la scène qu'elles immortalisent. »<sup>46</sup> De plus, dans les trois œuvres à l'étude, les auteurs intègrent, pour donner de la profondeur à leurs personnages, les propos ou les perceptions d'autres auteurs ou artistes qui ont entretenu des liens avec ces poètes. Par exemple, *Rimbaud le fils* évoque les commentaires de Mallarmé, Breton ou Char sur Rimbaud et donne la parole à Isabelle Rimbaud et à Verlaine tandis que *Baudelaire en passant* évoque ceux de Banville, d'Asselineau, de Firmin Maillard, etc. Les fictions biographiques se déploient ainsi au « croisement des subjectivités »<sup>47</sup> et encouragent la confrontation et le dialogue de plusieurs discours entourant le sujet dont la vie est restituée.

De plus, l'un des aspects formels importants de la fiction biographique est la coprésence de deux paroles et de deux écritures : d'une part, celle du sujet de l'énonciation et, de l'autre, du sujet de l'énoncé. En effet, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Rimbaud le fils* et *Baudelaire en passant* sont des récits qui pratiquent une écriture intertextuelle, en constant dialogue avec une parole antérieure, puisqu'ils intègrent les écrits des « poètes-biographés » comme autant d'intertextes qui servent à enrichir leur représentation. Certains poèmes ou vers de Verlaine, Rimbaud et Baudelaire sont absorbés et dissous, implicitement ou explicitement, dans la parole contemporaine des trois auteurs. Par exemple, Guy Goffette intègre abondamment la parole de Verlaine, narrant sa propre vie, en citant ses poèmes, sa correspondance, ses confessions, ce qui lui permet d'aller plus loin dans la connaissance de l'autre. La vie du poète est parfois racontée par l'entremise de sa propre parole autobiographique : « *Je suis un féminin*, confie Paul, en 1889, à son ami le peintre Cazals, *ce qui expliquerait bien des choses.* » (*VAP*, 68) Ou encore :

Avant même d'enlever en 1862 son titre de bachelier ès lettres, Paul a pris goût aux brasseries estudiantines. *La première fois que j'ai bu*, écrit-il dans ses *Confessions*, je pouvais en effet avoir dans les dix-sept, dix-huit ans... Et, non sans lutiner les filles de là-bas ni sans les bousculer dans les granges et vers les meules, je me saoulais carrément sous le vain prétexte que ça faisait pisser. (*VAP*, 80)

<sup>46</sup>Dominique Viart, *L'imagination biographique dans la littérature française des années 80-90*, p. 8.

<sup>47</sup>Viart explique que ces récits biographiques ne se soucient guère de la réalité ou de la vérité des faits racontés; phénomène qui témoigne d'un éloignement face aux positivismes du siècle passé dont la modernité a fait son deuil. Voir Dominique Viart in *L'imagination biographique dans la littérature française des années 80-90*, p. 10.

De son côté, Blonde, en plus d'inclure de nombreux poèmes à son texte, utilise les lettres de Baudelaire à sa mère pour enrichir l'image du poète qu'il tente de véhiculer. Par exemple, Blonde cite un fragment de lettre de 1866 pour démontrer le caractère *modeste* et solitaire du poète : « Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe. » (BP, 41) L'usage des documents historiques, dont la nature varie d'un auteur à l'autre, apparaît véritablement comme un support pour la fiction, un tremplin pour l'imagination.

Par ailleurs, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Rimbaud le fils* et *Baudelaire en passant*, sans doute en raison de l'hybridation propre à la fiction biographique, ne sont pas catégorisées d'un point de vue générique (poésie, essai, roman) sur la couverture de leur première édition. En effet, ces oeuvres jouent grandement avec la liberté qu'offre l'hybridation générique et, en plus d'alterner entre fiction et biographie, mélangent la prose, la poésie (*Verlaine d'ardoise et de pluie*) et le commentaire (*Rimbaud le fils*). À cet égard, Dominique Viart allègue que chacune des œuvres appartenant au genre de la fiction biographique « élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques. »<sup>48</sup> Goffette propose ainsi un récit très poétique qui intègre de nombreuses répétitions stylistiques et mélange la poésie à la prose en absorbant par collage plusieurs poèmes en plus d'intervenir, par des commentaires personnels, sur le déroulement des événements de l'histoire. *Rimbaud le fils* de Michon, bien que mettant de l'avant une écriture très poétique, s'apparente davantage à l'essai ou au commentaire puisque l'auteur tente d'interroger la Vulgate rimbaldienne en confrontant plusieurs discours critiques sur Rimbaud. Le récit du « détective » Didier Blonde, qui part sur les traces de Baudelaire en examinant les lieux qu'il a fréquentés, est davantage biographique et renferme une multitude d'informations ou de petits détails sur le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'un des aspects communs est l'absence de linéarité et de contraintes rigides quant à la construction de ces récits. Les trois auteurs imaginent la vie des poètes en s'intéressant à des fragments de vie, à des épisodes divers qu'ils ont minutieusement choisis sans respecter à la lettre la chronologie propre à la biographie traditionnelle.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 7.

Et bien que *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Rimbaud le fils* et *Baudelaire en passant* soient des récits à la troisième personne qui retracent le parcours biographique de trois poètes maudits, le sujet de l'énonciation y occupe une place importante. On se rend bien compte que, plutôt que de simplement peindre le portrait d'un poète qui les fascine et avec lequel ils se sentent en filiation plus ou moins directe, Goffette, Michon et Blonde tentent à travers ces figures de communiquer un discours sur la littérature, sur l'écriture ainsi que sur la mémoire. À travers ces fictions biographiques se profile la présence d'un narrateur au « je » permettant ainsi aux auteurs de commenter leur propre démarche d'écriture, de questionner la figure qu'ils mettent en scène et de laisser transparaître leurs doutes, leurs interrogations, leurs inquiétudes. On assiste alors à la rencontre de deux paroles qui permet l'avènement d'un dialogue qui, momentanément, abolit la distance qui les séparent. Par exemple, Michon questionne le génie de Rimbaud: « On ne sait jamais s'ils sont parfaits, nous qui les lisons, ou si dans l'enfance l'on nous a soufflé qu'ils étaient parfaits, et nous le soufflons à notre tour à d'autres, sans fin. » (*RF*, 35-36) Cette citation exprime bien le désir chez Michon de questionner la tradition littéraire. Chez Blonde, le narrateur, alors qu'il commente son itinéraire dans Paris à la recherche des traces de Baudelaire, fait part aux lecteurs de ses hypothèses et de ses attentes : « Il fallait continuer l'enquête en reprenant toutes les adresses, une à une, suivre les traces à rebours, remonter le temps et les lieux, aller vérifier sur place. » (*BP*, 25) De son côté, dans son très intimiste *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Goffette fait sentir sa présence en intervenant dans le cours de l'histoire en s'adressant au pauvre Lélian ainsi qu'en interpellant les lecteurs : « Parce que le sien, le vrai, la chair de sa chair, son petit Georges, on le lui a enlevé, quand il a suivi Rimbaud, savez-vous ? » (*VAP*, 53) À travers ces récits de « vies imaginaires » de poètes qui évoquent un certain état de la littérature se dessine donc la figure de l'auteur contemporain qui émet ses interrogations, évoque ses limites et énonce un discours sur la littérature de son temps.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de mettre en place les principales assises théoriques permettant d'aborder la question générique de manière à définir par la suite le genre de la fiction biographique auquel sont rattachées les œuvres de notre corpus, en mettant de l'avant sa nature hybride ainsi que ses différentes caractéristiques formelles, narratives et thématiques. Par le survol rapide de la structure formelle des œuvres *Verlaine d'ardoise et de*

*pluie*, *Rimbaud le fils* et *Baudelaire en passant*, nous avons voulu démontrer leur appartenance commune à cette classe générique dérivée de la biographie traditionnelle tout en soulevant les enjeux et les questionnements théoriques qui y sont associés. L'aspect proprement thématique, soit la résurgence de la figure du poète maudit à travers de nombreuses fictions biographiques, sera traité au chapitre suivant. En effet, afin d'interroger la reprise et la réactualisation de cette figure dans la littérature contemporaine, il importe d'abord de définir ce mythe et d'exposer ses principales implications.

## CHAPITRE II

### LA FIGURE DU POÈTE MAUDIT

À l'époque romantique, une figure idéalisée brille dans le ciel de la littérature européenne : le Poète. [...] Elle entre dans un scénario fantasmatique qui a tous les pouvoirs d'un mythe, donnant aux écrivains une identité collective, déterminant leurs conduites sociales et leurs pratiques de l'écriture.

Claude Abastado. *Mythes et rituels de l'écriture*

La littérature contemporaine, comme nous l'avons déjà mentionné, entretient une réelle fascination pour le biographique et, conséquemment, de nombreux auteurs revisitent dans leurs écrits de grandes figures littéraires ou poétiques qui ont marqué l'imaginaire collectif. Cet intérêt marqué des écrivains contemporains pour les « vies imaginaires » témoigne d'un véritable désir de « narrativiser [une] vie, que se soit en vue d'en esquisser la logique implacable, d'en explorer les zones obscures ou de la relire à l'aune des diverses avancées critiques. »<sup>49</sup> Cette citation de Robert Dion et de Frances Fortier explique bien la visée poursuivie par Goffette, Michon et Blonde qui reconsidèrent, dans les œuvres de notre corpus, la figure de grands poètes qui ont marqué la modernité poétique et ce, afin de démystifier l'image de trois icônes de la littérature française, soit Verlaine, Rimbaud et Baudelaire. Ils tentent ainsi, en dressant un portrait plus intimiste et personnel, de dépasser les représentations qui sont véhiculées depuis plus d'un siècle. L'auteur de *Verlaine d'ardoise et de pluie* explique bien ce désir d'aller voir au-delà des discours dominants :

---

<sup>49</sup>Robert Dion et Frances Fortier, « Baudelaire narré : Sartre et Bernard-Henry Lévy » in Ariane Essen, Denis Mellier et coll., *op. cit.*, p. 54.

Parce que, tout de même, un homme, c'est bien autre chose que le petit tas de secrets qu'on a cent fois dit. Bien autre chose, en deçà et au-delà de l'histoire qui le concerne, comme un pays sans frontière, et l'horizon ne tient la longe qu'aux yeux. (*VAP*, 30)

*Baudelaire en passant*, *Rimbaud le fils* et *Verlaine d'ardoise et de pluie* revisitent donc la vie de trois poètes qui ont été associés au mythe<sup>50</sup> du poète maudit qui, bien qu'il puise ses origines dans les instabilités causées par l'« ère des révolutions »<sup>51</sup>, se développe véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle et domine les représentations de l'époque. Pour comprendre la reprise de cette figure hautement symbolique dans le champ littéraire contemporain, nous allons, dans ce chapitre, tenter de comprendre ses implications tant historiques que théoriques. Pour ce faire, nous allons, dans un premier temps, retracer le contexte d'émergence du mythe du poète maudit et, dans un deuxième temps, nous allons dresser un portrait théorique de cette posture d'écrivain issue de l'époque romantique. Dans un troisième temps, nous allons aborder rapidement l'aspect thématique des œuvres du corpus, c'est-à-dire la représentation que font Goffette, Michon et Blonde de cette figure emblématique. Cette analyse nous permettra, dans les chapitres suivants, de questionner la signification d'une telle reprise dans l'espace contemporain.

---

<sup>50</sup> Nous utilisons le terme de mythe au sens « d'une figure issue du réel, magnifiée par l'imaginaire artistique et créant, plutôt qu'un ensemble de mythèmes, une image-force parlant à la société qui la reçoit par l'intermédiaire d'un personnage emblématique. » défini par Lise Sabourin dans « Le besoin de reconnaissance du moi dans la *Correspondance* d'Alfred de Vigny : élaboration du mythe du poète paria » in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Cahier #8, Paris, Clermont-Ferrand, 1998, p. 188.

<sup>51</sup> Selon l'expression d'Eric Hobsbawm in *L'ère des révolutions (1789-1848)*, traduit de l'anglais par Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau, Paris, Fayard, 1970 ; rééd. Complexe, Bruxelles, 1988 ; rééd. Hachette, Paris, 2002.

## 2.1 Contexte d'émergence sociologique et littéraire du mythe du poète maudit.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le regard porté par l'homme de lettres sur lui-même se charge de nostalgie. Il déplore la disparition d'un âge d'or dont la République des lettres fait rétrospectivement figure d'apogée : le divorce entre l'irréductible singularité du moi et la violence anonyme du processus historique s'approfondit et « l'école du désenchantement » érige le sacerdoce du poète maudit en contrepoint salvateur à l'industrielle barbarie civilisée.

André Guyaux dans *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*.

Durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les conditions de vie des hommes de lettres ainsi que leur rapport à l'écriture changent considérablement étant donné les nouvelles réalités sociales et économiques de la modernité auxquelles ceux-ci doivent s'adapter. En effet, les découvertes techniques découlant de la révolution industrielle ainsi que l'extension de l'alphabétisation aux diverses couches de la population entraînent le développement fulgurant des moyens de production techniques de l'écrit et l'accroissement du public lecteur, conditions matérielles qui permettent l'autonomisation du champ littéraire. Toutefois, cette démocratisation de la littérature fait apparaître une nouvelle culture populaire grandement diffusée par la presse écrite qui connaît un essor important durant cette période. C'est d'ailleurs à cette époque dominée par le règne de la bourgeoisie que l'industrialisation de la littérature prend véritablement forme et que les hommes de lettres sont soumis à une nouvelle tutelle : la loi du marché. Naît alors, au milieu du siècle, une véritable scission, comme le mentionne Pierre Bourdieu, entre la littérature de production restreinte, qui valorise l'art pour l'art, et la littérature de grande production, totalement soumise aux impératifs commerciaux.<sup>52</sup> C'est dans ce contexte de modernisation et d'industrialisation que surgit la figure mythique du poète maudit dans l'imaginaire social de l'époque, image idéale qui viendra alimenter durant tout le siècle les réflexions des écrivains sur le statut et la fonction de la littérature. Conscients des rouages du champ littéraire, de nombreux poètes décident de s'extraire des circuits culturels dominants et ce, afin de contester l'ordre en place et de créer parallèlement

---

<sup>52</sup>Nous faisons référence ici à l'article fondateur de Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symbolique » in *L'année sociologique*, no. 22, Paris, 1972, p. 49-101.

un espace de création autre qui propose une nouvelle définition de ce que doit être la littérature. Ce mythe, « lié à une crise où se joue l'autonomie de la littérature et qui engage la situation concrète des écrivains »<sup>53</sup>, se présente ainsi comme une posture particulière dans le champ littéraire de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Baudelaire, qui a été un acteur important dans la diffusion de ce mythe, cette figure est construite à la fois sous le mode de la négation et de l'affirmation : d'un côté, la négation de l'état du monde des lettres et de la société de l'époque; de l'autre, l'affirmation d'une vision idéale de la littérature, l'art pour l'art. Ce double mode fait surgir l'ambivalence propre à la figure du poète maudit qui, bien que béni parce qu'il possède une nature exceptionnelle et propice à la création, se voit maudit par ce caractère singulier qui le distingue des autres hommes et isolé dans une société qui le rejette, inapte à comprendre son génie.

Nous allons maintenant faire un rapide survol du contexte sociologique auquel les écrivains et les poètes sont confrontés durant cette période et qui contribue à l'apparition de la figure du poète maudit. Tout d'abord, la littérature populaire, qui se voit diffusée principalement à travers les romans-feuilletons, dont le nombre ne cesse d'augmenter avec les années, occupe une place centrale dans le paysage culturel français du XIX<sup>e</sup> siècle puisqu'elle paraît abondamment dans les journaux et vise le lectorat de masse. C'est dans ce contexte d'industrialisation que se développe le champ littéraire de grande production qui, visant le public le plus élargi possible, accorde l'importance première à la rentabilité des produits offerts. Les œuvres qui présentent une recherche esthétique, poétique ou formelle sont laissées de côté au profit de celles qui, usant de stratégies de production efficaces, obtiendront un succès immédiat et rapporteront des bénéfices à court terme. Au moment où certains écrivains, dont les poètes maudits, se battent pour préserver l'autonomie de la littérature, les acteurs évoluant dans le champ de grande production encouragent la soumission de leurs contemporains aux lois du marché. Dans ce siècle où dominent les valeurs de l'argent, du profit et de l'apparence, il n'y a peu ou presque pas de place pour les poètes qui désirent faire de l'art dénué de contraintes externes. Seuls les artistes qui produisent des œuvres appartenant à la littérature populaire jouissent d'une grande popularité

---

<sup>53</sup>Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, p. 324.



et connaissent la fortune et la reconnaissance. Walter Benjamin explique bien que, sous le Second Empire,

les rémunérations élevées du feuilleton, conjuguées avec ses ventes importantes, donnèrent aux écrivains qui le fournissaient en copie, une grande réputation dans le public. Il était tentant pour un écrivain de mettre à profit et ses revenus et sa renommée : la carrière politique lui était ouverte presque naturellement.<sup>54</sup>

Dans ces circonstances, les écrivains de talent qui décident de rester en dehors des circuits dominants restent souvent méconnus et n'arrivent pas à vivre convenablement de leur art. Il n'est donc pas étonnant qu'apparaisse, dans cette situation de commercialisation des biens culturels, une certaine crise de la littérature découlant du fait que les auteurs qui désirent être indépendants n'arrivent pas à se faire publier puisque leurs œuvres ne sont pas assez rentables et ne touchent pas un public élargi. Les écrivains qui décident de se tenir à l'écart des contraintes extérieures dérivant du marché se retrouvent ainsi marginalisés et exclus des circuits littéraires dominants ainsi que des sphères de pouvoir.

Dans un autre ordre d'idées, Bourdieu affirme que la question fondamentale qui détermine la place que les agents occuperont dans le champ littéraire, et qui est à la base des conflits qui s'y déroulent, est celle de la définition de la littérature. En effet, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains, confrontés à la division du champ littéraire en champ de production restreinte et en champ de grande production, doivent choisir leur camp dans la sphère culturelle. Dans ce contexte, le choix artistique, déterminé par la vision de la littérature et les valeurs qui y sont associées, devient un véritable enjeu puisqu'il oriente la fonction sociale qui sera occupée par l'artiste. Il est donc certain que la figure du poète maudit émerge

des luttes acharnées que mène l'avant-garde littéraire pour renverser l'ordre établi et pour instaurer un nouveau *nomos* (une nouvelle loi); elle procède de l'exclusion consentie, affirmée, revendiquée de l'écrivain qui a choisi de transformer radicalement les modalités de rétribution du champ littéraire.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979, p. 48-49.

<sup>55</sup> Pascal Brissette, qui résume la pensée de Bourdieu, dans *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 23.

Le poète maudit, que l'on peut considérer comme un artiste d'avant-garde, s'impose dans le champ littéraire en instaurant de nouvelles règles de légitimation qui viendront symboliser sa vision de l'Art véritable. Ce désir de renouvellement et de renversement propre au poète maudit se matérialise ainsi, sous la plume de Baudelaire, mais aussi de Verlaine et Rimbaud par la suite, par la valorisation de l'art pour l'art. Par conséquent, les écrivains qui décident de rester à l'écart des circuits marchands afin de dédier leur vie à l'écriture et à la poésie, vivent dans des conditions extrêmement difficiles économiquement et socialement. Ces poètes « authentiques », étant appauvris et marginalisés par la domination sociale de la bourgeoisie, sont victimes de l'ordre qu'ils tentent de renverser. Ils font donc le sacrifice de leur propre individualité en restant fidèles à leurs idéaux et en tentant d'imposer leur vision de l'art et de la littérature à l'ensemble du champ littéraire.

Durant cette période, les poètes, qui restent fidèles à eux-mêmes malgré la précarité des conditions de vie et l'attrait du succès facile et rapide que propose la littérature populaire, vivent un déclassement social important puisqu'ils sont perçus comme des êtres décadents qui vivent à l'extérieur des marges de la société bien pensante. Excentricités vestimentaires, langages orduriers, excès de toutes sortes, caractères violents sont des caractéristiques qui collent bien aux personnages de poète maudit. Il est intéressant de constater qu'en réaction à cette déchéance sociale que vit le poète durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se met en place, avec Baudelaire, l'idée d'un reclassement symbolique qui vise à célébrer la différence ainsi que la spécificité des hommes de lettres authentiques, et ce malgré les conditions de vie extrêmement difficiles qu'ils doivent affronter. En terminant, il faut mentionner que cette figure connaît, tout au long de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un véritable processus de mythification. En effet, de nombreux jeunes poètes incompris de la bohème, afin d'être reconnus dans les milieux marginaux, endossent et valorisent cette figure à travers leurs œuvres, venant ainsi accroître sa portée symbolique.

Toutefois, il importe de mentionner que la figure du poète authentique marginalisé par la société n'apparaît pas subitement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Pascal Brissette démontre bien, dans son ouvrage *La malédiction littéraire*, que le protocole du malheur auctoral qui affecte

l'homme de génie a pris différentes formes à travers le temps. Malgré le fait que les souffrances du poète soient reconnues depuis des siècles<sup>56</sup>, c'est véritablement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que se développe le noyau de cette malédiction qui affecte les hommes de lettres modernes et que Brissette définit comme étant la logique du *qui-perd-gagne* : « malheureux donc légitime. »<sup>57</sup> Jean-Luc Steinmetz évoque quant à lui l'importance du *trio de l'infortune*, formé par trois jeunes poètes « sacrifiés » qui ont connu des morts prématurés : Malfilâtre (mort dans le dénuement et la maladie), Chénier (exécuté par la guillotine sous la Terreur) et Gilbert (préssumé suicide et épisodes de folie), dans la construction du mythe. Gilbert, conscient de son destin, a d'ailleurs mis en scène dans *Le Poète malheureux* les malheurs de la vie poétique, œuvre qui, après sa mort, viendra faire écho à sa propre destinée tragique. Le cas de Gilbert a véritablement permis à la figure du poète malheureux, selon Steinmetz, de prendre son envol puisque la vie de misère de ce dernier a confirmé le mythe qu'il avait mis préalablement en scène. Steinmetz explique bien ce phénomène :

Les difficultés que connaissent les jeunes auteurs pour tout simplement survivre ne font que justifier a posteriori l'image du « poète malheureux ». Par une singulière dialectique, ce qui tendait au légendaire coïncide avec la réalité. Non pas que le mythe inspire le réel; il serait plutôt question ici d'une réalité qui vérifie le mythe prémonitoire.<sup>58</sup>

Les jeunes écrivains qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle ne reçoivent plus le soutien de l'aristocratie et du clergé, vivent dans une misère noire et se reconnaissent dans ces poètes du siècle précédent qui ont souffert parfois jusqu'à la mort : ils « font de ces aînés de véritables héros, des pionniers dans l'aventure de l'infortune. »<sup>59</sup> Par conséquent, le début de ce siècle voit la republication des œuvres appartenant à ces poètes malheureux, rééditions qui font circuler le mythe et qui permettent de créer, comme l'affirme Steinmetz, des « litanies » mythiques de poètes malheureux :

---

<sup>56</sup>Déjà, Aristote évoquait les effets positifs et négatifs de la bile noire, à la source de la mélancolie, sur la création. En effet, celle-ci était perçue comme la cause des accès de fureur ainsi que des délires poétiques et extases divinatoires. La mélancolie était donc perçue comme une source de malheur, mais à la base et à l'origine de tout ce qui était grand et hors norme. Pour une analyse approfondie, voir Pascal Brissette, *op. cit.*

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 31-32.

<sup>58</sup> Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol VII, no 1, 1982, p. 82.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 81.

Il se trouve que ces multiples productions vont, à leur tour, (trajet de la fiction au réel) exercer une influence. La situation de l'artiste dans la société, les publications de poètes (vrais ou imaginaires) morts jeunes et tragiquement, créent une sorte de sas idéologique. Des êtres assument la fiction, vivent pleinement ce qui, pour eux, correspond douloureusement à une évidence incontournable. L'exception d'un Gilbert, d'un Malifâtre devient situation courante.<sup>60</sup>

Malgré l'importance de ces jeunes poètes du siècle précédent<sup>61</sup>, ce sont véritablement les oeuvres *Chatterton* et *Stello* d'Alfred de Vigny, publiées en 1835 et 1832, qui ont donné corps au mythe du poète malheureux ou « poète-paria »<sup>62</sup> et qui vont lui permettre de s'incarner dans une figure singulière. Dans ces récits, Vigny émet explicitement l'idée d'une interrelation entre la déchéance du poète authentique et l'état de la société. Dans *Chatterton*, l'auteur met en scène un jeune poète persécuté par la société qui ne trouve un réconfort que dans la mort. Ce texte de Vigny aura un effet retentissant chez les jeunes écrivains et alimentera les représentations du poète malheureux de l'époque. D'ailleurs, certains poètes, dont Escousse et Lebras, afin d'attirer l'attention sur leur malheur, se donneront la mort alors que d'autres, comme Petrus Borel, mettront en scène leur propre suicide dans leurs récits. Le mythe étant constitué en un « système sémiotique jamais figé, un scénario en mutation, sans cesse enrichi de nouveaux apports, un ensemble de récits en miettes et tissus de contradictions »<sup>63</sup>, la figure du poète malheureux a dû s'adapter aux transformations sociales et par conséquent, évoluer d'une époque à l'autre en s'incarnant dans différents personnages.<sup>64</sup> De plus, comme le mentionne Brissette, l'expérience du malheur ou de l'exclusion que vivent les poètes d'une époque à l'autre doit sans cesse se modifier pour avoir de l'impact. À la suite des années 1840, après avoir occupé une place centrale dans les

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>61</sup> Il ne faut pas oublier l'exilé Jean-Jacques Rousseau qui, bien qu'il ne soit pas abordé dans la présente recherche, est une figure de proue de la malédiction littéraire. Pascal Brissette fait d'ailleurs le parallèle entre la destinée de Rousseau et celle de Baudelaire, l'un pour la recherche de la vérité, l'autre de l'art pur. Voir Pascal Brissette, *op. cit.*

<sup>62</sup> Terme emprunté à Lise Sabourin in « Le besoin de reconnaissance du moi dans la Correspondance d'Alfred de Vigny : élaboration du mythe du poète-paria », *op. cit.*

<sup>63</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, p. 58.

<sup>64</sup> Par exemple, Victor Hugo, par son exil dans les îles Anglo-Normandes, sera une des grandes figures de la malédiction littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Les photos prises par son fils ainsi que plusieurs de ses œuvres qui témoignent de sa condition d'exilé serviront à diffuser ce mythe et à inscrire véritablement Hugo dans cette litanie de poètes ostracisés par la société.

représentations de l'écrivain, la figure du poète malheureux, qui culmine avec le modèle chattertonnien, devient la cible des sarcasmes et de railleries. L'auteur explique qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle la figure du poète malheureux « en vint à prêter le flanc aux sarcasmes et aux critiques, et il fut bientôt rangé parmi les modèles désuets de la malédiction littéraire : il avait eu son triomphe, il avait fait son temps, il devait céder la place à une nouvelle figure, celle du Poète maudit. »<sup>65</sup>

Bien qu'il n'ait jamais utilisé le terme de « poète maudit », Baudelaire a joué un rôle important dans la diffusion et l'expansion de ce mythe qui aura des échos jusqu'à la fin du siècle. En effet, le poète, dans plusieurs de ses œuvres, dont les préfaces qu'il a écrit pour Edgar Allan Poe et Théophile Gautier, ainsi que dans certains essais dont *Conseils pour les jeunes littérateurs* et *Essais sur mes contemporains*, en plus de nombreux poèmes, a permis de renforcer cette logique de l'artiste de génie rejeté et incompris d'un monde vulgaire obnubilé par l'argent. De plus, le fait qu'il ait préfacé de nombreux jeunes auteurs inconnus, qui n'arrivaient pas à se faire publier, en plus d'écrire sur la grandeur de certains poètes authentiques qu'il a côtoyés, peut être perçu comme une tentative d'ancrer cette figure du poète maudit dans le réel et ainsi, d'exposer au grand jour sa propre vision de la littérature et les valeurs d'esthétisme et de pureté qui s'y rattachent. En réaction à cette société de plus en plus uniforme et standardisée dans laquelle « chacun veut ressembler à tout le monde, mais à condition que tout le monde lui ressemble. [...] De là, la ruine et l'oppression de tout caractère original »<sup>66</sup>, le poète maudit se présente comme un être excentrique, hors norme et différent. Ayant lui-même connu une existence difficile et étant mort dans la misère et la solitude, la vie de Baudelaire a vérifié le mythe qu'il a véhiculé. Il faut toutefois mentionner que le terme de « Poète maudit » apparaît pour la première fois chez Verlaine dans son ouvrage *Les poètes maudits*, une série d'essai dans lequel il dresse le portrait et rend hommage à six poètes qu'il juge de grande valeur, des poètes absolus par l'imagination, mais qui sont maudits et rejetés par la société. La première partie (1884) est consacrée à Tristan Corbière, Rimbaud et Mallarmé tandis que la seconde (1888) évoque Marceline Desbordes-

<sup>65</sup> Pascal Brisette, *op. cit.*, p. 341.

<sup>66</sup> Charles Baudelaire, « Critique littéraire: Théophile Gautier I », *Oeuvres complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1976, p. 125.

Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et Pauvre Lélian, un anagramme qui le désigne. Cet ouvrage de Verlaine, tout comme ceux qui l'ont précédé, témoigne d'une mise en scène du malheur, très importante dans la diffusion de ce mythe. Dans son essai sur Mallarmé, Verlaine fait d'ailleurs un clin d'œil à Vigny en écrivant : « républicain de tout bonnet ou monarchiste de tout blason, ou indifférent à n'importe quoi de la vie prostituée, n'est-il pas vrai qu'*et nunc et semper et in secula* le poète sincère se voit, se sent, se sait maudit par le régime de chaque intérêt, ô Stello? »<sup>67</sup> Il n'y a pas seulement Baudelaire qui a participé à enrichir le mythe, Verlaine et Rimbaud ont eux aussi mis en scène, à travers leur poésie, cette figure du poète maudit qui connaît pauvreté, exclusion, décadence et dérèglement des sens. Par exemple, de nombreux poèmes de Rimbaud, dont « *Les Effarés* », « *Le Forgeron* », « *Les Pauvres à l'église* », mettent en scène la pauvreté et la misère qui sévissent à son époque en mettant en parallèle les conditions exécrables du peuple-travailleur et celles du poète.<sup>68</sup> De plus, la symbolique du feu, qui exprime la violence des passions (désir érotique, ivresse, alcool) auquel est en proie le poète exalté est présente dans plusieurs de ses poèmes. Le champ de la pauvreté apparaît aussi très clairement chez Verlaine qui, en plus de mettre en scène son malheur dans « *Pauvre Lélian* » des *Poètes maudits*, lui donne une place importante dans sa poésie.<sup>69</sup>

Ce passage du poète malheureux au poète maudit témoigne du fait que la situation difficile vécue par les écrivains depuis la période de crise qui marque le siècle des Lumières, au lieu de s'être améliorée, s'est plutôt aggravée. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les poètes se sentent de trop, tant dans le champ social que dans le champ littéraire. Cette situation de marginalité est renforcée par le fait que, étant donné la consolidation du mythe de la malédiction littéraire au cours du siècle, la littérature, marquée par le sceau de la fatalité, a acquis un prestige que n'ont pas les autres activités sociales. Il n'est donc pas étonnant que la carrière d'écrivain, par l'aura qui l'entoure, devienne durant cette période très populaire

<sup>67</sup> Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris, Le temps qu'il fait, 1990, p. 57.

<sup>68</sup> Voir l'analyse approfondie de Pierre Popovic « Rutebeuf, Rimbaud : pauvreté et effarement » dans *Écrire la pauvreté*. (Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique), Gref, 1996. p. 127-143.

<sup>69</sup> Voir l'analyse du champ de la pauvreté dans la poésie verlainienne d'Anne-Emmanuelle Berger dans « Misère de l'âge », *Scènes d'aumône. Misères et poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 61- 94 qui rejoint celle de Jean-Pierre Richard « Fadeurs de Verlaine » dans *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 165-185.

auprès des jeunes gens dont le nombre à Paris ne cesse de s'accroître. En effet, Pierre Labracherie évoque le fait que, dès le règne de Louis-Philippe, un nombre important de jeunes poètes, qui ont connu quelques succès en province, débarquent à Paris dans l'espoir de faire leur place dans le milieu artistique. Se crée alors

un véritable prolétariat intellectuel [...] formé de ces jeunes gens "sans fortune" sortis des milieux populaires de la capitale ou de la province, à qui les transformations politiques et sociales lentement agissantes depuis un siècle permirent de tenter les professions d'écrivains et d'artistes, jusque-là presque universellement réservés à la bourgeoisie et à la noblesse.<sup>70</sup>

Ces jeunes artistes, confrontés à la difficulté de se faire un nom dans les circuits littéraires dominants, se regroupent dans un univers parallèle connu sous le nom de bohème pour affronter la société bourgeoise, qui leur apparaît hostile. C'est ainsi que, dans la bohème parisienne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la marginalité devient une véritable institution, l'écart incarnant désormais la norme. Et tous ces pauvres poètes dont le nombre augmente au fil des années viennent renforcer le mythe. Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'une des topiques du XIX<sup>e</sup> siècle soit la pauvreté et que les poètes ressentent une vive affinité pour les classes laborieuses dont le nombre augmente aussi de manière effarante et dont les conditions de vie ne cessent de s'aggraver. En effet, Brissette montre bien que la pauvreté, dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, devient un gage de valeur littéraire puisque ce sont les bourgeois, souvent perçus par les poètes comme des incapables et des profiteurs dénués de toute sensibilité ou de finesse d'esprit, qui possèdent le capital.

---

<sup>70</sup> Pierre Labracherie, *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1967, p. 12.

## 2.2 Poète maudit : définitions, implications, fonctions.

La prédestination du Poète est celle d'une existence autant que  
d'une nature. Sacré et maudit – deux fois *sacer* – [...]  
Alfred de Vigny dans *Chatterton*

Qu'est-ce qu'un poète maudit? Qui peut prétendre à ce titre? Ayant abordé, dans la partie précédente du chapitre, l'importance des bouleversements causés par les Révolutions française et industrielle sur l'avènement de cette figure ainsi que sa rapide propagation dans l'imaginaire social de l'époque, nous allons maintenant tenter de mettre de l'avant ses principales implications et fonctions. Bien qu'il soit difficile, comme le mentionne Pascal Brissette, de circonscrire parfaitement cette notion de poète maudit puisqu'elle n'a cessé de se modifier durant plus d'un siècle et qu'elle s'est incarnée dans différentes figures, nous allons toutefois tenter de dresser un portrait théorique de ce qu'est et de ce qu'implique ce mythe au XIX<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, la logique du *qui-perd-gagne*, qui est au cœur de la malédiction littéraire, amène une nouvelle façon de concevoir l'art et la littérature puisqu'elle sous-entend que plus l'écrivain est « malheureux (persécuté, mélancolique, démuné etc.) [*plus celui-ci est*] légitime (sensible, sincère, génial, original, etc.) »<sup>71</sup> Par conséquent, la figure du poète maudit est ambivalente puisqu'elle présente une nature double et antinomique : d'un côté, le poète est béni par une grandeur d'âme et d'esprit exceptionnelle (sensible, créatif et visionnaire<sup>72</sup>); de l'autre, il est maudit par ces mêmes qualités extraordinaires qui vont causer sa perte (existence difficile et tourmentée – folie, maladie – qui se termine souvent par une mort prématurée).

Il faut mentionner que, contrairement au poète malheureux du début du siècle qui est plutôt représenté, tel Chatterton, comme un être triste, méditatif et reclus, le poète maudit, par

---

<sup>71</sup> Pascal Brissette, *op. cit.*, 31-32.

<sup>72</sup> « The poet is commonly held to be a special being, distinguished from other men by his passionate sensibility, by his aspiration and power vision, and by his creative imagination », Gwendolyn Diane Gwin, « Introduction » in *A Study of the Concept of Poète maudit in the romantic tradition*. Thèse de doctorat, Auburn University, Alabama, 1974, p.1.



son extrême sensibilité<sup>73</sup>, se laisse envahir par de grandes passions dévorantes et connaît des excès de tous genres : alcool, drogue, sexualité débridée, langage ordurier, etc. Le poète maudit est, par conséquent, un individu révolté qui, au lieu de s'acharner et de subir sa malédiction et son exclusion, les assume et tourne le dos à la société et, dans le cas qui nous intéresse, aux bonnes mœurs qui dominant dans ce siècle bourgeois. Cette logique du *qui-perd-gagne* amène l'idée que plus le poète a une nature extraordinaire, plus il souffrira et sera maudit et marginalisé par ses contemporains. Il est tout à fait intéressant de constater qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste dans les diverses formes de la malédiction littéraire à l'imbrication du physique et du psychologique : le poète, avant même d'être maudit par la société qui l'entoure, l'est par la mélancolie qui l'habite et par son tempérament ultrasensible, sources ultimes de sa création; et inversement, le malheur qu'il connaît est tellement grand qu'il affecte son corps et entraîne souvent la maladie ou la mort. En ce sens, le Poète ne peut y échapper.

Les artistes qui décident, à cette époque, de sortir des circuits marchands et de vivre exclusivement de la poésie, sont entourés d'une aura mystique qui rappelle l'utopie chrétienne du paradis : « Et la mystique christique de l'artiste maudit, sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà. »<sup>74</sup> On assiste, comme le suggérait Bourdieu, à l'apparition d'un monde économique inversé : le poète ne peut gagner une reconnaissance symbolique qu'en perdant sur le terrain de l'économie. Cette occupation de la marge ainsi que la vie dédiée à la poésie deviennent ainsi les conditions d'accès à la vérité ainsi qu'à l'authenticité dans un monde parallèle où l'échec est souvent symbole de réussite. Cette récompense différée rappelle ce que Baudelaire affirmait, dans *Conseil aux jeunes littérateurs*, « la poésie est un des arts qui rapportent le plus, mais c'est un espèce de placement dont on ne touche que tard les intérêts, en revanche très gros. »<sup>75</sup> Pour Baudelaire, le succès immédiat des œuvres dans la société moderne est inversement proportionnel à leur valeur esthétique et poétique. Cette

<sup>73</sup>C'est véritablement au XVIII<sup>e</sup> siècle que la notion de mélancolie amène celle de sensibilité. L'être sensible étant perçu comme ayant une supériorité morale et humaine, le mélancolique apparaît dorénavant comme un homme supérieur. « Tribut du génie et compagne fidèle du créateur », la sensibilité est à la fois une malédiction et un bienfait : folie-génie / grandeur-déchéance. Voir Pascal Brissette, *op. cit.*

<sup>74</sup>Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, coll. « Libre examen », Paris, Seuil, 1992, p. 123 cité dans Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>75</sup> Charles Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs » in *Oeuvres complètes II*, p. 18.

logique du *qui-perd-gagne* prend ici tout son sens puisque, bien que le poète absolu soit marginalisé et qu'il connaisse des conditions de vie difficiles, le temps se chargera de reconnaître sa valeur et ainsi, de lui rendre la reconnaissance qui lui est due.

En plus d'expliquer l'idée de génie<sup>76</sup> qui sera associée aux poètes maudits et qui circulera à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Claude Abastado démontre bien comment à cette époque le mot même de *poème* connaît un glissement sémantique important et devient :

hors de tout contexte d'écriture, ce qui est beau, héroïque, émouvant. [...] Cette valorisation concerne aussi le mot poète. Le poète est l'écrivain par excellence. [...] La prose est considérée comme une écriture inférieure; l'obligation de la pratiquer est une humiliation ou une déchéance. [...] Une dernière extension de sens fait que « poète » – ou plutôt « Poète » – s'applique à tout être sensible et passionné, doué d'intuition et d'imagination.<sup>77</sup>

Étant donné cette interrelation entre poésie, génie et malédiction, le malheur devient un indispensable moteur de la création elle-même : « le malheur jouxte l'art. »<sup>78</sup> Par conséquent, vu les difficultés que rencontrent les poètes qui décident de consacrer leur vie à la Poésie, la création littéraire devient elle-même maudite et source de maux chez ceux qui la pratiquent véritablement. Cette valeur d'authenticité et de pureté associée à l'art est extrêmement importante puisque ces poètes maudits, bien qu'ils vivent dans la déchéance, sont porteurs de la Vérité, leur poésie étant considérée comme exceptionnelle et géniale, quasi divine. Ces diverses caractéristiques qui consacrent le poète se présentent comme des signes qui sacrent la personne qui les possède. Et ce sont les récits que nous avons abordés dans la partie précédente qui ont véhiculé et exposé les caractéristiques que devrait présenter le « vrai Poète »: « le Poète est un héros de l'échec et du malheur. Nature plus passionnée, plus pure et

---

<sup>76</sup> « L'évolution de la spéculation sur le génie après 1760 a une conséquence sémantique décisive : le mot qui désignait les aptitudes s'applique désormais à l'homme qui les possède. [...] Certaines tendances mystiques entraînent une contamination entre deux étymologies, ingenium et genius [...] Le génie est genius, l'autre en soi-même, le démon tourmenteur ou secourable, la présence intérieure, la voix qui dicte à l'homme d'action sa conduite, au poète ses œuvres, le signe d'une prédestination. », voir Claude Abastado, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>78</sup> Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 84.

plus rare, il joint à l'intuition une sensibilité qui le plonge dans "des extases involontaires, dans des rêveries interminables" et une imagination qui emporte ses facultés vers le ciel. »<sup>79</sup>

Dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, étant donné le nombre élevé de jeunes poètes en quête de gloire et de reconnaissance et la quasi-impossibilité pour eux de se faire publier, une nouvelle stratégie littéraire se met en place : si l'attention n'est pas attirée par l'œuvre, elle doit être attirée par la vie du poète lui-même. De ce fait, afin de répondre aux nouvelles normes de légitimation et correspondre aux exigences du milieu, la vie doit être, pour le martyr, effacée et malheureuse tandis que, pour l'excentrique et l'original, elle devra être mouvementée, passionnée et destructrice. En effet, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle, conséquemment à la « naissance de l'écrivain » à l'âge classique décrite par Alain Viala<sup>80</sup>, que s'effectue un changement important : l'attention sur les écrivains n'est plus obtenue seulement par la qualité des œuvres publiées, mais aussi, et de manière insistante, par l'exposition de leurs malheurs au grand public. La vie des artistes devient aussi importante que les œuvres dans le processus de légitimation : plus elle est tumultueuse, plus l'artiste est considéré comme un génie. José-Luis Diaz explique ce phénomène : « de toute part vers 1830, l'idée s'installe que c'est dans le caractère des artistes qu'il faut chercher le secret de leur génie »<sup>81</sup> ; « l'Homme vaut mieux que l'écrivain. »<sup>82</sup> Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir le développement massif du genre des portraits littéraires qui s'efforcent de rendre, comme le démontre Hélène Dufour, « une présence en dépeignant une physionomie, de saisir le génie d'un artiste à travers un détail symbolique, un regard, le geste d'une main. »<sup>83</sup> En effet, à cette époque, les détails sur la vie des écrivains ainsi que les spécificités de leur caractère et de leur physionomie deviennent extrêmement importants pour témoigner de leur grandeur et de leur génie poétique. Le mythe de la malédiction littéraire brille alors dans toute sa splendeur.

<sup>79</sup> Claude Abastado, *op. cit.*, 63.

<sup>80</sup> Alain Viala, *La naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, 317 p.

<sup>81</sup> José-Luis Diaz, « Écrire la vie du poète : La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme », *Revue des sciences humaines*, no. 224, oct-déc. 1991, p. 228.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>83</sup> Hélène Dufour, *Portraits, en phrases: le recueil des portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 294.

Il est donc possible d'affirmer que la figure du poète malheureux ou maudit se présente, à cette époque, comme un véritable instrument de légitimation. La puissance symbolique, qui est rattachée à la figure du génie persécuté, amène une appropriation de cette image idéale par de nombreux jeunes poètes qui tentent de faire leur place dans le champ littéraire. Brissette explique bien le fonctionnement du mythe :

Parce qu'il véhicule l'idée que ce sont toujours les justes qui souffrent le plus, le mythe fonctionne comme un mécanisme de compensation permettant aux auteurs malheureux de considérer leurs souffrances d'un autre œil, tout à la fois comme un signe du destin et la marque du génie. Le scandale de la souffrance est en quelque sorte aboli qui donne un statut au souffrir.<sup>84</sup>

Brissette précise en outre que l'une des fonctions du mythe de la malédiction littéraire, associée à la figure du poète maudit, est la compensation et la consolation : il permet aux écrivains persécutés de vivre plus facilement leur malheur puisqu'ils sont mis en relation avec d'autres qui ont vécu ou qui vivent des vies similaires. Ce nouveau type de légitimation par le malheur devient une stratégie efficace pour les jeunes littérateurs qui veulent s'élever et dominer le champ de production restreinte. Comme le mentionne Brissette, le mythe de la malédiction littéraire, en plus d'acquérir une fonction de légitimation, permet la consolation et la valorisation des écrivains qui, malgré leurs désirs et leurs ambitions, demeurent totalement exclus des circuits littéraires dominants et méconnus du public.

Cette logique du *qui-perd-gagne* et du *qui-gagne-perd* amène l'idée que les grands hommes sont toujours frappés de malheur et, conséquemment, que la souffrance est nécessaire à la création. Dès lors, l'écrivain qui connaît des conditions de vie difficiles (exclusion, pauvreté, dépression) et qui n'arrive pas à s'imposer socialement a le sentiment qu'il appartient à la lignée des génies malheureux. Cette généalogie du malheur est très importante puisqu'elle ancre, selon Steinmetz, les croyances associées au mythe dans l'histoire et donne l'apparence d'une vérité. Dans un deuxième temps, elle forme un effet de communauté : le pauvre poète se sent moins seul puisque d'autres vivent ou ont vécu dans les mêmes conditions difficiles. Steinmetz soutient que cette litanie du malheur crée une proximité biographique entre poètes vivant les mêmes difficultés et offre un sentiment de

---

<sup>84</sup>Pascal Brissette, *op. cit.*, p. 39.

reconnaissance réciproque. L'inscription personnelle dans un mythe agit alors comme une consolidation à sa propre situation déplorable. Le mythe de la malédiction littéraire a par là une fonction de regroupement : « se proclamer bohème en se déclarant "poète" au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est donc à la fois confirmer une situation historique (en l'occurrence une exclusion culturellement et linguistiquement surdéterminée de l'économie de marché) et affirmer l'affinité de la poésie avec une certaine pauvreté. »<sup>85</sup> On pourrait ainsi affirmer qu'adhérer au mythe du poète maudit amène l'inscription du Poète dans le champ littéraire de l'époque et que celui-ci a contribué à faire de la poésie un champ distinct dans ce contexte d'autonomisation de la littérature où se forme et s'exprime « une conscience de classe poétique. »<sup>86</sup>

### 2.3 Le mythe du poète maudit revu par les contemporains.

Après avoir dominé les représentations et s'être incarné dans différentes figures durant le XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe romantique du Poète maudit, qui connaît un certain essoufflement vers la fin du siècle à la suite de sa sur-utilisation dans les milieux de la bohème ainsi que par la publication de certaines satires, dont *Les martyrs ridicules* de Léon Cladel<sup>87</sup>, doit céder tranquillement sa place à un nouveau mythe : celui de l'Œuvre, du Livre, qui sera popularisé par Mallarmé. Bien que cette figure soit véritablement associée à la période d'autonomisation maximale du champ littéraire, il est intéressant de constater que de nombreuses traces de la figure du poète malheureux ou maudit demeurent dans l'imaginaire collectif du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le mythe, devant sans cesse se renouveler pour garder son impact, a dû élargir ses frontières et inclure les différentes sphères artistiques : musique, peinture, cinéma, etc. Le mythe de l'artiste de génie, au tempérament excentrique ou solitaire, n'est-il pas encore mis de l'avant pour expliquer les œuvres extraordinaires qui semblent dépasser tout entendement humain? Dans le champ littéraire contemporain, on se rend bien compte que la figure du poète maudit, symbole suprême de l'artiste de génie au destin exceptionnel, continue de

<sup>85</sup> Anne-Emmanuelle Berger, *op. cit.*, p. 56.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>87</sup> Roman publié en 1862 et préfacé par Baudelaire qui met en scène Alpinien Maurhal, jeune poète martyr de la bohème parisienne qui, dans l'impossibilité de créer, se sert de la figure mythique du poète maudit pour légitimer son inaction et se positionner socialement. Léon Cladel, *Les martyrs ridicules*, Paris, Éditeur Poulet-Malassis, 1862, 350 p.

hanter l'imaginaire et de fasciner les écrivains. Cet intérêt marqué par la figure des grands auteurs ou poètes est parfaitement observable par la prolifération d'œuvres biographiques qui prennent comme objet ces nomothètes de la modernité, selon l'expression de Bourdieu, et qui symbolisent un certain état idéal de la création artistique : l'artiste qui dévoue sa vie à son œuvre.

Ce retour en force de grandes figures qui ont marqué la modernité poétique dans l'imaginaire contemporain peut être observé dans les trois œuvres de notre corpus. En effet, *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Goffette, *Rimbaud le fils* de Michon et *Baudelaire en passant* de Blonde reconstituent la vie de trois poètes maudits : trois destinées hors du commun marquées par le sceau du génie et de la malédiction littéraire. Ces fictions biographiques, en mettant de l'avant la figure de trois écrivains, semblent questionner la création et l'art dans son interrelation avec une destinée particulière et se présentent comme des études de cas. Vu la prolifération d'œuvres appartenant à ce genre qui privilégient des artistes devenus mythiques par des œuvres et un destin extraordinaires, Viart souligne que : « l'écrivain n'est pas sorti de l'image que le romantisme en donne, celle d'un être à part, en marge de son monde, que l'œuvre singularise, représentation portée à son comble par Verlaine avec la figure de "l'écrivain maudit". »<sup>88</sup> Face à des personnages plus grands que nature, images inaccessibles qui incarnent le miracle de l'Art, ces écrivains tentent de questionner, en se projetant dans un narrateur qui revit l'histoire fantasmé, un certain idéal, le mythe du Poète. Le fait d'imaginer et de recréer la vie de trois poètes maudits permet à ces auteurs contemporains d'interroger l'écriture dans la singularité et dans l'étrangeté qui la caractérisent. La vie de ces poètes, dont le mythe qui les entoure a été fondé par la malédiction qu'ils ont connue ou qui leur a été associée, semble renfermer le secret qui viendrait expliquer le génie de l'œuvre. De plus, cette thématique de l'artiste mythifié, par son caractère insaisissable, favorise des « biographies obliques, fondées sur le regard d'un témoin médiocre, oublié, romanesquement réinventé »<sup>89</sup> qui témoignent de leur difficulté d'aborder dans sa totalité un personnage dont la vie et l'œuvre semblent dépasser l'entendement. Par conséquent, la restitution biographique s'effectue par le récit de différents

<sup>88</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 115.

<sup>89</sup> Jean-Pierre Richard, « Pour lire *Rimbaud le fils* » in *Compagnies de Pierre Michon*. Orléans: Théodore Balmoral et Lagrasse/Verdier, 1993, p. 117.

personnages qui prennent part à l'histoire et amènent ainsi des points de vue différents et des perspectives plurielles.

De plus, l'analyse des œuvres du corpus suggère, comme nous le verrons, que les « écrivains-biographes » ressentent un attachement envers ces trois poètes maudits avec lesquels ils entretiennent une relation d'admiration et de filiation. Loin d'être des récits biographiques traditionnels qui ne s'attardent qu'aux faits chronologiques d'une vie et qui privilégient une rigueur documentaire et historique, ces récits de « vies imaginaires » se présentent comme des visions personnelles dans lesquelles les émotions, la personnalité et les questionnements de l'auteur se révèlent. Madelénat explique bien cette liberté qu'offrent les récits biographiques qui empruntent à la fiction, à la poésie et à l'essai :

L'intuition, capacité d'identification et d'empathie, peut seconder la science pour percer les masques; elle se constitue plutôt en connaissance parallèle : le lien entre le biographe et son objet s'assume et se gère désormais. Comme l'écrit P.M Kendall, « couvrir les matériaux leur rend la chaleur de la vie, les transforme d'objet d'étude en sujet, vivant compagnon auquel le biographe s'attache, d'une façon ou d'une autre, profondément et essentiellement. » [...] L'intuition permet d'atteindre à la jaillissante spontanéité du vivant, et de corriger le « mécanisme » de la science.<sup>90</sup>

Ces fictions biographiques ne s'attardent pas nécessairement à raconter la vie du personnage de la naissance à la mort, mais abordent des moments spécifiques, significatifs pour l'auteur, dans lesquels une personnalité se manifeste exemplairement. Ainsi, elles permettent aux auteurs de dresser une « image complexe de l'homme, en l'absence de tout dogme imposé, ou de toute théorie hégémonique. »<sup>91</sup> N'étant pas tenus de respecter la chronologie habituelle, *Verlaine d'ardoise et de pluie* et *Baudelaire en passant* s'ouvrent sur la mort des poètes : moment qui symbolise et qui condense une destinée si particulière qu'elle a entraîné une fin tragique. Ayant le contrôle sur la vie du poète qu'ils mettent en scène, les auteurs peuvent peindre les différentes scènes fantasmées qui seront à la hauteur de leur imagination. Dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, le récit marque le destin du poète en s'ouvrant sur une journée funeste : « Paris, 7 janvier 1896. Celui qui vient de rouler nu sur le carreau glacé de sa chambre, au 39 de la rue Descartes, ne sait pas qu'il est entré dans

<sup>90</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 64-65.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 65.

l'histoire » (*VAP*, 17) et en se terminant sur son décès: « Le 8 janvier 1896, Verlaine, pour de bon, arrête la route en travers de son corps. » (*VAP*, 158) Dans *Baudelaire en passant*, Blonde commence son récit dans le cimetière Montparnasse, dernière demeure du poète, pour marquer l'isolement éternel de Baudelaire qui, ayant été enterré avec sa mère et le Général Aupick, se voit aux côtés d'un être qui l'a rejeté et abandonné de son vivant. Dans *Rimbaud le fils*, Michon inscrit la malédiction qui pèsera sur Rimbaud toute sa vie en l'abordant dès la naissance: « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle *maudit* et souffrit ensuite, ou si elle *maudit* d'avoir à souffrir et dans cette *malédiction* persista [...] » (*RF*, 13) Cette propension au génie, qui caractérise le poète maudit et qui est visible dès l'enfance, est aussi présente dans les récits consacrés à Baudelaire et Verlaine. Les auteurs semblent questionner l'origine de cette malédiction et suggèrent que ces poètes, dès leur plus jeune âge, démontraient une nature différente des autres enfants. Ce questionnement au sujet de l'enfance des poètes, qui apparaît dans les trois récits, n'est pas anodin. En effet, le développement et l'importance de la psychanalyse et de la psychologie, qui soulignent le caractère structurant de l'enfance dans le devenir de l'adulte, y est pour quelque chose.

N'étant pas limité par le respect de la chronologie, les trois œuvres semblent « à la recherche de ce moment décisif par quoi tout advient ou se brise »<sup>92</sup> et abordent des moments clés qui exercent chez les auteurs contemporains une fascination que seule l'imagination semble pouvoir combler. Ces écarts par rapport à la chronologie peuvent avoir pour fonction, comme le mentionne Madelénat, d'« extraire une scène de son rang ordinaire pour l'emblématiser. »<sup>93</sup> Par conséquent, ce sont ces choix de scènes qui viennent créer la figure véhiculée par les auteurs. Par exemple, dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Goffette aborde tour à tour son enfance tumultueuse et la découverte de la poésie, sa rencontre avec sa femme Mathilde en qui il place son idéal de pureté, sa relation difficile avec sa mère, sa relation orageuse et symbiotique avec Rimbaud et leurs périple à travers différentes contrées, ou encore sa déchéance dans l'alcool. En outre, dans l'un des chapitres les plus révélateurs de son récit, Goffette tente d'expliquer le caractère violent et intempestif du poète en imaginant

<sup>92</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 337.

<sup>93</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 154.



et en recréant l'histoire de ses ancêtres masculins qui lui auraient transmis cette nature colérique et agitée. Dans cette œuvre, la vie de Verlaine est mise en relation avec son écriture et, par conséquent, son rapport à la poésie apparaît au premier plan de son existence. Dans *Baudelaire en passant*, Didier Blonde part quant à lui sur les traces du poète dans Paris et revisite les nombreux endroits dans lesquels celui-ci a habité. Chaque lieu se présente comme un véritable prétexte pour aborder la personnalité singulière de Baudelaire et mettre de l'avant des épisodes marquants : son enfance, sa relation complexe avec sa famille et avec les femmes, ses rapports avec les écrivains de son temps, son écriture et les nombreuses difficultés rencontrées dans sa vie sont abordés à travers ses poèmes et la correspondance qu'il a entretenue avec sa mère, ses maîtresses et ses amis écrivains. De plus, la structure narrative de *Baudelaire en passant*, qui saute d'un lieu à l'autre tout au long du récit, fait surgir l'un des aspects les plus significatifs de la vie de Baudelaire: ses perpétuels déménagements, symboles de son inadéquation sociale et de sa malédiction. De son côté, Michon, plus près de l'essai et du commentaire, tente d'interroger la « Vulgate » rimbaldienne et de confronter, sous le mode de l'ironie et de l'auto-ironie, le poète aux différentes lectures qui ont été faites de son œuvre. Le narrateur se présente alors comme un critique devant affronter : « Tous ces livres écrits sur Rimbaud, ce livre unique en somme tant ils sont les mêmes, interchangeable quoique burlesquement affrontés comme, au Moyen Âge, les successives interprétations du filioque [...] ». (RF, 56) Conséquemment, Michon expose différents points de vue ou plusieurs angles d'approche d'un même événement et ce, afin de confronter et de déconstruire l'image unique et sclérosée Rimbaud. Il y a là un véritable désir, comme le remarquait Jean-François Hamel, de

rompre le bal de la tradition mythologique autour du poète maudit [...] Il ne cherche pas l'homme d'avant l'œuvre, l'artiste avant le mythe, comme en quête d'une vérité jusque là muette, mais le pullulement de vies contemporaines qui n'ont jamais connu ni mythe ni vulgate les auréolant, ce que l'historien Alain Corbin appelait pour sa part « l'atonie des existences ordinaires ». <sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Jean-François Hamel, « La résurrection des morts. L'art de la "mémoire de l'oubli" chez Pierre Michon » in Bruno Blanckeman (dir.), Marc Dambre (dir.), Aline Mura-Brunel (dir.), *Modernités*, n° 21, « Le roman français au tournant du vingt et unième siècle », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 148-149.

Ce survol de l'aspect thématique des œuvres de notre corpus nous a permis de démontrer le fait que, malgré leurs différences, Goffette, Michon et Blonde dressent le portrait de trois poètes maudits qui, en plus d'avoir marqué la modernité poétique, renvoient à une image idéale de l'art : l'artiste de génie dont la vie est partie intégrante de l'œuvre. Enfin, nous avons tenté de reconstituer le contexte d'apparition du mythe du poète maudit au XIX<sup>e</sup> siècle et de dresser le portrait théorique de cette figure en mettant de l'avant ses principales implications et fonctions. Cette figure étant réactivée dans le contexte contemporain par de nombreuses fictions biographiques, il est possible de questionner un tel retour. Véhiculant de véritables figures de mémoire et du souvenir, cette réactualisation témoigne-t-elle d'une « esthétique [contemporaine] de la nostalgie »<sup>95</sup> comme le suggèrent Laurène Gervasi et Franz Johansson dans *Le biographique*? Il est du moins légitime de se demander quelle figure de Verlaine, Rimbaud et Baudelaire, réinventée et imaginée par les auteurs contemporains, est mise de l'avant dans ces récits et surtout à quelle fin? C'est par l'analyse approfondie des éléments discursifs qui structurent cette mise en fiction de l'autre que nous tenterons de répondre à ces questions.

---

<sup>95</sup> Laurène Gervasi et Franz Johansson, *Le biographique*, p. 58.

## CHAPITRE III

### LE MYTHE DU POÈTE MAUDIT REVU PAR LES CONTEMPORAINS

Le chapitre précédent nous a permis de définir le mythe du poète maudit, dont l'apparition témoigne des nouvelles réalités sociales et artistiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Figure idéale désignant un être à la fois sacré et maudit qui voue sa vie à la création, elle a alimenté les discours et occupé une place de choix dans les représentations littéraires de l'époque. Mais qu'en est-il du mythe du poète maudit aujourd'hui? Étant donné la résurgence de cette figure à travers de nombreuses fictions biographiques contemporaines, il est possible de se demander quel rapport les auteurs qui s'y intéressent entretiennent envers cette image hautement symbolique. Afin de répondre à cette interrogation, le présent chapitre analysera, par une lecture immanente des œuvres du corpus, la représentation que se font Guy Goffette, Didier Blonde et Pierre Michon des poètes Verlaine, Baudelaire et Rimbaud devenus personnages de fiction. Il s'agira de reconstruire en détail la figure qui émane de cette écriture contemporaine, et ce à partir de trois angles d'analyse spécifiques qui témoignent d'un destin particulier, soit la relation difficile et problématique du poète à sa famille, ses rapports à la société de son temps ainsi que son inscription dans la tradition littéraire. Il est important de spécifier que ce chapitre questionnera la figure d'écrivain qui se détache de ces fictions biographiques en lien avec la thématique de la malédiction littéraire qui a été associée aux trois poètes. Cette reconstitution nous permettra ainsi de mettre de l'avant le traitement que réservent les trois auteurs à cette figure symbolique de la modernité poétique ainsi que la visée poursuivie par ceux-ci : tentent-ils de renforcer ce mythe romantique ou de le remettre en question?

### 3.1 La famille et l'enfance ou la source d'un mal.

Les œuvres appartenant au genre de la fiction biographique n'étant pas tenues de respecter la chronologie habituelle, la sélection et l'organisation narrative des événements ou épisodes sont significatives puisqu'elles font surgir une image particulière qui renvoie à la vision d'un auteur sur son sujet. Bien que *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Goffette, *Rimbaud le fils* de Michon et *Baudelaire en passant* de Blonde proposent de notables différences quant au choix des scènes racontées, on remarque que l'enfance, la relation aux parents et la mise au monde de l'artiste fascinent les trois auteurs et constituent une thématique centrale de leurs œuvres. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il est possible de voir là les conséquences du développement de la psychologie moderne qui a grandement affecté le domaine du biographique en démontrant l'importance de l'enfance dans le devenir adulte. Il semble que les auteurs partent à la recherche d'épisodes marquants et caractéristiques qui soulignent un trait de caractère juvénile qui pourrait expliquer une destinée ultérieure, hors du commun. Cette première partie du chapitre abordera donc la relation des trois poètes maudits à leur famille respective et ce, afin de cibler les causes premières de la malédiction littéraire. *Rimbaud le fils*, *Baudelaire en passant* et *Verlaine d'ardoise et de pluie* seront distingués respectivement par le rôle majeur des carences affectives subies au sein de la famille, la place de la famille comme lieu d'expérience des premiers signes d'exclusion et l'importance de la généalogie familiale comme source et prédestination d'un dérèglement des sens.

Tout d'abord, les trois récits soulignent de concert que Baudelaire, Verlaine et Rimbaud n'ont que très peu connu leur père et ont été élevés par leur mère, avec qui ils ont entretenu des relations difficiles, parfois même destructrices, durant toute leur vie. L'absence du père ainsi que le rapport amour-haine avec la mère sont présentés comme une influence marquante dans leur devenir adulte et comme la cause de maux importants qui vont affecter leur existence future. Ce rapport ambivalent aux origines est particulièrement remarquable dans *Rimbaud le fils*, récit qui dresse le portrait du poète comme un être marqué par deux absences originelles soit celle du père « fantôme », qui a abandonné sa famille pour une garnison lointaine, et celle de la mère destructrice au tempérament insensible et froid. Ces

deux manques premiers, fondamentaux, agiront sur les actes futurs de Rimbaud et engageront son incroyable destin poétique. Dominique Viart insiste d'ailleurs sur l'importance des origines dans le récit michonien puisque l'auteur y dresse une « figure de "fils" constituée comme le lieu d'une tension majeure entre les deux instances de la mère sur laquelle s'ouvre le livre et du père qui creuse le récit de son absence sans rémission. »<sup>96</sup> En effet, l'absence du père, figure première de l'autorité, est décrite comme l'une des conditions qui encouragera Rimbaud à transgresser les normes sociales et esthétiques futures et à exécuter tout maître:

parce que son maître à lui, c'est-à-dire celui de la Carabosse, le Capitaine, lointain comme le tsar et peu concevable comme Dieu [...] son maître depuis toujours était une figure fantôme ineffablement exhalée dans les clairons fantômes de garnisons lointaines, une figure parfaite, hors d'atteinte, infaillible et muette, postulée dont le Royaume n'était pas de ce monde ; et, en voir en ce monde l'apparition, même pas l'apparition mais le soupçon, l'apparence, l'ombre portée, [...], cela jetait Rimbaud hors de lui, le déposédait, et sans doute il enrageait, au comble de l'indignation et ne sachant pourquoi [...] (*RF*, 70-71)

Le désir si fort chez Rimbaud de s'en prendre aux figures paternelles du monde des lettres et de trôner au sommet du monde littéraire est ainsi grandement lié à cette carence paternelle qui a eu un impact majeur dans son développement. Dans le même ordre d'idées, la froideur et la distance de la mère, « créature d'imprécation et de désastre » (*RF*, 14), sont présentées comme une malédiction que subira le poète dès sa naissance : « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sais pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista [...] » (*RF*, 13) Dès la première page du récit, Michon dresse ainsi le portrait d'un jeune Rimbaud « maudit » par le manque d'amour, la solitude et le rejet au cœur de sa relation parentale. En effet, étant donné la fuite du Capitaine hors du foyer familial, le jeune poète, en plus de devoir vivre quotidiennement avec le vide créé par son absence, subit très tôt les foudres de la mère qui jette sur lui sa hargne et ses frustrations. Par conséquent, l'auteur associe l'immense colère refoulée du jeune poète, engendrée par les manques premiers vécus dans la cellule familiale, à la venue à l'écriture et au fait qu'il soit devenu le Rimbaud que l'on connaît :

---

<sup>96</sup> Dominique Viart, « Filiations littéraires » in Jan Baetens, *États du roman contemporain*, coll. « La revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 122.

l'étendue vraie de sa colère était considérable : pas seulement contre le brassard et képi, mais contre le brassard et le képi aussi. Car sous ses défroques, à ce qu'on dit, il y avait l'ombre du Capitaine et la vivante créature de refus et de désastre, de refus au nom de Dieu, qui lui fustigeaient l'âme pour qu'il devînt Rimbaud : non pas eux en personne, mais leur fabuleuse effigie de part et d'autre du pupitre. (*RF*, 15)

Ainsi, le récit corréle ces deux absences originelles à l'avènement de la poésie rimbaldienne, ce que met en évidence Zuzana Procházková dans son étude sur les figures d'écrivain dans l'œuvre michonienne en affirmant que « Michon en fait le motif premier des décisions vitales du poète, le moteur même de sa poésie. »<sup>97</sup> Les premiers balbutiements poétiques sont donc associés à Vitalie Cuif puisqu'ils apparaissent comme l'un des seuls moyens trouvés par le jeune Rimbaud afin de lui plaire et ainsi attirer son attention. Cette interrelation entre la mère distante et les premiers pas dans le monde de la poésie est clairement inscrite dans le texte :

Les fleurs et les risettes, elle en faisait de la charpie, comme du reste : parce qu'elle n'aimait pas ce fils qui était elle, parce qu'elle ne s'aimait pas, est-ce qu'on sait [...] Il lui fallait des offrandes plus carabinées. Et le fils, sachant depuis toujours que les bouquets ni les mines, la cravate bien mise, le pantalon impeccable, l'air petit homme et la bouche en cerise, tous artifices filiaux à la mode de Hugo, ne suffisaient pas, ne marchaient pas, n'étaient pas reçus, broyés entre deux doigts noirs tombaient dans les puits, son fils avait trouvé une solution à la hauteur de sa solution à elle, et bricolait pour cet incommensurable deuil des petits cadeaux incommensurables – des patenôtres de son cru : de grands morceaux de langue rimée qu'elle ne comprenait pas [...]. (*RF*, 16)

Michon laisse entendre par ailleurs que ce n'est qu'à travers ses premiers succès poétiques que Rimbaud obtient de sa mère froide l'affection tant recherchée. Conséquemment, la maîtrise de la rime et la passion de l'écriture apparaissent comme les seuls liens du garçon à la mère, qui établissent un semblant de relation et de tendresse maternelle:

et devant cela peut-être elle s'exaltait, sans un mot, [...] comme étonnée, comme respectueuse, comme envieuse, mais les doigts en elles s'arrêtant de broyer du noir et la source de l'imprécation se tarissant, s'apaisant, comme si dans cette langue de bois qu'elle ne pouvait lire elle devinait l'ouvrage d'un puisatier plus fort qu'elle, qui creusait plus profondément et plus irrémédiablement, était son maître et en quelque sorte la délivrait. (*RF*, 17)

---

<sup>97</sup>Zuzana Procházková, *La vision de la littérature chez Pierre Michon à travers les figures d'écrivains*, Thèse de doctorat, Université Masarikova, 2007, p. 44.

Ici encore, le désir de Rimbaud de n'avoir aucun maître transparaît par le renversement d'autorité opéré dans la relation à la mère : dès l'enfance, le jeune poète réfute tout commandement et prend la place du père absent dans la cellule familiale. Grâce à son talent poétique précoce, Rimbaud, avant de jeter son dévolu sur le monde des lettres, se sert du vide créé par la disparition du père pour exercer sa domination. Il est certain que cette absence d'amour de la mère ainsi que la disparition prématurée du Capitaine affectent le jeune poète qui, dès l'enfance, est peint comme renfrogné et plein de colère. L'image que donne Michon du jeune Rimbaud, alors qu'il s'adonne précocement à la poésie, va dans ce sens : « dans l'époque qu'il couvrait de ces gammes des pages quadrillées, on est sûr que la risette n'était pas son fort et qu'il boudait, ainsi qu'en témoignent les photos que des mains dévotes ici et là ont rassemblées. » (*RF*, p.14) Cette frustration accumulée tout au long de son enfance et qui habitera Rimbaud adulte, engendrée par la relation problématique aux parents, est présentée comme annonçant la violence créatrice qui sera à la base de sa poésie future ainsi que de la vie tumultueuse et instable qu'il mènera.

Toutefois, très rapidement, Vitalie Cuif n'est plus à la hauteur de la complexité de la poésie du fils et celui-ci désire ardemment se comparer à d'autres poètes plus expérimentés. Michon exprime bien ce désir du jeune Rimbaud de se mesurer à ses rivaux et de les dominer. Ainsi, au collège, il se lie d'amitié avec son jeune professeur qui lui fait découvrir la poésie française contemporaine, dont celle du Parnasse, qui aura une grande influence dans son développement :

On dit aussi que sous le règne d'Izambard les gammes à vue d'œil devenaient une œuvre, c'est-à-dire un ogre; et si l'enfant dédaigna de les dire à la vieille reine, c'était parce que sa colère à lui avait grandi, avait faim, se sentait des ailes et des bottes de sept lieues, brûlait de se mesurer à des souverains d'une autre envergure, les descendre l'un après l'autre, creuser sans merci sur eux les puits où les engouffrer. Et il commença par Izambard. (*RF*, 27)

Michon souligne toutefois qu'Izambard, malgré le fait qu'il soit dominé et évincé par Rimbaud, joue un rôle important dans le développement du poète étant donné que « la Carabosse - je veux dire Vitalie Cuif cette fois - était tout le contraire de la poésie, qu'elle en

était l'obstacle, qu'elle était coupable de trop de prose et en corrompait la libre poésie de son fils, il aida Arthur à s'en débarrasser. » (RF, 31) L'analyse que fait Michon est très révélatrice puisqu'il soutient que la mère, ainsi rejetée par le fils, s'est logée dans l'inconscient du poète, dans son « cagibi obscur », et par conséquent, a renforcé l'emprise qu'elle avait sur lui en le contrôlant de l'intérieur :

la mère, chassée des affections du fils, répudiée, moquée, exclue du monde et désavouée, la mère disparut du nombre des créatures visibles et se réfugia tout à fait dans le fils, tenant ses vieilles jupes à deux mains bondit sans reste à l'intérieur du fils, dans ce cagibi obscur et jamais ouvert en nous-mêmes où, nous dit-on, nous n'avons pas conscience de nos actes et agissons ; elle y rejoignit le Capitaine qui y était, lui, depuis un bout de temps, avec son sabre et son shako ; mais elle y fit plus de bruit que le Capitaine. (RF, 31)

Cette emprise maternelle, néfaste et destructrice, qui se traduit par de grandes tensions émotionnelles inconscientes, apparaît rapidement comme une bénédiction pour le poète puisqu'elle est décrite comme la source créatrice de son œuvre :

et c'est avec les doigts noirs [de la mère] trafiquant dans le fils, au fils accrochés, dans le fils cadennassés, que les plus beaux vers furent filés, deux à deux tenus : oui, on peut penser que l'alexandrin séculaire fut prodigieusement exalté puis détruit sans retour vers 1872 par une femme triste qui grattait, cognait et délirait dans un enfant. » (RF, 31-32)

Dans *Rimbaud le fils*, l'avènement de l'œuvre est donc corrélé aux manques engendrés par les parents ce qui confirme le propos de Spyridon Simotas qui, dans son étude sur la filiation dans le récit de Michon, situe la source de l'écriture rimbaldienne dans la fusion de la mère avec la langue et perçoit l'absence du père comme le moteur de l'écriture. À ce sujet, Simotas ajoute que : « Le père absent est ce à quoi toute une vie de fils est vouée. Le père devient ainsi la quête de l'écriture. [...] L'écriture est toujours en quête de ce dont elle creuse l'absence. Le père représente l'origine enfouie. Et le texte invente l'origine, supplée au manque ancestral. »<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup>Spyridon Simotas, « Pierre Michon, la question de la filiation », in Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Actes de la journée d'études organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002, New York / Berne, Peter Lang (Variations, vol. 4), 2003, p. 58.



Dans *Rimbaud le fils*, il apparaît clairement que le jeune poète ne pouvait se contenter de faire de la poésie pour un petit cercle d'élus, il ne désirait qu'être le premier et trôner au sommet du monde littéraire. Michon établit d'ailleurs un lien direct entre la violence de l'ambition de Rimbaud et sa domination sur les poètes de son temps:

Les triomphes de distribution de prix ne lui suffisaient plus; ils avaient fait leur office; ils avaient nourri dans ce cœur de colère une ambition brutale en même temps qu'y naissait cette faculté incertaine, pose ou besogne, ou révélation d'En-Haut, ou un peu des trois, qu'on appelait dans ces temps le génie, cet attribut comme surnaturel [...] mais qui se manifeste pourtant dans d'infimes effets, et qu'on vérifie dans la perfection de petits morceaux de langue codée plus ou moins longs, écrits noir sur blanc. On sait que ces morceaux sont généralement infimes. (*RF*, 35)

Dès l'enfance, Rimbaud, en plus de posséder une ambition littéraire « dévoyée qui fait les grands poètes » (*RF*, 48), est donc habité de prédispositions particulières qui font de lui un être d'exception. Michon va plus loin en affirmant que le génie du jeune Rimbaud se trouve justement dans ce violent désir, inébranlable et féroce, de dominer les poètes de son temps et d'incarner la « poésie personnellement », dans « cette très précise ambition furibonde au fin fond des Ardennes dans un bout d'homme renfrogné qui était aussi et en même temps du pur amour. » (*RF*, 36) Par conséquent, bien que Rimbaud soit « maudit » dès l'enfance par les carences affectives qu'il subit au sein de sa famille, la colère et l'ambition qui en résultent, à la source de l'œuvre, apparaissent comme une bénédiction. La logique du *qui-perd-gagne* est déjà à l'œuvre.

Alors que *Rimbaud le fils* tente d'expliquer l'avènement de l'œuvre par le rapport problématique aux parents, *Baudelaire en passant* propose une vision de la famille dans laquelle le jeune poète connaît ses premières expériences d'exclusion et qui annonce le rejet qu'il connaîtra toute sa vie : « La famille, le lycée, la société ont répété trois fois son exclusion. L'ordre moral, toujours. » (*BP*, 13) La famille se présente ainsi comme le mauvais présage d'une existence marquée par le jugement négatif d'autrui. Significativement, l'auteur débute son récit par la visite du cimetière Montparnasse et évoque les trois noms gravés sur la stèle – Jacques Aupick, Charles Baudelaire, Caroline Archenbaut-Defayes – pour suggérer que la tombe familiale ravive l'exclusion connue par Baudelaire jusque dans sa mort. Le poète se trouve coincé entre une mère dont il a incessamment recherché l'attention et un

beau-père qui représente « tout ce contre quoi Charles s'est défini : l'armée, l'ordre, la discipline, l'autorité, l'Empire [...] un contre-modèle, la figure idéale de père à contester. [...] Celui que Charles rendra responsable du conseil de famille qui l'exila au bout du monde, puis du conseil judiciaire. » (*BP*, 12) La tombe de Baudelaire est présentée comme la marque indélébile, qui subsiste encore aujourd'hui, de l'exclusion éternelle du poète :

Entre le général Aupick, beau-père repoussoir, et François Baudelaire, grand-père fantomatique, Charles n'a pas eu de père. À Montparnasse, il est sans ascendance, son nom est perdu entre celui d'Aupick et celui de sa mère, on le remarque à peine. Il n'a pas de titre, relégué au rang de « beau-fils ». Poète, ce n'est pas une distinction honorifique, et les morts ne connaissent, comme hiérarchie, que la chronologie. (*BP*, 15)

Comme Rimbaud et Verlaine, Baudelaire n'a pas vraiment connu son père, celui-ci étant mort lorsqu'il était très jeune; mais l'image de ce père, qui était un artiste peintre, le hantera toute sa vie. En effet, il ne connaissait le visage de François Baudelaire que par un portrait peint par Régnault, qu'il transportait partout avec lui, telle « une relique ». (*BP*, 14) Blonde expose d'ailleurs, en citant une lettre du poète, l'affect négatif associé à la perte prématurée de ce père « compagnon d'infortune, présence silencieuse » (*BP*, 14) : « Je suis seul, sans amis, sans maîtresse, sans chien et sans chat, à qui me plaindre. Je n'ai que le portrait de mon père, qui est toujours muet. » (*BP*, 14) Baudelaire, conscient de son image d'énergumène et de fou dans Paris, se servait ainsi de l'absence paternelle pour jouer avec la perception des gens à son égard : « Quand il parlait de lui, Baudelaire le vieillissait encore de dix ans pour prouver que des parents, qui accusaient une différence d'âge de quarante-cinq ans, ne pouvaient engendrer qu'un dégénéré. » (*BP*, 13)

De plus, la relation difficile avec la mère, qui a été pour Baudelaire une grande source de souffrance tout au long de sa vie, vient à de nombreuses reprises ponctuer le récit. C'est leur correspondance qui est utilisée par l'auteur pour démontrer la nature problématique et émotionnelle de leur relation. L'image baudelairienne que présente Blonde est celle d'un homme marqué par les stigmates du rejet premier de la mère qui, rapidement remariée avec le Général à la suite de la mort de son premier époux, va envoyer le jeune Charles au pensionnat et prendre ses distances face à lui. Blonde aborde les premiers pas de Baudelaire dans le monde des lettres et considère le fait qu'il ait commencé sa carrière en utilisant le nom

maternel, Dufaÿs, comme une tentative de retrouver « sa mère pour lui seul et ressuscite[r] l'enfance qui est déjà un paradis perdu. À six ans, après la mort du père et avant le remariage avec Aupick, ils étaient deux. La mère et le fils. C'était le temps, trop bref, des "tendresses maternelles" et de leur "amour passionné", celui de l'automne à Neuilly [...] » (BP, 15-16) Paradis perdu puisque le Général Aupick prendra toute la place dans la vie de la mère, refusant même au fils, à l'âge adulte, l'accès à la maison familiale de Honfleur. Baudelaire, afin d'éviter de croiser le Général, doit rencontrer sa mère secrètement dans des cafés ou dans certains parcs parisiens. Toutefois, la relation apparaît comme une source de douleur et de déception puisque Caroline annule sans cesse les rendez-vous :

Mais les rendez-vous entre la mère et le fils sont compliqués, avec des malentendus, des contretemps, des combinaisons sans cesse assorties d'horaires, de chiffres, de prix, de calculs et de reproches mutuels qui dramatisent leur relation. Ils ne peuvent jamais se voir simplement, ils sont toujours empêchés. Les amants savent attendre. Avec sa mère, Baudelaire se considérait comme un amant trahi. C'est elle qu'il a le plus passionnément aimée, c'est à elle qu'il a adressé les mots les plus durs. Dans leur correspondance, se succèdent déclarations d'amour et de haine, Baudelaire accuse et excuse. (BP, 166-167)

Premier lieu d'exclusion, la famille apparaît donc véritablement comme l'instance annonciatrice d'une vie marquée, dès l'enfance, par la solitude, la marginalité et le rejet.

De son côté, le récit *Verlaine d'ardoise et de pluie* peut être perçu comme une tentative de réhabilitation de l'image du poète et une réplique au portrait de vieil alcoolique pédéraste au caractère violent et aux mœurs légères qui a abondamment circulé. En effet, Goffette tente de se dégager de cette figure figée d'un être immoral et d'expliquer la vie mouvementée du poète, qui a souvent été jugée scandaleuse, en dépeignant un «Verlaine enfermé en lui-même [...] On découvre également une instabilité intérieure qui nous éloigne d'un Verlaine unidimensionnel. »<sup>99</sup> Le récit de Goffette laisse ainsi de côté tout jugement sur les actions du poète et présente plutôt un être dont la route va de travers sans qu'il ne puisse y changer quoi que ce soit. L'auteur affirme d'ailleurs que si Verlaine « va mourir sur la dalle froide comme un chien » c'est parce qu'il « n'a pas pu » et surtout, qu'il « n'a pas su » vivre autrement. (VAP, 28) Goffette propose une vision de l'écriture, qui engage en totalité celui qui s'y

<sup>99</sup> David Cantin, « Les vies promises : Autour de Verlaine et de Bonnard », in *Le Devoir*, « Livres », le samedi 3 octobre 1998, p. D9.

adonne, puisqu'un poète est « toujours un pays qui marche, boiteux parfois, cassé, cagneux, tanguant, tout ce qu'on voudra [...] se laisse porter deçà, delà, / pareil à la / feuille morte. Va, vit, vibre, hirsute, ivre de jouir. » (*VAP*, 30-31) Le poète apparaît alors comme un être soumis au « dérèglement des sens » qui peut facilement se perdre en cours de route.

L'auteur tente en vain d'expliquer la prédestination au malheur, à la base de la malédiction littéraire, qui semble affecter le poète:

Parce que l'astre Saturne, soi-disant, l'avait placé, dès sa naissance, sous une *Influence maligne*, lui réservant *bonne part de malheurs et bonne part de bile*. Parce qu'il était l'agneau qu'on ne tond pas, qui veut garder toute sa laine et rester vert comme du vent dans la plaine. Parce qu'un vieux fonds de mélancolie (d'où tenu?) l'a traîné sur des chemins de fortune et jeté dans les bras de mille *fées vertes* sans vergogne. Parce qu'en lui un enfant révolté par la laideur refusait obstinément de mourir avant d'avoir serré dans sa chair toute la beauté du monde. Parce que. (*VAP*, 28)

Cette citation évoque de nombreuses images associées au mythe du poète maudit : Verlaine est décrit comme un être mélancolique possédant une nature marginale et autodestructrice ainsi qu'une sensibilité exacerbée. Toutefois, le « parce que » qui termine l'énumération est éloquent puisqu'il laisse planer le doute quant à la véritable origine de cette prédestination. En effet, Goffette émet l'idée que les facteurs énumérés pourraient être complétés ou remplacés par d'autres; en somme, peu importe la cause, il n'en demeure pas moins que Verlaine semble incapable de vivre dans un cadre prédéfini, de suivre une route tranquille et droite.

Afin de comprendre cette malédiction qui semble affecter le pauvre Lélian, Goffette retrace les origines du poète pour y trouver des signes ou des explications de cette prédestination. L'auteur raconte que la naissance tardive de Verlaine, ardemment souhaitée à la suite de trois mort-nés gardés par la mère dans « trois bocaux pleins de mort » (*VAP*, 38), était sous le joug d'une imprécation et l'associe à l'infusion de verveine, plante nommée verlaine dans le patois ardennais, qui a tué le grand-père paternel alcoolique, décrit comme à l'origine du dérèglement que connaîtra le poète:

Le malheur avec les infusions, c'est qu'à force d'infuser, elles se dénaturent et ont souvent sur l'organisme un effet contraire à celui qu'on attendait. Jaunes et lénifiantes au départ, les voici vertes et toxiques. [...] Paul, l'enfant trop attendu et trop gâté, oubliera vite la cadence, et ses chemins à lui iront tout de travers à jamais. (*VAP*, 67)

L'infusion verte et toxique semble annoncer et symboliser l'absinthe, substance qui dérègle les sens et considérée comme un poison, qui sera sa compagne la plus fidèle et qui perturbera sa vie. Malgré le fait que son père, Nicolas-Auguste, ait eu un parcours respectable et une profession honorable dans l'armée et malgré le fait qu'il ait été élevé dans le silence de ses origines après la mort prématurée de son propre père, Henri-Joseph, le sang trouble de ses ancêtres masculins coule dans les veines du jeune poète:

Ni les beaux galons du capitaine, ni ses épaulettes et *son bicorné à plumes tricolores*, ni *ses décorations d'Espagne et de France*, ni son épée, rien de saurait effacer tout à fait les grands chemins noirs et retors où la lignée Verlaine a semé ses fantômes. Et ce ne sont pas les longues veillées chez les tantes pieuses et pincées qui pourraient brûler dans l'âtre la mémoire des nuits de rixes, le sang et l'alcool sur les cartes pipées, et la marque des fers aux poignets, aux chevilles des ancêtres. Non, car il y a le sang. (*VAP*, 72)

Ainsi, Goffette part à la recherche des origines de Verlaine, qui représentent la mémoire indélébile des ancêtres et du « sang » et qui, même si elles lui étaient inconnues, marquent son inscription dans une succession de guignons à laquelle il ne peut échapper:

Que partout et toujours, insoucieux de leur rang, plus férus de liberté que de titres, ils avaient tout perdu en chemin, les Pierre, Jean, Colla, André-Joseph, Henri de Verlaine, tous plus ou moins cultivateurs, maguignons, menteurs, tricheurs, illustres dans la magouille, l'escroquerie et le vagabondage; tous, à qui mieux mieux, coquins fieffés et francs buveurs, prompts à la bagarre et rebelles aux lois. Et l'un deux, André-Joseph Verlaine, comme pour préparer la voie à celui qui glorifierait un jour son nom, ira même séjourner quelques temps au dépôt mendicité de Mons, *le meilleur des châteaux*, dira plus tard Verlaine. (*VAP*, 73)

Il n'est donc pas étonnant que Goffette consacre un chapitre au grand-père paternel, Henri-Joseph qui, miné par l'alcool dont il abuse et présenté comme la honte du village par ses nombreuses frasques, est mort en prison laissant sa femme et ses trois jeunes enfants derrière

lui. En effet, l'auteur fait la comparaison entre Paul-Marie et son grand-père, dont l'esprit destructeur semble revivre à travers le jeune poète. Dès l'âge de dix-sept ans, alors que Verlaine fréquente les cabarets et les cafés, « on [le] prendrait sans peine pour le frère jumeau d'Henry-Joseph » (*VAP*, 70) et plus loin « le grand-père Henri-Joseph [...] on le croyait mort et enterré : que nenni, il est ressuscité, et le revoilà, assis derrière la vitrine du Café du Gaz, à siroter sa verte en regardant la lune tanguer sur les arcades de la rue de Rivoli. » (*VAP*, 71) Cette prédestination ancestrale est aussi mise de l'avant lorsque Goffette écrit : « Du bock mousseux du grand-père à la *fée verte* du petit-fils, le chemin, après un petit détour de paternelle *sagesse*, a rejoint la grande route de la mistoufle et des *guignons*. » (*VAP*, 79) Le chemin du grand-père annonçait celui du petit-fils, comme deux destinées marquées par l'alcoolisme, la décadence des mœurs et par une soif intarissable de liberté.

En raison des absences prolongées du père et du désir de la mère d'avoir une fille, l'enfant nommé Paul-Marie est élevé dans un monde de femmes fermé sur lui-même, ce qui entraîne selon Goffette la violente révolte que connaîtra le jeune adolescent envers tout cadre restrictif : « petit Paul ne sera pas dupe très longtemps et, dès que le poil lui aura poussé, il couvrira ce masque sous une barbe hirsute et sale. Car il a besoin de paraître viril, d'être digne de son nom latin : Virilis ou Virilius et d'être aimé, d'être aimé comme un homme! Comme son père. » (*VAP*, 69) De plus, Goffette met en relief le talent du jeune Verlaine qui, au lycée, se fait appeler « "maître" parce qu'il trousse le vers comme personne. » (*VAP*, 126) Ce dernier consacre d'ailleurs tout son temps à la poésie au détriment de ses études, ce qui l'éloignera encore plus du chemin tracé pour lui par sa mère:

De plus en plus solitaire à mesure que les années passent, de plus en plus gauche et timide et laid, Verlaine s'enfonce dans la mélancolie, recherchant les lieux écartés, les sous-bois propices à la rêverie, et les demi-teintes des jours de brume et de pluie fine fréquents dans ces contrées du Nord et de l'Est. (*VAP*, 129)

Cette citation montre bien comment le poète, dès son jeune âge, montre une nature solitaire et mélancolique propice à la divagation. Pour exprimer ce dérèglement et cette prédisposition qui affectent Verlaine, Goffette insère un poème à la fin d'une section du chapitre qui traite des origines:

Verlaine, et qu'importe le décor,  
 c'est toujours l'enfant frêle et rêveur  
 qui ne peut faire barre de son corps  
 à ce qui monte en lui, et qui pleure [...]

comme tous ceux qu'un pays traverse  
 et qui ont beau marcher, leur effort  
 reste vain, et la nature verse

en eux le sang vert d'un lent poison,  
 plus lourd que toute mémoire (VAP, 77-78)

Une sensibilité exacerbée, plus forte que toute raison, habite donc le poète qui ne peut passer outre. Resurgit aussi le sang vert qui représente une fois de plus l'alcoolisme de Verlaine, son goût fêré pour l'absinthe, qui occupera une place importante dans sa vie et qui viendra accélérer sa déchéance physique et psychologique et renvoie à la mémoire ancestrale qui le hante. Goffette fait le parallèle tout au long du récit entre l'absinthe, la fée verte, et le sang vert de la campagne ardennaise qui coule dans les veines du poète et qui témoigne de son attachement extrêmement fort aux Ardennes : « Quoi qu'il fasse, Verlaine a l'Ardenne infuse. Elle coule dans ses veines comme du petit lait, pas blanchâtre, ni bleu de Marie, comme le voulait sa mère, mais verte et sombre comme le schiste sous la pluie. » (VAP, 75) Par cette comparaison, Goffette suggère l'idée que Verlaine, loin de sa contrée natale, tente de noyer dans l'alcool une nostalgie de son enfance passée à la campagne où tout était facile et doux : « Dans son exil parisien, parlez-lui donc de l'herbe, moite comme une main de femme, et luisante comme une promesse, parlez-lui de ce vert qui roule dans son nom et qu'il cherche en vain dans la lumière de l'absinthe, et tout en lui, en un instant, redevient doux comme la laine. » (VAP, 129-130) L'auteur met en scène un Verlaine nostalgique de l'enfance qui semble sombrer dans l'alcoolisme pour retrouver cet état plénier, lié à la liberté et à la légèreté de la campagne ardennaise, qui ne cesse de transparaître dans ses souvenirs : « Il n'y a pas de frontière plus difficile à passer que l'enfance. De plus en plus las, abîmé par l'alcool, la débauche et les maladies, le "vieux Socrate chauve" rêve encore du vert paradis ardennais. Que voulez-vous, dit-il, *j'en suis à demi comme on a comme qui dirait une bague au doigt ou une plume au chapeau.* » (VAP, 143)

Remarquons encore que Goffette présente un Verlaine qui, confronté à plusieurs deuils tout au long de sa vie (sa cousine adorée Eliza, son jeune amant Lucien, Rimbaud, son fils Georges), n'arrive pas à affronter ce monde cruel qui semble s'acharner sur son sort. Marqué par la perte des gens qu'il aime, il ne peut que se réfugier dans l'alcool, qui semble être la seule façon d'atténuer ses tourments intérieurs insoutenables. Afin d'illustrer la nature agitée du poète, Goffette dépeint la scène entourant l'enterrement de sa tante Louise, qu'il aimait beaucoup :

Au cimetière, Paul boit, à même la bouteille, la *prune* blanche qu'il a achetée au café de la place. S'enivre sous les regards scandalisés de la famille. Mais qu'a-t-il à faire de ces gens-là? Qu'on s'avise un peu de la rappeler à l'ordre en le tirant par la manche, ils verront de quel bois il se chauffe! Grondant, il s'avance près de la tombe, la bouteille à la main et, dans des sanglots, insulte la parentèle avant de s'enfuir en trébuchant. (*VAP*, 132)

Par sa mort, Louise semble emporter l'enfance de Verlaine avec elle, ce que ne peut supporter le poète : « Et c'est Paliseul que tu emportes, et ce qui me reste ne m'est rien et ne me connaît pas. » (*VAP*, 132)

En résumé, la famille, dans les trois récits, joue un rôle important dans la formation personnelle et artistique des poètes maudits bien qu'en intervenant sur des plans et à des niveaux différents. En effet, Michon corrèle les manques premiers engendrés par la relation problématique aux parents aux actes futurs de Rimbaud et plus précisément, à son ambition furibonde de dominer les artistes de son temps et de n'avoir aucun maître. De son côté, *Baudelaire en passant* propose une vision de la famille, non pas comme la source de problèmes futurs qui affecteront le poète, mais plutôt comme le signe annonciateur d'une vie adulte marquée par le rejet et l'exclusion. Quant à Goffette, il associe, dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, les origines du désordre qui semble affecter le pauvre Lélian à la généalogie familiale masculine et à un atavisme ancestral.



### 3.2 Le poète maudit dans la société ou l'expérimentation de la différence.

Nous avons tenté, dans la partie précédente du chapitre, de démontrer l'influence des origines familiales dans le développement des poètes de notre corpus, et ce afin de cerner les premiers balbutiements d'une vie hors du commun. La famille, bien qu'elle soit le lieu privilégié de la découverte de prédispositions à la création, nous est apparue comme la source d'un mal embryonnaire qui suivra le poète toute sa vie. L'artiste maudit étant, dans l'imaginaire collectif, confronté à une société qui lui est hostile et le prédestine à une destinée tragique, mouvementée et rocambolesque, nous tenterons maintenant de questionner le rapport de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud à la société de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et ce, afin de mettre de l'avant les signes de la malédiction littéraire. Par conséquent, nous étudierons l'inadéquation sociale comme signe d'authenticité dans *Baudelaire en passant* et *Verlaine d'ardoise et de pluie*, récits qui évoquent le destin tragique des deux poètes dont la vie a été marquée par la pauvreté, le mépris et le rejet. De son côté, *Rimbaud le fils*, qui traite plus spécifiquement de la domination de Rimbaud sur les poètes de son temps, sera analysé afin d'en dégager les différentes conceptions de la littérature qui y sont exposées, notamment celle de l'œuvre « ogresse » qui demande des sacrifices à celui qui en est digne et va jusqu'à le dévorer.

Dans *Baudelaire en passant*, Blonde évoque à de nombreuses reprises la correspondance du poète pour témoigner de sa solitude et de sa pauvreté. En effet, les lettres citées relatent divers moments difficiles de sa vie dont son exil en Belgique : « Je n'ai pas de livres, je suis mal logé, je suis privé d'argent, je ne vois que des gens que je hais » (*BP*, 154-155) ou encore ses perpétuels déménagements forcés dans Paris :

« Ne donnez mon adresse à personne », répète-t-il à ses correspondants. En mars 1855 : « Depuis UN MOIS j'ai été contraint de déménager SIX fois, vivant dans le plâtre, dormant dans les puces – ballotté d'hôtel en hôtel. » En 1856 : « figurez-vous que ma sacrée charogne de propriétaire me rend si malheureux qu'hier soir je ne suis pas rentré. » En 1858 : « Au commencement du mois, il m'a fallu perdre six jours à me cacher, de peur d'être arrêté ». (*BP*, 102)

Les difficultés financières que connaît le poète et qui sont, pour lui, sources d'inquiétude occupent le premier plan du récit. Confronté au succès de la littérature populaire et des montants faramineux qu'elle génère, Baudelaire, exclu de ce marché dominant, cherche sans cesse à équilibrer, dans son carnet *Dettes et Petites dettes*, «les débits et les recettes en une double comptabilité : des mots contre de l'argent. Il faudrait écrire beaucoup et il produit trop peu. Il règle ses dettes par autant de projets en titres.» (BP, 123) De plus, Blonde utilise les lettres de Baudelaire à sa mère qui, contrairement à celles de Flaubert qui « sont le journal de sa création », « révèlent un drame existentiel. Une vie harcelée. Il s'y débat de façon pathétique jour après jour en usant des mêmes moyens de défense contre la société. L'argent, toujours l'argent. » (BP, 124) Le leitmotiv de la correspondance du poète à sa mère est « une lutte permanente » : « Aujourd'hui encore, journée terrible, passée dans les rues; billets protestés. » (BP, 124) Ces lettres, qui témoignent d'une face plus intime du poète, sont utilisées par l'auteur afin d'y présenter un Baudelaire traqué, en perpétuelle fuite et d'exprimer une existence marquée par la souffrance. Cette vie difficile qui s'achèvera rapidement dans la maladie sert d'ailleurs d'explication à l'inachèvement de certaines œuvres, dont *Le Spleen de Paris* : « Je suis si affaibli, si dégoûté de tout et de moi-même, que quelque fois je me figure que je ne saurai jamais achever ce livre interrompu depuis si longtemps, et dont j'ai cependant tant caressé l'idée. » (BP, 139) En réaction à cette vie de malheur qu'a connue Baudelaire, Blonde laisse entendre que les véritables poètes ne devraient pas à avoir à se soucier de l'argent puisque cela les empêche de créer :

Toute sa richesse est à crédit, il a placé sa vie sous hypothèque, aliénant ses droits d'auteur au profit de ses créanciers. Il est perpétuellement menacé de saisies, ses salaires et revenus dans les journaux sont frappés d'opposition. L'argent, c'est toujours l'argent qui l'oblige à disparaître, s'évanouir, ou à perdre un temps précieux qu'il devrait consacrer à la littérature. (BP, 153)

Afin de démontrer sa marginalité et son inadéquation sociale, Baudelaire est comparé aux filles publiques qu'il aimait fréquenter et dont il notait les noms et adresses dans un carnet daté de 1861-1863. Pour expliquer la proximité avec ces femmes, Blonde écrit que le poète

partage l'existence précaire des prostituées. Comme elles, il mène « une vie de ruse et de combat ». En elles, il s'est reconnu. Elles ont été ses initiatrices. Il porte leur stigmat, celui de la syphilis que Sara la Louchette, la jeune maîtresse des ses dix-huit ans, lui a inoculée. Tatoué, marqué à vie de leur empreinte. C'est le rituel qui a fait de lui un paria, maudit par sa mère et par la société. Le « cœur multiplié » du poète correspond au corps partagé de la prostituée. L'un et l'autre se vendent au public. (*BP*, 39)

Blonde, qui utilise plusieurs écrits de Baudelaire tout au long de son récit pour imaginer sa vie, cite aussi le poème « Je n'ai pas pour maîtresse » qui évoque cette ressemblance du poète et de la prostituée : « Pour avoir des souliers elle a vendu son âme; / Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme / Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur, / Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur. » (*BP*, 39) De plus, vivant dans une pauvreté similaire à celle des ouvriers du Second Empire, Baudelaire se compare au « chiffonnier, autre homme de la rue, nocturne et solitaire comme lui : "Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère / Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre / [...] On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête / Butant, et se cognant aux murs comme un poète [...]" ». (*BP*, 109) L'auteur exacerbe d'ailleurs la comparaison entre l'ouvrier et le poète, deux parias de la société :

Le poète et le chiffonnier ont le même pas « trébuchant », ils errent de place en place pour ramasser ce qui traîne, les déchets, les rebuts : leur richesse est dans la boue. Même l'ivresse pour l'un et l'autre, celle du vin ou de la poésie, qui leur permettra de tout recycler en or. Le chiffonnier récolte tout « un tas de débris, vomissement confus de l'énorme Paris », le poète recueille les parias et les exclus, il se projette en eux, s'identifie à eux : des veuves et des vieilles, une négresse, un vieux saltimbanque, un cygne, un âne ou un chien, « le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur » qui, comme lui, erre, solitaire, « les ravines sinueuses des immenses villes. » Il est le chiffonnier de la cité. (*BP*, 110)

Afin de renforcer cette idée d'une inadéquation sociale, l'auteur allègue que Baudelaire, même dans les milieux de la bohème, comme à la Brasserie des Martyrs, n'est pas à sa place et qu'il se distingue des autres poètes par son authenticité : « il est une anomalie balzacienne, déclassé. [...] Le personnage ne correspond pas au milieu. Ici les martyrs sont ridicules, comme l'a montré Léon Cladel dans le titre de son roman satirique que Baudelaire a préfacé. Qu'a-t-il de commun avec ces artistes costumés de barbes hirsutes et de velours élimé? » (*BP*, 45) Blonde place Baudelaire dans une classe à part puisque, contrairement à une grande partie des artistes de la bohème qui, passé l'âge des « incartades

devenaient ce qu'ils devaient être, des notaires de province ou des suicidés de vingt ans, anonymes. La marginalité de Baudelaire s'est prolongée au-delà du terme habituel, il n'a pas cédé. » (*BP*, 45) Et l'auteur d'ajouter : « Il vit dans la marge, entre chien et loup. C'est un fantôme social. » (*BP*, 111)

L'auteur questionne aussi le malentendu entourant l'image de dégénéré qui a été associée à Baudelaire et sur laquelle il a été jugé très sévèrement. En décrivant le monument qui a été inauguré en 1902 à quelques mètres de sa tombe au cimetière Montparnasse, qui propose un être à deux figures, Blonde parle d'une juste réhabilitation:

C'est la séparation de l'homme et de l'œuvre, de l'homme social et du poète créateur, de la tombe et du tombeau, comme le revendiquera Proust. Le génie s'élève au-dessus de l'homme, couché. C'est lui qui est vivant. Les Goncourt, la justice et les journalistes du Second Empire se sont laissés prendre au piège du nom. Baudelaire, toute sa vie, n'a pas cessé d'être victime de cette confusion. (*BP*, 22)

Afin de démontrer ce malentendu causé par une vision romantique de l'auteur, à travers laquelle « le nom et l'œuvre ne doivent pas être dépareillés, ils ne font qu'un » (*BP*, 18), Blonde cite les dires du poète qui explique l'engouement suscité par sa présence lors de ses conférences à Bruxelles, à la fin de sa vie :

Beaucoup de gens se sont pressés, avec une curiosité de *badauds*, autour de l'auteur des *Fleurs du mal* [...] L'auteur des *Fleurs* ne pouvait être qu'un monstrueux excentrique. Toutes ces canailles-là m'ont pris pour un monstre, et quand ils ont vu que j'étais froid, modéré et poli, – et que j'avais horreur des penseurs libres, du progrès et de toute la sottise moderne, ils ont décrété (je le suppose) que je n'étais pas *l'auteur de mon livre*...Quelle confusion comique entre l'auteur et le sujet! (*BP*, 22)

En outre, l'auteur dénonce le fait que Baudelaire ait été victime de ragots, ce qui a participé à noircir son image, en évoquant le fait que la gravure de Nargeot, tirée de sa photographie prise par Carjat, a été utilisée pour illustrer un fait divers belge et représenter le visage de l'illustre criminel Léon Pelzer, qui venait d'être arrêté : « Le poète protéiforme ajoutait un rôle à sa panoplie, il incarnait le monstre du jour, il avait la gueule de l'assassin, celle de l'emploi qu'il s'était donné à plusieurs reprises dans ses poèmes et qu'il avait revendiqué dans l'étymologie de son nom : le " badelaire " du bourreau [...] » (*BP*, 55)

On trouve donc, dans *Baudelaire en passant*, la volonté de présenter une image du poète qui diffère de celle de fou ou d'énergumène qui a abondamment circulé à l'époque. Blonde évoque d'ailleurs de nombreux artistes qui se sont faits prendre au jeu de l'image et qui, après avoir côtoyé le poète, ont dû se repentir. Par exemple, l'auteur met de l'avant le témoignage de Sainte-Beuve qui, après avoir rencontré Baudelaire pour discuter de sa candidature à l'Académie, a déclaré : « M. Baudelaire gagne à être vu... Là où l'on s'attendait à voir entrer un homme étrange, excentrique, on se trouve en présence d'un candidat poli, respectueux, exemplaire... fin de langage et tout à fait classique dans les formes. » (*BP*, 49) Dans le même ordre d'idées, Blonde tente de remettre en question l'image de débauché qui a aussi été diffusée au sujet du poète en affirmant :

Son ivresse était maîtrisée : rue des Martyrs, s'il admirait la quantité de « rouges-bords » que vidait Pierre Dupont, personne ne l'a jamais vu souïl. Il a pu survoler l'abîme parce qu'il se tenait solidement à son balancier d'équilibriste comme à un garde-fou. [...] S'il est à l'affût de l'étrangeté, de la surprise, de l'absurde, il refuse le laisser-aller. (*BP*, 50)

L'auteur veut ainsi se détacher d'une image unique et sclérosée du poète et présenter d'autres points de vue, en faisant intervenir des discours du passé, qui permettent d'avoir une vision plus complexe de ce qu'a été l'homme avant de devenir personnage de fiction.

Cependant, lorsque Blonde aborde les différentes photographies qui ont été prises de Baudelaire ainsi que les portraits faits de lui par ses amis, il est intéressant de remarquer que sa physionomie participe à l'élaboration du mythe du poète maudit. En effet, l'auteur affirme que si ces photographies « nous touchent, c'est parce que l'on y voit tout ce que l'on sait de lui. Il y a en elles quelques choses d'héroïque et de funèbre, de blessé, de retraits désabusés. Sa tête est souvent inclinée, dans la pose du mélancolique. Elle offre une figure douloureuse et majestueuse, dans laquelle se combattent "la victime et le bourreau". » (*BP*, 54) De plus, il cite Charles Toubin qui a dressé le portrait de Baudelaire dans ces termes : « Il n'y avait pas moins de trois expressions différentes dans sa physionomie : en bas, du satyre; plus haut, dans la région de ce nez aux ailes mobiles, de la sensualité, et plus haut encore quelque chose

de plus pur et même d'ascétique. » (BP, 56) L'auteur met aussi de l'avant, à de nombreuses reprises, les discours d'artistes qui ont côtoyé Baudelaire et qui viennent renforcer ce mythe romantique. Par exemple, Blonde cite une lettre de Maxime du Camp adressée au cercle de Mme Sabatier et qui le décrit comme un être défait par la vie : « Je les embrasse tous, ceux qui sont là, d'abord Gland-de-zinc, puis Théo le métaphorescent [...], Baudelaire le ravagé. » (BP, 61) De son côté, Asselineau écrit que « Lorsqu'à la fin de la journée, il descendait sur le boulevard, il trouvait sur son passage toutes les mains ouvertes, et il les serrait toutes, mesurant son exquise politesse sur le degré d'habitude ou de familiarité. » Cette citation tirée de la biographie qu'il a consacrée au poète après sa mort montre un Baudelaire acclamé par la foule après la publication de la deuxième édition des *Fleurs du mal* en 1861. Cette fois-ci, Blonde émet des réserves quant à la construction qui entoure cette scène glorieuse : « Le décor est planté. La vedette du jour passe parmi les figurants. Portrait de l'artiste si ce n'est en gloire du moins en renom. C'est le seul instantané que nous ayons d'un Baudelaire en majesté, et heureux. Il y a pourtant quelque chose d'un peu convenu qui relève de l'imagerie d'Épinal. » (BP, 93)

Le désir d'illustrer un destin tragique se trouve également au cœur du récit de Guy Goffette. En effet, les premières pages de *Verlaine d'ardoise et de pluie* s'ouvrent sur l'agonie du poète, scène qui vient témoigner de la vie extrêmement difficile qu'il a vécue :

Couché la face contre terre dans la chambre glacée, Verlaine, à l'arrêt sur la route d'agonie, grelotte, de tout son long. Incapable du moindre geste, tourner la tête, fermer l'œil, il renifle et gémit faiblement. [...] Et personne au bord pour lui venir en aide. Personne. À croire qu'il est seul une fois de plus, que tous l'ont abandonné. (VAP, 21)

Ce dernier épisode de souffrance est décrit par l'auteur comme un moment salvateur qui viendra arrêter cette vie entière caractérisée par le malheur et les tourments : « Au vrai, il y avait pas mal de temps déjà qu'il en avait assez, le pauvre Lélian, de courir d'hôpitaux en asiles et de garnis miteux en soupente infecte. Quand le cœur est à ce point recru de remords, de fatigues, on rêve de poser le sac et d'arrêter la route [...] » (VAP, 25) Ailleurs, l'auteur résume la vie de Verlaine comme une succession de mésaventures et de désastres qui ont entraîné sa mort prématurée dans la maladie et la solitude : « le bain parisien, l'enfer des amours grises et celui des troquets, et les errances, et les prisons, et les hôpitaux, avant la

dernière chute sur le carreau de la chambre sans feu. » (*VAP*, 133) Verlaine apparaît comme un être marqué par la vie tant mentalement que physiquement, ce qui renvoie à la contamination de l'esprit sur le corps que l'on associe à la conception de la malédiction littéraire : « Sans cette hydrarthrose du genou qui ne laisse pas de le faire souffrir, sans ce diabète, et ce foie, et cet estomac, et cette fichue toux, sûr qu'il ne résisterait pas plus longtemps à l'envie d'y regoûter, à la rieuse et sensuelle et douce Philo qui le relance sans arrêt. » (*VAP*, 26)

Goffette expose aussi le jugement négatif des gens de l'époque sur Verlaine en évoquant le fait qu'il se faisait appeler couramment le *pourcé* qui, dans le patois ardennais, désigne le cochon. L'auteur met en scène le pauvre Lélian, boitant et frappant le sol de sa canne, dont la seule présence sur les petites routes des Ardennes, qu'il aimait tant, fait fuir les habitants dans leur maison. Le poète incarne parfaitement l'être immoral et décadent dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dominée par l'apparence et les bonnes moeurs. Il est important de souligner que bien que Verlaine et Baudelaire aient été jugés sévèrement par la population et rejetés de leur vivant, ce ne sont pas les mêmes raisons qui sont mises de l'avant. En effet, Baudelaire a été condamné par la justice et perçu comme un dégénéré principalement à cause de l'immoralité de sa poésie, des *Fleurs du mal*, alors que Verlaine a été condamné pour ses choix de vie (homosexualité, abandon de la famille, divorce, alcoolisme, etc.) plutôt que par le contenu de son œuvre qui révèle une facette du poète complètement différente : celle d'un être sensible, sentimental en quête d'harmonie et d'amour. D'ailleurs, *Verlaine d'ardoise et de pluie* joue beaucoup sur ce contraste entre l'image sociale extrêmement négative du poète, d'un homme jugé laid, grossier, et repoussant, et la beauté et la musicalité de son œuvre; il n'est donc pas étonnant que la poésie verlainienne occupe une place si importante dans le récit de Goffette puisqu'elle permet de présenter une image plus complexe de l'homme.

De plus, l'incapacité de Verlaine à s'intégrer à la société de son temps, du fait d'une nature instable et mélancolique, est une thématique extrêmement importante de *Verlaine d'ardoise et de pluie*. Le récit de Goffette tente de démontrer que ce sont les maux intérieurs

du poète qui l'ont empêché de vivre la vie stable et rangée à laquelle il aurait aspiré. En effet, l'auteur écrit que lorsque l'on est maltraité à ce point par les circonstances de la vie : « On rêve d'une vie régulière comme un poème qui va d'une rime à l'autre sans surprise, et la césure est toujours à midi comme la casserole de soupe au milieu de la table, qui fume. » (*VAP*, 25) Goffette propose une image différente, plus intimiste, en décrivant le pauvre Lélian comme une victime de son tempérament explosif et ultrasensible. Par exemple, l'auteur aborde le fait que Verlaine ait fréquenté de nombreuses prostituées, comportement jugé sévèrement à l'époque et qui a favorisé la diffusion de son image de décadent : « Sa "laideur intense", comme le dira Lepelletier, et sa bougre de timidité ne favoris[ant] pas les rencontres galantes, Verlaine fréquente les bordels pour y trouver l'amour, la Saskia de Rembrandt, sa Elisa disparue. Toutefois, la honte de fréquenter de tels lieux l'amène à boire aussitôt sorti pour oublier. » (*VAP*, 89) À travers cette représentation, Verlaine apparaît comme un homme qui, en manque d'amour et fasciné par l'histoire fabuleuse de Rembrandt et de sa muse éternelle Saskia, a recherché toute sa vie ce grand amour salvateur qui l'aurait comblé et lui aurait fait oublier ses tourments. Lorsqu'il rencontre Mathilde Mauté de Fleurville, Verlaine pense qu'elle est l'élue, qu'elle réussira à apaiser ce mal intérieur qui l'habite puisqu'elle représente cette « route toute droite qui le porterait sans l'éloigner une seul instant de sa vision. » (*VAP*, 93) Cette relation sera un échec puisque le poète semble ne pouvoir faire barre de son caractère destructeur et de ses pulsions dévorantes. Goffette aborde la malédiction qui touche les poètes et artistes véritables en affirmant, à propos de Mathilde: « Elle qui se pique de fréquenter les artistes et boit le lait des petits maîtres n'a pas senti la tristesse de Watteau sous les masques, ni deviné ce que cachent les nus de Boucher et de Fragonard derrière les buissons et sous l'œil des statues : la mélancolie, l'amertume et le froid de la mort. » (*VAP*, 91) Il semble que la future épouse, jeune et naïve, ne voit que l'aspect prestigieux associé à l'art, mais ne saisit pas sa face cachée, son aspect sombre et destructeur, dont elle en sera d'ailleurs la victime. La race d'artiste à laquelle appartient son mari lui demeurera étrangère.

Sensibilité exacerbée, passion dévoratrice, violence des humeurs : trois états qui caractérisent bien Verlaine et qui se dégagent du récit de Goffette. En effet, même s'il affirme



vouloir s'assagir pour mériter sa jeune épouse : « j'ai renoncé à toute griserie et à tout voyage phallique à Arras; je veux la mériter » (*VAP*, 100), Verlaine ne semble pouvoir respecter ses promesses de droiture bien longtemps. Malgré le fait qu'il soit plein de bonne volonté, l'attente et la puissance des sentiments qu'il éprouve envers sa future épouse éveillent rapidement en lui le goût de s'enivrer, et la tentation est trop forte. C'est dans ce contexte qu'un soir de débauche, il tente de tuer sa mère et casse tout autour de lui. Le récit fait surgir l'image d'un Verlaine qui ne peut contrôler la puissance des émotions qu'il ressent et rester dans le droit chemin. Par ailleurs, il est décrit par Goffette comme un « Passeur de lisières » : « Verlaine, sa vie durant, ne cessera de taquiner la frontière, comme un riverain le goujon quand la pêche est interdite, si délicieuse est la sensation de désobéir. » (*VAP*, 141) Toutefois, cette vie qui est allée dans tous les sens apparaît comme un mal nécessaire pour la création puisque malgré tous ces dérèglements, ces écarts de conduite, « c'est à l'intérieur du vers toujours que le passage de la ligne se fera, avec toutes les nuances, du rêve qu'on vit à la vie qu'on rêve. Et qu'importent à la fin la césure et la rime pourvu que la musique soit douce en passant. » (*VAP*, 141-142)

Goffette décrit bien comment Verlaine ne pouvait faire autrement que de vivre cette vie houleuse et mouvementée et de suivre Rimbaud dans une vie d'excès et de poésie, destin prévu d'avance pour lui :

Il est déjà trop tard, et c'est comme s'il était parti. Qu'est-ce qu'une petite épouse à côté de la houle qui le tire et le pousse, et qu'est-ce que la routine confortable à côté de la route promise, cette vagabonde où tous les coups sont permis, qui « épuise tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences ». (*VAP*, 51)

Cependant, malgré le fait qu'il ait quitté sa femme pour mener une vie d'exaltation poétique avec Rimbaud, Verlaine est rongé par les remords et ne peut se défaire de l'image de Mathilde et de son fils qu'il a laissés derrière lui :

Mais tout ce qui s'enchaîne se déchaîne, et c'est la mésentente, les beuveries, les coups de couteau; c'est Rimbaud de plus en plus grinçant, fatigué d'un compagnon frileux, agenouillé, indigne du Fils du soleil qu'il attendait de lui; Rimbaud qui se tire vite fait et laisse à Londres un Verlaine désemparé, malade, qui appelle maman; et puis les allers, et puis les retours jusqu'au drame de Bruxelles. (*VAP*, 112)

Ce drame de Bruxelles survient le 10 juillet 1873 alors que Verlaine, sous l'effet de l'alcool, qui a acheté un revolver pour se suicider, tire sur Rimbaud et le blesse à la main. Pour ce geste, il sera condamné à deux ans de prison, et Goffette de prendre sa défense: « Ô messieurs de la police [...], courez donc sus aux malfaiteurs si vous l'osez, et laissez les poètes tranquilles. Ils ne vous regardent pas, dans les deux sens du verbe. » (*VAP*, 114) La vie d'artiste appartient à un monde parallèle, en marge du réel, dans lequel tous les excès sont permis. Délaissé par Rimbaud à la suite de cet épisode, le pauvre Lélian se retrouve seul une fois de plus et Goffette d'écrire :

Verlaine, lui, pleure ses morts et Mathilde qu'il ne peut plus revoir. / Il reste à table avec la sorcière verte et montre à tous son âme froissée comme un vieux mouchoir. / Leur ménage était impossible, leur couple sans accord. / Mais cet enfer-là les sauvait de tous les *pisseurs de copie* et de tous les *sahueurs de mort*. (*VAP*, 118)

Dans la dernière partie du récit « La maison des couleuvres », Goffette aborde la vie secrète de Verlaine à Corbion-sur-Semois, petit bourg dans lequel son ami d'enfance Jean-Baptiste Dewez est curé. Verlaine y apparaît comme un vieil ivrogne fatigué par la vie qui dérange la petite communauté et qui éveille en eux le mépris. Lorsqu'il revient à Paris, Verlaine est confronté à une misère encore plus noire : « de sa nouvelle adresse, cour Saint-François, cette misère, un cul-de-sac crasseux, près du chemin de fer, avec ses briques noircies, ses voitures à bras, ses filles à cent sous et son marchand de vin. » (*VAP*, 153) Ironiquement, dans ce quadrilatère parisien se trouvent tous les éléments qui ont meublé son existence soit la pauvreté, la chair et l'alcool.

*Verlaine d'ardoise et de pluie* dépeint le portrait d'un homme complètement défait qui, à la fin de sa vie, n'est plus que l'ombre de lui-même :

Le poète aussi a sombré, et tout son art. D'hôpitaux en hôpitaux (pas moins de quatorze séjours, de 1886 à 1891, *fin logique d'une carrière illogique aux yeux du vulgaire, j'ajouterais presque, la fin fière qu'il faut!*), d'hôtels en garnis, de brasseries en caboulots, de catins en maritornes, le « Ronsard de la cour des Miracles », rejeté par *l'agadémie*, n'est plus que l'ombre de lui-même, une ombre lucide cependant : *Presque un vieillard, presque hystérique, / Aux goûts sombres et ruineux, / Évocation chimérique / Des grands types libidineux*. Sans illusion désormais, il se raille tant qu'il peut. Il fait des vers comme on pond des crottes, à dix francs le sonnet, pour un bibliophile. (*VAP*, 154-155)

Goffette termine son récit en citant Verlaine qui, se remémorant sa douce enfance, se voit devenu prématurément vieux :

Les beaux étangs noirs [...] Je m'y mire et j'y vois une face grassouillette dont je reste tout confus en présence de mon innocence, là vivante jadis et de tout ce qui s'est passé entre ma maigreur d'alors et ce ridicule, cet odieux embonpoint qui dit tant de choses digérées, de choses plates, laides, médiocres et lâche. – Et que béni soit le sursaut vengeur me rendant tout à mon réel malheur, fier alors! (*VAP*, 157-158)

En présentant un Verlaine qui n'a jamais cessé de suivre ses instincts poétiques, Bernard Fournier souligne que Goffette amène ainsi le retour de

la notion d'inspiration, de grâce : un poème ne se construit que si l'idée ou la nécessité s'en fait sentir. Pas de poème de circonstance, donc, mais seulement ceux qui sont liés par une forte exigence intérieure [...] dans le sens où le poète est un être de feu qui n'existe que par et pour la poésie, dont l'existence n'a de sens que dans l'expression poétique du moi et dont le lyrisme est la seule manière qui puisse lui ouvrir l'accès à l'être.<sup>100</sup>

Encore une fois, la conception de l'art évoquée par Goffette renvoie à la malédiction littéraire : l'artiste entier qui voue sa vie à l'édification de son œuvre et ce, malgré les conséquences négatives qui en découlent.

---

<sup>100</sup> Bernard Fournier, *Guy Goffette: Icare et son double*. Communication présentée dans le cadre des mercredis du François Coppée, le 27 septembre 2006 à Paris, p. 10. En ligne : [http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une\\_lecture\\_de\\_\\_1.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une_lecture_de__1.html) . Dernière consultation 25/08/08

Bien que Rimbaud ait connu, comme Baudelaire et Verlaine, une vie mouvementée et rocambolesque qui s'est terminée précocement à l'âge de 37 ans dans la douleur et la maladie, l'inadéquation sociale du poète n'apparaît pas au premier plan de *Rimbaud le fils*. En fait, il serait plus juste d'affirmer que l'aspect proprement social de la vie de Rimbaud, qui est mis de l'avant par Michon, est sa relation aux autres poètes et artistes de son temps, ce qui permet à l'auteur d'exposer une certaine vision idéale de la littérature. Michon utilise ainsi l'image d'artistes secondaires pour évoquer différentes façons de concevoir la littérature et présenter celle qu'il associe à Rimbaud, caractérisé comme un artiste ambitieux et talentueux qui voue totalement sa vie à son œuvre. Le poète est donc un être d'exception qui se démarque de ses contemporains par la violence de son ambition. Par exemple, l'auteur tente d'expliquer le fait que le photographe Carjat, qui a tout de même photographié les plus grands de son époque, soit mort sans qu'on le reconnut comme un vrai artiste, titre auquel il aspirait :

parce que, par hédonisme ou désespoir, qui peuvent être des qualités de fils, [...] il n'eut pas l'outrecuidance de faire passer sa pratique pour l'univers; il ne voulut pas savoir à temps qu'il faut passionnément embrasser une seule manie, un *art* comme on dit, mais un seul, s'y tenir, féroce, s'enfermer avec comme dans un sac au fond de quoi on a jeté la mère qu'on a, les enfants qu'on aura pas, tous les hommes, et sur ce grand piétinement broder le travail ténu qui vous changera en fils perpétuel. Car l'œuvre est de race ogresse. (*RF*, 86)

Cette même conception de la poésie apparaît lorsque l'auteur affirme que Rimbaud, face à Carjat, « s'aperçoit que la poésie ça descend, comme la rue Notre-Dame-de-Lorette, c'est une pente dégringolée à vide qui vous amène dans un hôtel de Bruxelles – ou à Guernesey devant les tables tournantes, souverain, magique, charlatan : la pente va à Guernesey, avec beaucoup de chance. » (*RF*, 89) Ici, Michon fait référence au destin de Baudelaire en exil en Belgique et à celui de Victor Hugo sur les Îles anglo-normandes, deux poètes majeurs qui symbolisent cette malédiction littéraire puisqu'ils ont dû quitter Paris, victimes de la société. Contrairement à Carjat, Rimbaud est dépeint comme un être qui, confronté à la nature « ogresse » de l'œuvre, se sacrifie pour elle et ne vivra que pour être « la poésie personnellement ». L'avènement de la poésie rimbaldienne est donc indissociable d'une vie dédiée à l'art : « une œuvre petite et fermée comme un poing, serrée comme un

poing sur un sens réservé, une œuvre née d'une vie déchirante comme un poing d'homme qu'on a coupé. » (*RF*, 104)

Par surcroît, Michon expose la conception de la poésie associée à Rimbaud en la comparant à celle des autres écrivains qu'il a côtoyés et qui ont été éclipsés par son talent et son ambition. Izambard et Banville apparaissent comme des poètes qui, face à Rimbaud, ont été complètement dominés par un créateur beaucoup trop fort pour eux. En effet, dès le départ, Michon allègue que Rimbaud va rapidement surclasser son professeur et s'en détacher, même si le jeune normalien est celui qui lui a appris à maîtriser « les douze pieds, à la française, avec toutes leurs roueries depuis Malherbe, avec leurs roueries toute fraîches aussi, celles des bons Parnassiens » (*RF*, 26), et ce malgré le fait qu'il ait eu de l'affection pour lui : « Pourtant il aimait Izambard; mais l'œuvre, elle, se servait d'Izambard et ne l'aimait pas. » (*RF*, 27) Pour Rimbaud, l'œuvre passe avant toute chose; c'est elle qui dicte ses choix. Michon expose la conception de la littérature du jeune professeur de collègue et qui, selon lui, est à l'origine du fait qu'il soit resté un écrivain mineur : « Il croyait que c'était bien, la poésie; que c'était tout entier du côté du bien, de la République et de la distribution de prix; et pas du côté du Sedan et des grands massacres. » (*RF*, 29) Et plus loin d'affirmer :

il aimait et pratiquait la poésie sans doute, mais à la façon de ces hommes passionnés de la chasse, des livres de chasse, des beaux récits d'automne avec des plumages et du sang [...] mais qui, ont-ils un fusil en main et le lièvre déboule-t-il à leurs pieds avec ses oreilles toutes expressives, alors ils se mettent à trembler, ferment les yeux et tirent à côté. (*RF*, 28)

L'œuvre à laquelle aspire le jeune Rimbaud est véritablement perçue comme une instance supérieure qui demande des sacrifices du corps et de l'esprit. Michon précise que la « grande » poésie, celle que pratique le poète, ne peut renvoyer qu'à une vision ogresse de l'œuvre puisque « la langue des hommes leur vient après la Chute. » (*RF*, 30) Cette conception évoquée par Michon, qui emprunte à l'imaginaire religieux et au mythe de la malédiction littéraire, évoque que seul celui qui souffre et explore les bas fonds peut atteindre à cette vision idéale de la poésie : c'est le péché qui fait l'œuvre.

De son côté, Théodore de Banville, à qui Rimbaud a demandé « cet immense petit service » (RF, 38) d'être reconnu dans Paris, va déceler la violence et la portée de la poésie rimbaldivienne, qui le différencie des autres poètes de son temps et dont il avait perçu les signes chez Baudelaire vingt ans plus tôt : « Sous le jeune versificateur bien doué, roué, hugolâtre, sous les rimes flagrantes Banville entendit l'autre rime plus sombre [...] : une maigre portée de trois ou quatre notes, mais tyranniques, tyranniquement réitérées et combinées, dont la combinaison diverse fait les grands poètes. » (RF, 47-48) Toutefois, Banville sera lui aussi rapidement dominé par Rimbaud, ce que Michon associe à sa conception purement formaliste de la poésie qui « vante la forme, la vérité qui se tient dans la syntaxe plus qu'en nos désirs, dans la rime plus qu'en nos cœurs. » (RF, 43) Par conséquent, Banville, tout comme Izambard avant lui, « pissa dans un violon » (RF, 38), ce qui vient symboliser leur échec respectif. Cette analyse fait surgir l'idée que, contrairement aux deux autres œuvres du corpus qui traitent plus spécifiquement de la malédiction de Verlaine et de Baudelaire, *Rimbaud le fils* présente plutôt l'autre facette du mythe, la bénédiction et l'idée de grandeur qui y sont associées. En effet, plutôt que de s'attarder au destin tragique et à l'inadéquation sociale vécue par le poète, ce sont plutôt ses facultés extraordinaires et précoces, qui le distinguent de ses contemporains, qui sont mises de l'avant par l'auteur.

Michon évoque aussi dans *Rimbaud le fils* la relation enflammée entre Verlaine et Rimbaud :

on dit aussi que jouant sur tous les tableaux et de tous les rôles, celui de l'amant, du compère, du poète, ils affolèrent l'épouse, la vraie, celle de Verlaine, des mille roueries que l'absinthe dicte; car ils étaient farceurs; ils appuyèrent à fond sur la chanterelle du destin poétique, celle en somme sur quoi Baudelaire avait tant appuyé qu'elle s'était coincée sur le fameux crénom. (RF, 65)

À travers cet exemple, Baudelaire apparaît comme le précurseur d'une vie dédiée à la littérature qui s'est mal terminée, ce qui renvoie à l'idée d'une malédiction littéraire qui affecterait les grands poètes. Cette même vision du destin poétique comme source d'un mal réapparaît à de nombreuses reprises dans *Rimbaud le fils*. En effet, Michon, en parlant de la relation explosive entre Rimbaud et Verlaine, écrit « que leurs chanterelles respectives à force de s'affronter s'usaient; [...] la chanterelle orphique, celle du destin poétique hors pair, hors

mesure, dont Baudelaire leur avait appris à jouer, l'un comme à l'autre, et qui se coince si facilement; sur laquelle ils appuyaient à fond. » (*RF*, 69-70) Michon évoque le fait que les deux poètes « étaient minés par le *dérèglement de tous les sens*, auquel ils s'appliquaient bien droitement l'un et l'autre. » (*RF*, 69) Il est par ailleurs intéressant de mentionner que Michon présente un Verlaine qui semble attirer le malheur, image qui conforte celle de Goffette : « Il n'avait pas besoin de Rimbaud certes, il était assez grand pour se descendre tout seul, et il en avait la volonté; mais Rimbaud fut un bon prétexte, la pierre sur quoi un destin trébuche. Et, plus que tout au monde, Verlaine aimait trébucher. » (*RF*, 63)

Lorsque Michon aborde les débuts du poète dans Paris alors qu'il est à la recherche de gloire et de reconnaissance, il met de l'avant le phénomène du surnombre des artistes de la bohème qui aspiraient à devenir sacrés et qui, pour Rimbaud, sont décrits comme des entraves à son désir d'être le premier parmi eux:

Et tous ces fils donc, pour bien notifier qu'ils étaient orphelins, exilés, c'est-à-dire meilleurs que les autres, tous ces fils devinrent non pas capitaines, non pas barons ni moines, mais poètes; car c'était l'usage depuis 1830; mais depuis 1830 la chanson s'était usée; elle avait été chantée par trop de gorges; ils postulaient en trop grand nombre à la distribution des prix de l'au-delà. (*RF*, 82)

Il n'est donc pas étonnant que Michon, fasciné par l'abandon de la carrière poétique de Rimbaud et sa vie de commerçant en Afrique, affirme, en reprenant une formule de Mallarmé, que s'il s'est « opéré vivant de la poésie [c'est] parce que le verbe n'était pas ce passe-droit universel dont avait si ardemment rêvé le petit Rimbaud de Charleville. » (*RF*, 104) Face à cette œuvre ogresse qui demande tous les sacrifices, Rimbaud ne semble rien recevoir en retour; la poésie n'étant pas à la hauteur de ses attentes de gloire et puisque « le sacre que demandait Rimbaud avec tant de force, que tous les fils demandaient sans doute quoique avec moins de force, le sacre n'était plus du ressort de personne. » (*RF*, 82)

### 3.3 La filiation littéraire : respect ou négation de la tradition.

Après avoir démontré la relation problématique des poètes maudits à leur famille ainsi qu'à la société de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous allons maintenant, dans cette dernière partie du chapitre, questionner leur positionnement face à la tradition littéraire ainsi que leur rapport à la filiation. Bien que ces questions n'apparaissent pas centrales dans les récits *Baudelaire en passant* et *Verlaine d'ardoise et de pluie*, elles se trouvent au cœur de *Rimbaud le fils* puisque Michon inscrit d'emblée le poète dans une filiation canonique, une lignée d'« élus ». Nous allons donc aborder rapidement la relation de ces trois poètes maudits avec les écrivains qui les ont précédés ainsi qu'avec leurs successeurs, les jeunes artistes qui s'inscrivent dans leur sillon. Dans un premier temps, cette analyse nous permettra d'approfondir la question de la filiation littéraire en mettant de l'avant leur appartenance à une lignée de grands auteurs ou, comme le mentionne Steinmetz, à une litanie des poètes malheureux. Dans un deuxième temps, le poète maudit étant habituellement perçu comme un artiste d'avant-garde qui tente d'instaurer un nouveau *nomos*, une nouvelle façon de concevoir l'art, nous interrogerons la rupture de ces poètes par rapport à la tradition littéraire.

En premier lieu, il faut mentionner que le récit *Baudelaire en passant* n'aborde pas la relation du poète à ses prédécesseurs; il apparaît plutôt solidement ancré dans le présent et dans son rapport difficile à la société de son temps. Blonde aborde toutefois, quoique assez rapidement, l'impact de l'œuvre baudelairienne sur ses contemporains et par conséquent, son rapport à ses successeurs, aux jeunes poètes qui s'inscrivent dans sa lignée. En effet, l'auteur expose l'image d'un Baudelaire qui

ne veut pas de successeurs. Ni enfants – « ça dérange les papiers et ça poisse les livres » – ni disciples [...] et s'effraie des éloges des jeunes Parnassiens qui ont fait de lui leur maître, et il confie à sa mère : « Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible; et il paraît que l'école baudelaire existe ». (BP, 41)

Blonde met de l'avant le fait que le poète, à la fin de sa vie, refuse de se rendre à Paris à la demande de Sainte-Beuve pour profiter de la gloire dont il a pourtant tant rêvé et refuse les hommages que lui font Mallarmé et Verlaine. Blonde présente un homme épuisé qui, malgré



qu'il ait tant désiré être reconnu pour son oeuvre, n'a plus la force de se mettre en scène et, conséquemment, « se réfugie dans le silence. » (BP, 41) Il semble que cette gloire tant recherchée est arrivée beaucoup trop tard alors que Baudelaire est détruit et fatigué par la vie qu'il a vécue. Toutefois, il est pertinent de mentionner que le poète sait que le temps reconnaîtra son génie, ce qui rappelle la logique du *qui-perd-gagne* : « Je laisserai une grande célébrité, je le sais. » (BP, 41) Bien que Baudelaire ait été rejeté par la société, Blonde souligne qu'il a toujours trouvé des amitiés pour le défendre, des poètes ou écrivains qui connaissaient sa véritable valeur. La communauté littéraire et artistique qui entoure le poète occupe d'ailleurs une place importante dans le récit et est utilisée pour renforcer le statut de génie qui lui a été associé. Par exemple, l'auteur écrit qu'à sa mort, alors que de nombreux poètes sont venus lui rendre hommage, Banville a affirmé que Baudelaire a été « le premier à avoir accepté tout l'homme moderne, avec ses défaillances. Asselineau, de son côté, a protesté avec véhémence contre la "légende" et la rumeur qui avaient fini par le faire passer pour fou. » (BP, 10) En somme, le fait que Baudelaire soit présenté comme n'ayant que des successeurs et aucun prédécesseur est significatif puisque, dans *Rimbaud le fils* et *Verlaine d'ardoise et de pluie*, le poète apparaît de même comme une figure marquante, le premier dans la litanie des poètes maudits, victime de son génie et de la modernité de sa poésie. Il représente le poète qui dévoue son existence à son oeuvre et qui inspire les deux jeunes poètes qui voient en lui un modèle à suivre, un précurseur.

De son côté, Goffette aborde les premiers pas poétiques de Verlaine qui, dès l'âge de 13 ans, écrit secrètement des vers et voue une adoration à Victor Hugo et aux *Contemplations*. Il lui envoie d'ailleurs très jeune un poème, « La Mort », « ses premiers pas dans l'orageuse carrière de la poésie » (VAP, 126) et dont les vers, selon Goffette, annoncent « par le choix des mots et leur alignement, le musicien naturel et inimitable qu'il va devenir. » (VAP, 126) Après avoir étudié les poètes latins sous la supervision de l'abbé Delogne, le curé de Paliseul, les *Commentaires de César* et avoir traduit Catulle, Juvénal, Pétrone, il découvre la poésie contemporaine qui viendra bouleverser sa vie. Goffette cite le *Gamiani* de Musset, les *Œuvres secrètes* de Piron mais surtout « ce livre, oublié par un pion sur une chaise, et qu'il prend pour *Les Fleurs de "mai"*, d'un certain Baudelaire. Ses résultats

scolaires s'en ressentent. C'est la débâcle au palmarès. » (*VAP*, 126) Ici aussi, Baudelaire, par la nouveauté et la modernité de sa poésie, apparaît comme une figure significative qui fera bifurquer la destinée du jeune Verlaine, lui ouvrant le chemin hanté de la malédiction littéraire. Goffette présente un Verlaine désabusé qui, à la fin de sa vie, raille les mouvements littéraires auxquels il est associé, désillusionné par cette carrière de poète qui a été la source de grands maux. En effet, Verlaine, à la fin de sa vie,

s'amuse à répondre [au jeune homme qui l'interroge sur le mouvement symboliste] qu'il ne connaît pas l'allemand, que tous les *cymbalistes* ne valent pas une timbale de quetsche ou d'absinthe. On le range parmi les décadents? Tant mieux, *la décadence, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque s'ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie. [...]* *C'est l'art de mourir en beauté.* (*VAP*, 155)

Et plus loin d'ajouter : « Sa fierté, Verlaine l'a balancée avec le reste. Voici venu le temps de la légende et de la gloire, voici touché le fin fond de la mistoufle. » (*VAP*, 155) On nage ici en pleine malédiction littéraire.

Contrairement aux deux autres œuvres du corpus, la filiation apparaît dans le récit de Michon comme une thématique très importante puisque le jeune Rimbaud, alors qu'il aspire à devenir poète, se voit inscrit dans une lignée de grands écrivains qu'il finira même, selon l'auteur, par dépasser :

Les grands-pères, les phares comme on disait, les étoiles lointaines dans la nuit des collèges, Malherbe et Racine, Hugo, Baudelaire et le petit Banville; qui l'un sorti de l'autre s'étaient donné le jour dans cet ordre ou à peu près, avaient relancé la filiation canonique [...] qui pour perpétuer la lignée avaient tous une licence spéciale de l'au-delà [...] et le dernier rejeton avait dans Charleville cette pile d'ancêtres bien disponible sur son petit pupitre. Il n'était pas sûr qu'il serait des leurs; mais il l'était déjà, parce que aussi loyalement qu'il les vénérât il ne faisait pas que les vénérer, il les détestait d'un même cœur : entre lui et le nom ineffable ils existaient, ils pesaient, ils étaient de trop. On sait qu'il finit par les surpasser qu'il en vint à bout et qu'il fut leur maître : il cassa la tringle et s'y cassa aussi le bec, en deux temps et trois mouvements. (*RF*, 19-20)

Cette citation, en plus d'inscrire Rimbaud sur la tringle de la filiation canonique, selon l'expression de Michon, laisse transparaître l'idée d'une malédiction littéraire qui affectera le

poète. En effet, les dernières phrases de cet extrait proposent que Rimbaud, en devenant l'ultime poète, le maître, ne pouvait qu'en subir les conséquences négatives, « s'y casser le bec », et payer le prix d'une telle domination de l'esprit. Rimbaud appartient ainsi à la famille des « grands » puisque ce ne sont pas tous les poètes qui peuvent espérer y être inclus et y revendiquer leur place, « la tringle aim[ant] qui elle veut. » (*RF*, 25) Michon soutient d'ailleurs qu'Izambard, qui lui aussi voulait faire partie de cette lignée d'élus, va rater son coup puisqu'il est complètement dominé par le jeune Rimbaud lorsqu'il le rencontre pour la première fois: « Il voulait être Shakespeare lui aussi, dans son adolescence : mais ça s'est arrêté à vingt-deux ans, au printemps de 1870, dans cette salle de collège par la fenêtre de quoi des potaches voyaient des marronniers fleurir, et sur un banc de quoi lui seul voyait, Izambard, Rimbaud devenir Rimbaud. » (*RF*, 25) Plus loin, Michon inclut Rimbaud, dès ses premiers balbutiements poétiques, dans une lignée héréditaire de poètes qui maîtrisent parfaitement la rime : « En conséquence les gammes du collégien à partir d'Izambard abandonnent la langue de bois des *oremus* et jouent sans problème de l'instrument héréditaire, celui qu'on se passe de main en main de Villon à Coppée. » (*RF*, 26)

Le désir si fort chez Rimbaud de n'avoir aucun ascendant et de détruire la « vieillerie poétique » pour devenir le « vers personnellement » apparaît, dans *Rimbaud le fils*, et ce malgré l'abondance des marqueurs de doute et d'ambiguïté, comme l'une des certitudes de l'auteur : « De cela je suis sûr : Rimbaud refusait et exérait tout maître. » (*RF*, 70) De plus, Michon affirme que « ce refus d'un maître visible, on l'appelle chez Rimbaud révolte, juvénile révolte, mais c'est très vieux, comme le vieux serpent dans le vieux pommier, comme la langue qu'on parle. » (*RF*, 71) Alors qu'adolescent, les « phares » apparaissent comme des modèles à suivre, rapidement, ils sont présentés comme relevant d'une époque révolue et sont relégués au passé par la portée de la poésie rimbaldienne. Ainsi, Hugo est décrit à de nombreuses reprises dans le texte comme le « Vieux », et Baudelaire, même s'il incarne la malédiction qui touche les « grands » poètes, devient lui aussi un personnage du passé, une « vieille lune ». (*RF*, 103) Par son talent précoce et son ambition féroce, Rimbaud vient clore et inverser cette filiation : il deviendra « leur maître à tous, Hugo, Baudelaire, Verlaine et le petit Banville. » (*RF*, 109) C'est ce refus de tout ascendant « visible »,

découlant de l'absence du Capitaine, qui amène par ailleurs Rimbaud à rompre avec Verlaine, décrit comme une :

créature superlative, qui était très visible avec sa barbe et ses blagues, qui avait vingt-sept ans, était poète d'École, reconnu des Écoles, connaissait le Vieux [...] maniait la grande rhétorique de plus longue main qu'un gamin de dix-huit ans, Verlaine à son corps défendant ne pouvait qu'apparaître aîné, royal quoique sa couronne fût de travers, demi-maître : et il fallait bien le descendre, pour être tout à fait Rimbaud, casser le vers nécessairement imparfait puisqu'il servait à d'autres [...] et aller crever longtemps dans la Corne nulle de l'Afrique chez les peuplades sans violon, où on n'a d'autres maîtres que le désert, la soif, le Sort, tous souverains peu visibles et ensablés comme des Sphinx [...] Donc en chemin vers ce désert ; il descendit Verlaine [...]. (RF, 72)

Dans le récit, Rimbaud, et bien que Michon souligne le caractère archaïque de sa révolte puisqu'elle habite depuis toujours les « grands » poètes, apparaît comme un artiste d'avant-garde qui se positionne en rupture face à la tradition littéraire ainsi que par rapport aux poètes qui l'incarnent, pour instaurer sa propre domination sur la poésie.

On retrouve donc chez les trois poètes, quoique à des niveaux différents, ce même désir d'avant-garde, qui pousse à révolutionner la poésie et à renverser la « vieilleries poétique ». Bien que ce violent refus d'ascendance soit une thématique majeure de *Rimbaud le fils*, elle est aussi présente dans le texte de Blonde qui met de l'avant la modernité du poète qui aspirait à renouveler la poésie traditionnelle : « Arrière la muse académique! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante. » (BP, 171) Ce désir d'une poésie nouvelle, détachée des principes d'école, s'incarne aussi dans *Verlaine d'ardoise et de pluie* et est représenté par les bocaux renfermant les trois mort-nés que gardent précieusement sa mère et que le poète, lors d'une nuit où il rentre complètement ivre, menace de jeter par terre: « La coupe a débordé, ça suffit : la vraie vie commence aujourd'hui. Table rase donc [...] » (VAP, 43) Bien que ce geste symbolise le fait que Verlaine désire se défaire de l'emprise maternelle qui l'empêche de vivre pleinement sa vie de poète, il est possible d'y voir un désir de rupture face à la tradition littéraire et l'affirmation d'un renouveau poétique:

*ce sera très musical, avait-il écrit à Lepelletier, sans puérilité à la Poë (...) et aussi pittoresque que possible. À monde neuf, esthétique nouvelle. C'est la première conversion. Vive l'Impair et au diable la rime qui pèse ou qui pose! L'Art poétique est né, qui n'est qu'une chanson après tout, n'en déplaise aux théoriciens. (VAP, 115-116)*

Ce désir de se défaire de la tradition est aussi au cœur de la vision que partage le couple de Verlaine et de Rimbaud puisqu'ils prônent la liberté, la décadence et une vision totale de l'art. Rimbaud recherche d'ailleurs en Verlaine « un frère voyant, un vrai *Fils du soleil* pour l'accompagner. Les Cros, les Banville, les Valade, peuh : des *pisseurs de copie!* [...] Il en a assez de tous ces *vieux cons* qui jouent sans risques les *Vilains bonhommes* puis rentrent dans leurs pantoufles. » (VAP, 105)

Nous avons, dans le présent chapitre, voulu reconstituer la représentation que se font Guy Goffette, Didier Blonde et Pierre Michon des poètes Verlaine, Baudelaire et Rimbaud, trois « nomothètes » de la modernité poétique, et ce à partir de leur rapport à la famille, à la société et à la tradition littéraire. Figure idéale symbolisant l'artiste authentique qui voue sa vie à l'art, il semble que le poète maudit apparaisse toujours comme un être au destin extraordinaire, marqué par la malédiction littéraire. En effet, si les auteurs, à quelques reprises et à des niveaux différents dans les trois œuvres du corpus, tentent de réfléchir et de remettre en question ce mythe romantique par des commentaires critiques (cette mise à distance sera d'ailleurs approfondie dans le chapitre suivant), il semble que celui-ci soit au contraire renforcé par la représentation qui se dégage de ces fictions biographiques. Que se soit un Baudelaire marginal condamné par sa famille et par la société, un Verlaine doté d'une nature ultrasensible et passionnée qui était prédestiné à une vie de malheur, ou un Rimbaud affecté d'un talent précoce et d'une ambition furibonde, qui accéda au sommet pour « s'opérer vivant de la poésie », toujours le poète est un artiste d'exception au destin unique et grandiose, qui ne peut connaître une existence ordinaire. Ce sont donc des êtres qui, à la fois bénis et maudits par une faculté poétique hors norme et des tempéraments excessifs propices à la création, auront des vies rocambolesques, marquées par le « dérèglement des sens », la pauvreté, l'exclusion et le mépris, la maladie et enfin une mort prématurée. Ces poètes incarnent ainsi une vision idéale de l'art et de la poésie puisqu'ils lui ont dédié leur vie. Et ce qui lie les trois poètes, en plus d'un même destin tragique, c'est le fait qu'ils ont

laissé derrière eux une œuvre qui fascine encore aujourd'hui. Et c'est cette fascination contemporaine que nous étudierons dans le prochain chapitre. En effet, puisque les fictions biographiques permettent la fusion de deux paroles que plus d'un siècle sépare, le dernier chapitre tentera de questionner la relation particulière des auteurs d'aujourd'hui à la mémoire littéraire qu'incarnent Baudelaire, Verlaine et Rimbaud.

## CHAPITRE IV

### L'AUTEUR CONTEMPORAIN ET LA MÉMOIRE LITTÉRAIRE

Nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un  
autre, et pour vivre en parasites dans l'un des  
trous creusé par la mémoire.

Gérard Macé in *Vies Antérieures*

Le chapitre précédent nous a permis, par une lecture des œuvres de notre corpus, de reconstituer la figure singulière de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine telle qu'elle est imaginée et rêvée par Didier Blonde, Pierre Michon et Guy Goffette. Ces fictions biographiques ayant la particularité commune de permettre l'imbrication de deux paroles énonciatives, l'une du XIX<sup>e</sup> siècle et l'autre contemporaine, ce présent chapitre analysera la relation particulière des auteurs envers ces trois poètes maudits qui ont marqué la modernité poétique. Nous interrogerons les moteurs de cette écriture contemporaine en soulevant les questions de la filiation, de la mémoire et de l'héritage au cœur de ces textes. En somme, il s'agira de questionner l'imbrication de deux paroles que proposent ces récits et que plus d'un siècle sépare. Ces deux instances narratives, que représentent respectivement le sujet de l'énoncé (figure du poète maudit) et le sujet de l'énonciation (l'écrivain contemporain dont la présence s'inscrit entre autres par ses commentaires réflexifs), seront mises en relief afin d'interroger la relation particulière de ces récits à la mémoire littéraire ou, selon l'expression de Judith Schlanger, à la « mémoire des lettres »<sup>101</sup> qui « est dans le présent comme une richesse, [qui] travaille le présent comme une pluralité. [...] Un passé pluriel qui donne à voir et à parler. »<sup>102</sup> Pour ce faire, nous analyserons la réécriture intertextuelle comme inscription mémorielle dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, la Vulgate rimbaldienne revisitée dans

---

<sup>101</sup> Formule utilisée par Judith Schlanger dans *La mémoire des œuvres*, coll. « Poche », Paris, Verdier, 2008, 185 p.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 121.

*Rimbaud le fils* et la déambulation contemporaine dans un Paris troué de blancs dans *Baudelaire en passant*.

#### 4.1 Verlaine d'ardoise et de pluie : la réécriture intertextuelle comme inscription mémorielle.

Dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, la question de la mémoire et les pratiques intertextuelles sont intimement liées et occupent une place de choix dans le récit. Goffette aborde la question mémorielle sous deux modes différents qui semblent interagir l'un avec l'autre. En mettant l'accent sur la distance temporelle qui le sépare de Verlaine, il suggère d'abord que la mémoire entourant le poète s'effrite et que celle-ci ne semble plus trouver écho dans l'imaginaire contemporain. Ensuite, Goffette tente, par divers procédés narratifs et discursifs, de diminuer et d'atténuer cette distance, qu'il sait pourtant inévitable, par un dialogue constant avec son personnage ainsi que par la fusion de deux écritures et de deux instances narratives, la parole du poète maudit du XIX<sup>e</sup> siècle se substituant à la sienne. En peignant un tableau de campagne dans lequel un homme (Verlaine) marche sur une route (qui symbolise sa mort), Goffette illustre cette distance : « C'est une carte postale oubliée dans un livre, et la mémoire n'a rien gardé d'elle que ce vers en légende, ce dix-pieds allègre et décidé qui répète : *La route est droite et tu n'as qu'à monter.* » (*VAP*, 20) Plus loin, l'auteur accentue l'écart qui le sépare de Verlaine et intervient dans le récit : « aussi quand il retrouve, en 1889 ou 1890, bon sang, c'est si loin déjà, cette Eugénie Krantz qu'il avait rencontrée cinq ans plus tôt [...] » (*VAP*, 25). Ces marqueurs temporels, qui viennent créer une distance entre le moment de l'énonciation et le temps propre à l'énoncé, apparaissent à de nombreuses reprises dans la fiction. Ainsi, le corps du texte renvoie à une origine langagière étrangère qui, dans le cas présent, apparaît comme une parole préexistante à la sienne. Le récit goffettien ne semble pouvoir se défaire de la parole de Verlaine puisqu'elle en est la source; cet écart temporel, qui sépare les deux temps de l'énonciation, est donc nécessaire et préalable au présent de l'écriture. De plus, Goffette utilise la répétition stylistique du « ne sait pas encore » pour venir marquer le fossé historique entre le déroulement de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle et le récit contemporain : « Paris, 7 janvier 1896. Celui qui vient de rouler nu sur le carreau glacé de chambre, au 39 de la rue Descartes, *ne sait pas qu'il est entré en agonie.* » (*VAP*, 17) Ou encore : « Bruxelles, 10 juillet 1873. Celui qui se retourne dans son lit, au 1 de



la rue des Brasseurs, où sa mère l'a rejoint, *ne sait pas encore qu'il va commettre l'irréparable.* » (*VAP*, 113) Goffette inscrit, à l'intérieur même du récit, le passage du temps qui sépare le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation ainsi que le recul historique du narrateur qui a permis l'écriture du récit. Par là, cette répétition stylistique semble signifier : « Nous, maintenant, nous savons. »

Dès l'ouverture du récit, alors que Verlaine est à l'agonie, la narration se substitue à la mémoire du poète pour recréer les moments importants de sa vie qui seront racontés par le narrateur:

On dit que la mémoire, avant de tourner la page, dresse encore sa table des matières et trace un vivant résumé. Toutes les scènes marquantes sont reprises et serrées comme un poing. Le film se déroule au ralenti dans le temps d'un éclair. C'est l'heure où les aveugles voient, où les sourds entendent, et Caïn même, au fond de sa retraite, a beau se fermer les yeux, il voit ce qu'il a fui. (*VAP*, 35)

Cette citation est intéressante puisqu'elle suggère que *Verlaine d'ardoise et de pluie*, en se confondant avec la mémoire verlainienne, se souvient des événements et des gens qui ont été significatifs pour le poète et qui hantent ses dernières heures. Le texte se présente comme l'équivalent du flux de souvenirs d'un Verlaine mourant qui se remémore les grands moments de sa vie. On assiste donc comme lecteur à une succession d'épisodes telle qu'elle se déploie dans l'esprit d'un Verlaine agonisant. Par conséquent, cette remémoration des souvenirs du poète permet à Verlaine de « revivre » à travers le texte de Goffette et de défier l'opacité de la mort. Par exemple, l'enfance marquée par une mère qui vénère des mort-nés ne peut être effacée : « Mais on a beau faire, ce qui a marqué nos premiers jours ne s'efface pas d'un coup de canne. C'est le fond de la mémoire, ce qui soutient la barque de la vie, et l'orienté malgré nous. » (*VAP*, 44) Goffette propose d'ailleurs de transposer ces trois boccas, qui ont eu un impact crucial dans le développement du poète, sur les trois êtres marquants de sa vie et qui, tels des fantômes, ne cessent de le tourmenter. Ces bocaux viennent symboliser la mémoire : ce sont des personnes chères ou des moments significatifs qui sont ressuscités par le travail de restitution de Goffette alors que Verlaine, à l'agonie, n'a plus la force nécessaire pour le faire. Ces trois bocaux apparaissent comme des lieux de mémoire, à l'abri

du temps, dans lesquels sont préservés les souvenirs du poète et grâce auxquels l'auteur peut restituer son histoire intime.

Ces trois morts nés sur l'étagère du salon, ces trois fantômes tant regardés en silence, un doigt posé sur les lèvres quand la question montait du ventre, précise, pressante, Verlaine, maintenant qu'il est rendu à son terme, que sa chair nue touche le sol, en cette nuit de janvier 1896, comment ne pas imaginer qu'il cherche encore en son délire à mettre un nom, un visage aimé sur chacun d'eux, à les sortir l'un après l'autre de leur nuit, à éclairer d'un sourire leur masque grimaçant? Ils sont là si près, comme penchés sur lui qui ne peut faire un geste. Ils sont là ces trois corps de jeunesse qui lui barrent la route. Une fille et deux garçons. [...] Ah comme il voudrait ouvrir la bouche, Verlaine, prononcer les sésames, réveiller les petits visages chiffonnés. Mais les forces lui manquent; il grommelle et pleure. (*VAP*, 44-45)

C'est donc l'écriture de Goffette qui, par le récit, se substitue à la mémoire de Verlaine et réveille les trois fantômes hantant les derniers instants du poète en leur consacrant chacun un chapitre: la cousine tant aimée, Elisa, morte précocement et qu'il recherchera dans les autres femmes toute sa vie; Rimbaud, son compagnon d'infortune et d'exaltation poétique, qui l'a rejeté; et Lucien Létinois, son « fils adoptif » aussi décédé à un très jeune âge. En devenant la mémoire du poète agonisant, Goffette s'inscrit ainsi en filiation avec le Pauvre Lélian puisqu'il semble détenir la clé de ses souvenirs les plus profondément ancrés et, par une connaissance intime du poète, peut déchiffrer ses pensées lors de son dernier soupir.

L'intertextualité dans un récit comme *Verlaine d'ardoise et de pluie* mérite d'être analysée plus en profondeur puisque cette fiction regorge d'une multitude de vers, de strophes, de mots épars, d'expressions provenant de plusieurs recueils du poète (dont, en autres, *La Bonne chanson*, *Sagesse*, *Romances sans paroles*, *Chansons pour elle*, *Parallèlement*, *Poèmes Saturniens*, *Album Zutique*, *Croquis de Belgique*), de sa correspondance avec Rimbaud, Mathilde (sa femme), ses amis Léon Valade, Edmond Lepelletier, son modèle Victor Hugo ainsi que des bribes de ses *Confessions*. L'utilisation des références textuelles explicites est gargantuesque puisqu'en plus de provenir de la quasi-totalité des recueils et des écrits de Verlaine, ces citations se mélangent au texte de Goffette du début à la fin du récit. L'abondance est telle que les pages n'ayant pas de fragments de poèmes de Verlaine incorporés dans leurs lignes sont rares et apparaissent comme des

exceptions. De plus, Goffette intègre plusieurs citations qui proviennent de textes d'autres poètes ou d'écrivains qui ont connu Verlaine en plus de faire des références à certaines images photographiques à travers lesquelles il tente de faire surgir un trait de caractère significatif. Le travail de repérage, dans une œuvre comme *Verlaine d'ardoise et de pluie*, s'avère ainsi ardu puisque, même si les citations sont indiquées en italique, dans la grande majorité des cas, leur provenance n'est jamais mentionnée. On se trouve devant une écriture hybride qui marie plusieurs paroles absorbées en une seule pour créer un nouveau texte. Derrière cette multiplicité et cette abondance de références intertextuelles semble se profiler un désir de totalité, voire d'absolu. En effet, tant par l'unité des événements de vie racontés que par la surabondance des références et l'étendue de leur provenance (qui témoignent d'une grande érudition et d'une connaissance exceptionnelle de l'œuvre du poète), Goffette semble vouloir acquérir une emprise sur un personnage qui apparaît plus grand que nature et qui pourtant lui échappe. Une représentation juste qui serait à la hauteur de l'homme et de l'œuvre ne semble pouvoir se détacher chez Goffette de l'idée d'un ensemble globalisant qui ne peut faire l'économie du « déjà-écrit ».

Pour cette étude, nous nous attarderons principalement au traitement des citations de Verlaine intégrées au texte de Goffette puisque celles-ci, contrairement à celles provenant d'autres auteurs qui se retrouvent citées intégralement, façonnent la fiction en étant absorbées et re-travaillées par l'écriture contemporaine. Pour analyser le traitement de l'intertextualité dans la fiction, nous utiliserons le terme de réécriture intertextuelle que Gignoux, dans le prolongement des travaux sur la citation d'Antoine Compagnon, qualifie comme un cas particulier d'intertextualité et qu'elle définit comme la « pratique formelle, matérielle, de répétition d'un auteur, laissant non des traces mais des marques évidentes dans le corps du texte »<sup>103</sup>, pratique qui marque une intention avouée de réécriture. Et c'est justement cette idée d'intentionnalité qui prime ici dans le texte de Goffette : celui-ci, pour construire son texte à caractère biographique, semble ne pouvoir se dissocier d'une parole antérieure déjà inscrite dans le réel par l'écriture. Il utilise, et c'est ce qui participe à créer l'effet d'une fusion des deux paroles, en citation les textes de Verlaine qui se présentent comme des

---

<sup>103</sup>Anne-Claire Gignoux. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 26.

matériaux à travailler, à modeler qui enrichissent et modifient l'intertexte. Gignoux explique ce double traitement de la réécriture qui décrit très bien la dynamique du texte de Goffette : « la réécriture fait subir aux mots réécrits un traitement, un travail toujours doublement transformateur : il modifie le texte récrit, fragmenté, exilé de son contexte, éventuellement corrigé, mais aussi le texte où il s'insère et qu'il enrichit. »<sup>104</sup>

À propos des effets de lecture qui résultent d'une abondante utilisation de la citation au sein de l'intertexte, Tiphaine Samoyault affirme dans *L'intertextualité : mémoire de la littérature* : « En elle sont réunies les deux activités de la lecture et de l'écriture et elle laisse apparaître tout un arrière-plan du texte, le travail préparatoire, les fiches, le savoir, le travail qu'il a fallu engranger pour aboutir à ce texte-ci. »<sup>105</sup> Cette affirmation de Samoyault montre bien que les fictions biographiques relèvent d'une « prose érudite ». En effet, il est tout à fait intéressant de constater que le texte de Goffette inscrit la lecture dans son texte de deux différentes façons. D'un côté, cette fiction témoigne de la lecture et de la recherche préalables qui ont été faites par l'auteur contemporain et de la ré-activation de sens engendrée par son écriture. De l'autre, le déchiffrement de l'intertexte demande la participation du lecteur puisque chaque référence renvoie à un réseau de sens autre et complexe. Dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, chaque citation (fragments, bribes de poèmes, de lettres) renvoie à l'imaginaire ainsi qu'à l'identité de Verlaine et forcément, à son écriture. Cette réécriture amène le lecteur à retourner aux textes d'origine ainsi qu'à faire une lecture contemporaine des textes de Verlaine et ce, pour arriver à une meilleure compréhension du récit. Laurent Jenny, dans « La stratégie de la forme », explique bien le retour nécessaire vers le texte-origine qu'engendre l'intertextualité puisqu'elle introduit « un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. »<sup>106</sup> Dans le récit goffettien, la réécriture intertextuelle se présente comme le dialogue entre deux paroles et apparaît, tel que le propose Gignoux, comme « un travail dans le langage, propre à modifier et à renouveler le texte originel, pour donner une nouvelle

---

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>105</sup>Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, coll. « 128 », Armand Colin, 2005, p. 34-35.

<sup>106</sup>Laurent Jenny, « La stratégie de la forme » in *Poétique-Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no. 27, Paris, Seuil, 1976, p. 266.

naissance, et basculer le texte d'origine dans une nouvelle génération, une re-génération. »<sup>107</sup>  
 C'est justement cette idée de réactivation de sens, empruntée à Lucien Dallenbach dans son article « Intertexte et autotexte »<sup>108</sup>, qui nous permettra en définitive de penser les motifs d'une telle reprise.

Si quelques rares fois Goffette intègre par collage des strophes entières de poèmes dans son récit, sa pratique intertextuelle la plus courante consiste plutôt à insérer dans son texte différents vers du poète, qu'il a préalablement découpés et sortis de leur contexte d'origine pour compléter ou pour enrichir en contenu sa fiction. Chaque allusion ou description de la vie de Verlaine par Goffette est ainsi mise en relation avec le discours du Prince des poètes, qui a beaucoup écrit sur les différents épisodes de sa vie. Par exemple, lorsqu'il aborde la relation de Verlaine avec Lucien Létinois, son jeune amant, l'auteur affirme :

Le troisième fœtus a lui aussi des carottes dans les cheveux, une tête d'angelot mal dégrossi, mais il est doux comme une femme et *fin comme une grande jeune fille* : C'est Lucien Létinois. Ce grand gaillard – grand dadais, diront les uns, petit futé, diront les autres – ce fils de cultivateur qui sait *herser, rouler, faucher* mais pas tuer les poules, *c'est mon fils*, dira Verlaine, *le fils que mon cœur a élu*. (VAP, 53)

À travers cet extrait, on s'aperçoit que Goffette ré-utilise des fragments de poèmes pour les intégrer dans son propre texte. Parfois, il prend deux vers qui ne renvoient pas au même réseau sémantique et les joint ensemble pour faire surgir un nouveau sens et soutenir une nouvelle énonciation. Goffette s'approprie certains vers en les sortant de leur contexte premier pour compléter et enrichir son propre texte qui gagne ainsi, par ces assimilations verlainiennes, en authenticité puisqu'il paraît plus proche de l'imaginaire du poète. L'ampleur des citations fait surgir l'idée que l'auteur ne semble pouvoir se dissocier d'une parole antérieure qui a déjà « parlé ». Comme si le poids de l'écriture de Verlaine semblait trop lourd pour que Goffette puisse s'en défaire et passer outre: comment dire mieux que ce qui a déjà été dit par le Prince des poètes lui-même?

<sup>107</sup> Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 178.

<sup>108</sup> Lucien Dallenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, no. 27, Paris, Seuil, 1976, p. 282-296.

Les citations intégrées à *Verlaine d'ardoise et de pluie* participent à créer un effet de proximité et rendent possible l'actualisation de la parole centenaire de Verlaine dans l'écriture de Goffette. En effet, cette assimilation des poèmes verlainiens dans le texte engendre une relation très intime entre les deux auteurs, un peu comme si Goffette servait de médium à un esprit du passé et qu'il permettait, par l'écriture de sa fiction, de faire resurgir une parole d'outre-tombe. En outre, cette fusion des deux instances énonciatives est accentuée par le langage utilisé par l'auteur qui reprend les termes que Verlaine employait pour décrire son quotidien. Par exemple, il nomme *Mamezelle Boudin* (Philomène) et *Nini Mouton* (Eugénie) les maîtresses du poète en référence aux surnoms que Verlaine utilisait dans sa correspondance. Même chose pour Rimbaud qu'il appelle couramment *Rimbe, fils du soleil, petite crasse* ou, pour Verlaine, *vierge folle, pourcé, vieux Socrate chauve*.

De plus, Goffette incorpore certaines particularités langagières qui apparaissent dans la correspondance de Verlaine dès 1875, et qui sont l'usage de l'argot, l'utilisation de patois et de jeux de mots ainsi que de certains mots inventés qui mélangent le français, l'anglais, l'espagnol, le latin. Par exemple, il écrit : « Arthur, vous savez bien, l'enragé de *Charlepompe* [Charleville : lieu de naissance de Rimbaud] et de *Stuttgarce* [Stuttgart en Allemagne : endroit où travaille Rimbaud comme précepteur]. Tant pis. Tant pis, on fera comme si, dans la douceur. On ira à *Leundun* [Londres] [...] » (*VAP*, 54) L'auteur reprend le langage propre à Verlaine tout en intégrant certains usages de l'époque qui viennent donner une profondeur historique à son récit ainsi qu'une couleur locale des Ardennes. Pour comprendre le sens de ces mots, une recherche minimale doit être effectuée par le lecteur, à moins d'une grande connaissance de l'œuvre du poète, puisqu'à première vue, il est difficile de saisir la signification de certains mots ou expressions. C'est donc par l'étude et l'approfondissement, qui remettent au premier plan les textes de Verlaine, qu'il est possible d'arriver à une vision d'ensemble, à une compréhension globale du récit.

Le dernier aspect qui mérite d'être soulevé et qui favorise la proximité des deux paroles est la narration que propose le récit. À plusieurs reprises, Goffette s'adresse directement à Verlaine et entre en dialogue avec lui :

À croire qu'il est seul une fois de plus, que tous l'ont abandonné. Mathilde. Mathilde! Mathilde, où es-tu? Inutile de gaspiller tes forces, Verlaine. Mathilde est loin, elle dort. Elle dort, la *petite épouse* trahie [...] Et tu es seul à présent, seul et nu, grelottant de fièvre sur le carreau. (VAP, 24)

Ou encore : « Comme tu te trompes, Verlaine. Eugénie, ta dernière compagne, la *toquée de la rue St-Jacques*, comme tu l'appelais aux jours sombres [...] » (VAP, 24) Ce dialogue amène un véritable effet de proximité : l'écart temporel, le temps de l'écriture, ne semble plus exister. Daniel Madelénat aborde d'ailleurs ce rapprochement, très présent dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, que permet l'hybridation propre aux fictions biographiques : « La logique de l'identification empathique, et de la focalisation interne rapproche ainsi les deux points de vue et les deux narrations : la biographie y gagne une éveillante nostalgie de proximité et d'unité. »<sup>109</sup> On assiste même, à de nombreuses reprises dans le récit, à un véritable dédoublement narratif ainsi qu'à la fusion des deux instances d'énonciation. Goffette change le fil de la narration et cesse de raconter l'histoire en s'adressant aux personnages comme s'il était lui-même Verlaine : « À boire, Eugénie, nom de Dieu! À boire! Tu m'abandonnes donc toi aussi dans ce Tranvaal d'enfer. Eugénie, comme toutes les autres. *Ô carne, peste, choléra, toi aussi!* » (VAP, 23) De plus, Goffette intervient dans le récit et tente à deux reprises d'expliquer à la jeune épouse le désir de liberté qui habite le poète et qui vient légitimer le fait qu'il l'ait quittée :

Si vous saviez comme on est bien, loin des horaires du bureau, des têtes à claques, des visages de cire, des sourires fixes, loin des chichis et des breloques, de l'amour sage et des patins, loin de Paris! [...] En juillet, la route est d'enfance, et l'on joue, insouciant comme *deux jeunes filles / Éprises de rien et de tout étonnées*. Non, Mathilde, vous n'imaginez pas le plaisir que *c'est de cheminer loin des femmes et des hommes / Dans le frais oubli de ce qui nous exile*. (VAP, 109)

Ici, ce désir de liberté semble plaire autant au sujet de l'énoncé qu'au sujet de l'énonciation. L'auteur semble lui aussi partager cette haine de la routine urbaine et semble projeter ses désirs dans le personnage de Verlaine. Dans un autre ordre d'idées, la pratique de l'intertextualité permet à Goffette de dresser un portrait beaucoup plus intime du poète et de s'éloigner d'une image unique et sclérosée. L'auteur tente, par la fusion de deux paroles, de

<sup>109</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, p. 164.

se défaire d'une représentation figée, stratégie narrative qui diffère des deux autres auteurs puisque ceux-ci, comme nous le verrons, tiennent plutôt un discours critique, nettement plus distancié. De ce fait, il est possible de parler d'une appropriation subjective du sujet par son auteur, ce qui vient témoigner d'une réelle empathie. David Cantin dans *Le Devoir* remarquait à juste titre : « Parfois, on se demande même s'il n'y a pas un peu de Verlaine en Guy Goffette, puisque cette prose transmet la densité d'une expérience commune ressentie. »<sup>110</sup>

Ce texte contemporain est donc véritablement construit sur la base de la réécriture intertextuelle; la parole antérieure de Verlaine y apparaît comme un matériau que peut travailler à sa guise l'auteur. Dans *Verlaine d'ardoise et de pluie*, il s'agit véritablement d'une interaction entre deux paroles dont Gignoux explique les effets comme « une sorte de réaction chimique des mots entre eux, des phrases entre elles, qui offre au texte premier un sens nouveau. »<sup>111</sup> L'intérêt premier de la fiction biographique de Goffette est justement de ré-actualiser une parole du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'espace contemporain. Celui-ci permet de donner un second souffle aux poèmes verlainiens ainsi qu'à ses différents textes et, en conséquence, de les ré-intégrer d'une certaine façon dans l'imaginaire collectif.<sup>112</sup> En terminant, il est aussi possible de penser cette fiction comme étant un moyen qu'a trouvé Goffette de marquer sa filiation avec le grand poète ardennais puisqu'il ne cache pas l'influence de Verlaine et de son art poétique sur sa propre écriture. D'ailleurs, la relation particulière de Goffette à Verlaine est d'autant plus visible par la publication d'un autre récit sur le grand poète ardennais, *L'autre Verlaine*<sup>113</sup>, publié en 2008. En effet, les similitudes intellectuelles et géographiques entre les deux poètes sont assez visibles : la campagne et l'attachement à la terre natale occupent des places importantes dans leurs oeuvres respectives et la musicalité dans la poésie, qui était si chère à Verlaine, trouve écho dans celle de Goffette. Comment ne pas voir, en effet, l'influence de Verlaine sur cet auteur contemporain

<sup>110</sup> David Cantin, « Les vies promises : Autour de Verlaine et de Bonnard », *op. cit.*, p. D9.

<sup>111</sup> Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 177.

<sup>112</sup> Judith Schlanger évoque d'ailleurs que ce « qui fonde l'existence culturelle [la mémoire culturelle], ce n'est pas la durée consécutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité. Ce n'est pas la durée qui donne la survie, c'est la présence actuelle. » in Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 141.

<sup>113</sup> Guy Goffette, *L'autre Verlaine*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 2008, 140 p.



lorsque celui-ci résume son entreprise poétique en affirmant : « Le paradis est l'affaire de quelques mots/qui chantent, chantent encore quand morte est la chanson. »<sup>114</sup> Il faut aussi mentionner que cette écriture du vague se marie très bien à l'art verlainien que Béatrice Marchal-Vincent décrit dans son ouvrage *La poésie française depuis Baudelaire* comme « un art du flou et de la suggestion. »<sup>115</sup> Verlaine, dans son *Art poétique* écrit en 1874 et publié dans *Jadis et Naguère*, exposait son idéal poétique en ces termes : « Rien de plus cher que la chanson grise/Où l'Indécis au Précis se joint. »<sup>116</sup> Goffette pratique et développe une écriture qui sied parfaitement au sujet de son énoncé ainsi qu'à sa poésie. *Verlaine d'ardoise et de pluie* permet au poète de revendiquer sa propre identité de créateur à travers l'identité d'un acteur important de la modernité de la littérature qu'il admire et en qui il se reconnaît. Goffette exposait d'ailleurs dans un entretien : « J'ai écrit un Verlaine goffettien où l'on trouve à boire et à manger, à manger du Goffette et à boire du Goffette, pour ceux qui aiment Goffette. »<sup>117</sup>

#### 4.2 Rimbaud le fils : la Vulgate annotée ou Rimbaud fantasmé.

Il semblerait que la mémoire y ait toujours plus de prix que l'authenticité du récit. Peu importent les failles du souvenir, seul compte le fait qu'un nom soit attaché à un récit qui le singularise.

Nancy Murzilli, *Vies imaginaires*

Pierre Michon, dans *Rimbaud le fils*, questionne non pas directement la personne et la vie de l'artiste, mais plutôt le mythe qui s'est constitué autour de lui.<sup>118</sup> En effet, il pose un regard critique sur la Vulgate rimbaldienne et tente de déconstruire, sous le mode de l'ironie et de l'auto-ironie, l'image du poète qui a abondamment circulé depuis plus d'un siècle. En

<sup>114</sup> Citée par Bernard Fournier, après une lecture de Guy Goffette le mercredi 27 septembre 2006 à Paris. [http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une\\_lecture\\_de\\_\\_1.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une_lecture_de__1.html). Dernière consultation 25/08/08

<sup>115</sup> Béatrice Marchal-Vincent, *La poésie française depuis Baudelaire*, Paris, Dunod, 1999, p. 20.

<sup>116</sup> Tiré de « Art poétique » de *Jadis et Naguère*, 1884.

<sup>117</sup> Marie Alstadt, *Guy Goffette la poésie au cœur de l'ouvrage*, section « biographie », [http://www.lire.fr/wo\\_Biographie.asp/idC=38101](http://www.lire.fr/wo_Biographie.asp/idC=38101). Dernière consultation 29/08/08

<sup>118</sup> Pour une étude approfondie de l'évolution historique qu'a connue le mythe rimbaldien, voir René Étiemble, *Le mythe de Rimbaud*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1961.

ce sens, il n'est pas étonnant que Michon fasse le lien entre la légende rimbaldienne et la *Légende dorée* de Voragine « qui fascine mais à laquelle on hésite toujours à adhérer vraiment. »<sup>119</sup> En reprenant à son compte la Vulgate entourant le poète, l'auteur tente d'analyser « la façon dont se forge le mythe, [...] la façon dont des vivants passent dans la légende. »<sup>120</sup> Pour ce faire, Michon construit son récit sous le mode de l'ambiguïté et du doute en jouant sur la véracité des allégations qu'il évoque, et ce par une abondante utilisation de marqueurs de fiction. Il est donc possible d'affirmer qu'il pratique, dans son *Rimbaud*, une « rhétorique de l'hésitation »<sup>121</sup>, selon la formule de Jean-Pierre Richard, puisqu'il remet en cause la validité des affirmations et des éléments biographiques qu'il met de l'avant par des formules comme « à ce qu'on dit », « je veux croire », « on ne sait pas si », « ou », « il paraît que », etc. Par conséquent, dès le départ, le lecteur est confronté à l'aspect fictionnel du récit qui participe au discours critique mis en place par l'auteur et à travers lequel il tente de se défaire de cette Vulgate qui apparaît bien souvent comme une vérité de seconde main sur Rimbaud. Dans le récit michonien, cette « rhétorique de l'hésitation » engage véritablement la fiction de même que « l'ignorance relance l'écriture comme variations hypothétiques, conjonctures imaginaires et restitutions improbables. »<sup>122</sup> Conscient du poids du mythe rimbaldien sur notre façon de nous représenter le poète, Michon évoque ainsi clairement la manipulation qu'a subie la vie de Rimbaud et qui a conséquemment contribué à enrichir sa légende. Nous y reviendrons.

Par ailleurs, cette écriture du doute et du flou permet à l'auteur de prendre ses distances par rapport aux événements qu'il met en scène et de proposer sa vision personnelle du poète. Dans une entrevue, Michon explique que son désir était justement de présenter une image différente de Rimbaud et de se défaire du « déjà dit » et du poids des discours critiques qui entourent son œuvre. Il explique ainsi le fait qu'il ait délaissé, par exemple, les *Illuminations*

---

<sup>119</sup>Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon » dans Agnès Castiglione (dir.) *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du 1<sup>er</sup> colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 207.

<sup>120</sup>Danièle Méaux, « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*), *Ibid.*, p. 89.

<sup>121</sup>Dans un entretien accordé à Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, Michon évoque que cette expression de Jean-Pierre Richard traduit bien le « formalisme d'écriture » qu'il pratique dans son récit. Voir « Entretien avec Pierre Michon » in *Scherzo*, no. 5, oct.-nov.-déc. 1998.

[http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon\\_entretien2.html](http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien2.html). Dernière consultation 26/08/08

<sup>122</sup>Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », *op. cit.*, p. 215.

dans son récit: « le texte étant connu de tous, je ne vais pas en faire une centième exégèse ! »<sup>123</sup> Michon, dans la même entrevue, laisse d'ailleurs sous-entendre que son Rimbaud n'a peut-être aucune ressemblance avec le vrai: « il est possible que ce texte soit purement fictionnel. Peut-être mon poète n'a-t-il rien de Rimbaud. »<sup>124</sup> Michon joue donc librement et ouvertement avec la liberté générique qu'offre la fiction biographique. De plus, afin de déconstruire l'aura entourant le poète, il met souvent de l'avant deux versions antinomiques d'un même événement ou d'un trait de caractère:

et peut-être de toutes ses forces les haïssant l'un et l'autre, haïssant donc les vers dans quoi patenôtres et clairons s'épousaient, il aimait d'amour la mission qu'ils exigeaient de lui. C'était pour ça qu'il faisait la gueule. Il persista, et on connaît la suite. Ou alors il ne les haïssait pas du tout : la haine n'est pas une bonne marieuse. Les vers sont faits pour être donnés [...] » (*RF*, 15)

De plus, conscient du traitement légendaire qu'a connu la vie de Rimbaud, Michon n'hésite pas à émettre des doutes quant à la validité de certains événements ou épisodes de la Vulgate : « Ces caractères sont trop contrastés pour n'être pas factices, nous les avons retouchés sur nos bureaux de poètes. [...] Je ne crois pas à l'argument rossignol selon lequel Rimbaud conscient de son génie comme nous disons sous les calottes de soie, aurait méprisé Verlaine, la poésie de Verlaine. » (*RF*, 69) À un autre moment, il propose une autre version des faits d'un événement qui semble faire consensus dans la tradition critique :

et dans ces sanglots depuis un siècle on a voulu entendre du deuil, la perte de Verlaine, la débâcle des ambitions littéraires, le plomb reçu une bonne fois dans l'aile ; le deuil aussi de la voyance, des trucs magiques pour faire venir le verbe, toutes momeries futuristes que la *Saison* désavoue sans ambages ; mais je me demande si ces sanglots, ces cris, ce poing en cadence martelant la table, ça n'était pas au-delà de tout deuil une joie très antique et toute pure. (*RF*, 105-106)

Michon, en posant un regard critique sur la Vulgate rimbaldienne permet ainsi, comme le mentionne Dominique Viart, d'engager un véritable dialogue entre

---

<sup>123</sup> « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis à Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson», *op.*

*cit.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

les temps et les siècles, les esthétiques contradictoires ou simplement différentes, la critique et ses jeux de miroir. Notre temps est en effet à la fois celui qui dévoile les illusions fictives de la critique et (re) découvre le pouvoir critique de la fiction, laquelle permet d'atteindre à d'autres états – ou étages, de la vérité.<sup>125</sup>

De plus, Michon, en faisant intervenir la rêverie et l'imagination, dresse parfois un portrait du poète qui diffère de celui qui apparaît dans les biographies traditionnelles. Pour l'auteur, peu importe la véracité de la figure qu'il met en scène, l'important est plutôt de représenter un Rimbaud à la hauteur de ses propres attentes. Par exemple, il décrit une scène dans laquelle le jeune Rimbaud déclame des vers à sa mère qui en est attendrie, et ce malgré le fait qu'elle ait toujours été perçue comme froide et dure :

Et devant cela peut-être elle s'exaltait, sans un mot, elle se reconnaissait, et dans une salle à manger de Charleville l'enfant assis qui vers elle levait la tête la regardait bêmer un instant, comme étonnée, comme respectueuse, comme envieuse [...]. Elle lui caressait la tête alors, cela se peut. [...] Dans ses petites années donc il disait sa poésie et elle l'écoutait, j'en suis sûr. (*RF*, 17-18)

Ce « j'en suis sûr » témoigne parfaitement du désir de l'auteur de présenter un Rimbaud qui correspond à l'image idéale qu'il s'en fait et qui découle de la relation intime qu'il entretient avec le jeune poète.

Les scènes de fiction, que Jean-Paul Goux nomme hypotypose, « parce qu'elle[s] déplace[nt] les fonctions conventionnelles de la description et s'installe[nt] de manière précaire entre la scène romanesque et le fantasme, voire l'hallucination »<sup>126</sup>, servent ainsi à Michon

d'instruments par lesquels peuvent être perturbés les deux types de discours canonique sur un écrivain : le genre critique, perturbé par l'intrusion de séquences narratives à fonction interprétative, et le genre biographique, perturbé par l'intrusion dans ces séquences d'un énonciateur subjectif, assumant sa subjectivité et ses partis pris.<sup>127</sup>

<sup>125</sup>Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », *op. cit.*, p. 218.

<sup>126</sup>Jean-Paul Goux, « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* » in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, p. 173.

<sup>127</sup>*Ibid.*, p. 173.

À un autre moment, Michon aborde la confrontation des discours entourant la vie du poète qui vient témoigner, selon lui, de la subjectivité des critiques puisque certains pans de sa vie apparaissent comme des vides, des blancs, que seule l'imagination peut combler :

On dispute si dans Paris [...] il fut petit tambour en haut de la barricade ; et si en bas de la barricade il mangea la soupe avec les misérables, les obscènes, les doux idiots, avec eux fuma le caporal ; on voudrait le croire, mais il semble bien qu'on ne le puisse, cette histoire est dans *Les Misérables*, du Vieux, pas dans la vie d'Arthur Rimbaud. (RF, 60-61)

De plus, le travail d'imagination effectué à partir de l'Album *Rimbaud* de la Pléiade, qui est à la base de l'écriture du récit, est clairement inscrit dans le texte et apparaît, comme le mentionne Danièle Méaux, comme un « "hypotexte" : au sens où il ne forme pas un simple réservoir d'images offertes à la citation – dans une volonté de description et d'actualisation – mais davantage un document dont l'ouvrage de Pierre Michon paraît "dériver". »<sup>128</sup> À plusieurs reprises dans le texte, cet « hypotexte » sert à l'auteur puisqu'il s'y réfère explicitement et vient marquer son travail de documentation préalable à l'écriture : « et les sels d'argent, bien docilement pareils à eux-mêmes à la façon des amibes, pour moi précisément reproduits à la page trente-neuf de l'iconographie rimbaldienne qui est ouverte sous mes yeux [...] » (RF, 41) À un autre moment, il précise que l'effigie de Paul Demény apparaît à la « page cinquante-quatre, au-delà d'Izambard, au-delà de Banville, on voit la barbiche du poète, le petit binocle, le cheveu en coup de vent, le fier profil [...] ». (RF, 61) La photographie apparaît ainsi clairement comme un tremplin pour l'imagination et la fiction et permet de se distancer de l'image figée rimbaldienne véhiculée par la Vulgate. L'imagerie est véritablement le point de départ du récit, ce qui le différencie des exégèses traditionnelles. En effet, plutôt que de présenter des faits historiques relevant de la biographie avérée, largement diffusée de Rimbaud, le récit michonien renvoie plutôt toute critique existante dans le domaine de la fiction, du mythe ou de la légende. De ce fait, l'auteur plonge dans l'imagination et démontre qu'il est impossible de poser un discours critique qui ne soit pas teinté de la subjectivité du biographe. Michon affirme d'ailleurs à ce sujet :

---

<sup>128</sup>Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 81.

Ce que "je veux croire" signifie alors, c'est "je veux croire que les choses ont été mieux que cela" ou "je veux croire qu'elles ont été pires". C'est une optimisation ou un noircissement du réel. C'est aussi un dispositif pour signaler la présence de la fiction, car évidemment tout écrit est une fiction.<sup>129</sup>

Il importe ici de mentionner que Michon, en voulant se défaire à tout prix de la Vulgate rimbaldienne, tente d'engager un dialogue avec le poète maudit qu'il s'est imaginé et représenté depuis son jeune âge, image qu'il veut dénuée de toutes contraintes extérieures ou discours dominants. Il s'agit donc d'une véritable appropriation de Rimbaud, ce qui lui permet de se placer en filiation avec ce poète maudit et de mettre de l'avant l'importance qu'il a eue dans son propre devenir d'écrivain.

Bien que les œuvres rimbaldiennes n'apparaissent pas au premier plan de *Rimbaud le fils*, au contraire des deux autres œuvres du corpus, Michon fait toutefois un clin d'œil à la tradition critique rimbaldienne en intégrant dans son récit des appellations aujourd'hui figées, voire convenues, qui ont participé à enrichir son mythe. Ainsi, l'auteur inclut dans son texte les formules les plus connues de Mallarmé, Claudel, Breton et Verlaine dont « le passant considérable » (RF, 54), « les mains de blanchisseuse » (RF, 56), « le cheveu mal en ordre, l'ovale angélique » (RF, 91), « l'archange » (RF, 56), « la comète » (RF, 104) ou « chère grande âme » (RF, 62) pour ne nommer que celles-là. Cette pratique intertextuelle montre bien à quel point Michon connaît la tradition critique et biographique entourant le poète : « Michon les a lues, il les connaît : il ne les commente pas vraiment même s'il les cite souvent, glissando, comme sans en avoir l'air. »<sup>130</sup> Il renvoie ainsi à la mémoire de la littérature puisque ces références intertextuelles permettent d'intégrer, au récit contemporain, les textes antérieurs sur Rimbaud qui témoignent d'un réseau sémantique qui a participé à l'édification de sa légende et à la transmission de l'héritage laissé par le poète.

Dans un même ordre d'idées, Michon tente, sous le mode de l'ironie, de confronter Rimbaud aux différentes lectures de son œuvre et fait référence à la figure du « Gilles » pour caricaturer les critiques qui s'intéressent au poète : « Tous ces livres écrits sur Rimbaud, ce

<sup>129</sup> « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson», *op. cit.*

<sup>130</sup> Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », *op. cit.*, p. 215.

livre unique en somme tant ils sont le même, interchangeable quoique burlesquement affrontés comme au Moyen-Âge les successives interprétations du *filioque*, tous ces livres sont sortis de la main du Gilles. » (RF, 53) Ici, le Gilles renvoie au célèbre tableau de Jean Antoine Watteau, peint en 1718-1719, qui met en scène le Pierrot naïf de la *commedia dell'arte* dont le visage était traditionnellement recouvert de farine. Prochazkova explique bien que « ramener tous les critiques à cette figure englobante de "Gilles" permet alors d'exprimer métaphoriquement cette grande naïveté qu'il y a à vouloir dire quelque chose sur Rimbaud. »<sup>131</sup> Par conséquent, chez Michon, les nombreuses reprises de la figure rimbaldienne par la critique « le disent haut et fort : tous les textes consacrés à Rimbaud instituent une figure qui ne dit pas Rimbaud mais la fascination que le poète exerce sur ceux qui le lisent. »<sup>132</sup> Lucide quant à sa propre démarche d'écriture et la fascination qu'exerce sur lui le jeune poète, Michon ne peut que s'inclure dans cette catégorie de critiques « ébahis » par Rimbaud: « Hélas, Rimbaud a le don d'enfariner ceux qui l'approchent : et ce disant mes mains pendent, je m'enrhume ; si je bats mes basques il en sort de la farine. » (RF, 55) Dans le même esprit, Michon évoque l'inévitable « tourniquet identificatoire »<sup>133</sup> qui touche tous ceux qui tentent d'approcher le jeune poète, puisque ce dernier incarne le miracle de l'art et symbolise avec force la modernité poétique :

Tout le monde déjà dans Paris se reconnaît dans le petit portrait ovale comme si c'était un miroir : tout est prêt pour le tourniquet herméneutique, le moulin de l'identification emballé autour d'une œuvre petite et fermée comme un poing, serrée comme un poing sur un sens réservé [...]. (RF, 103-104)

Ce portrait ovale désigne la photographie de Rimbaud prise par Carjat, « cette mandorle plus connue maintenant en ce monde que le voile de sainte Véronique, plus sensée, plus vide, cette très haute icône sur laquelle la cravate éternellement penche, la cravate dont éternellement on ne connaît pas la couleur. » (RF, 100) Cet extrait de *Rimbaud le fils* montre bien comment l'auteur est confronté à la distance qui sépare les deux époques et comment, malgré son désir de restitution partiellement assouvi par la fiction, un savoir sur le poète lui reste et lui restera étranger. Michon marque ainsi dans le corps du texte l'incomplétude de la

<sup>131</sup>Zuzana Prochazkova, *op. cit.*, p. 43.

<sup>132</sup>Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon », *op. cit.*, p. 216.

<sup>133</sup>« Un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 101.

photographie qui « ne restitue qu'un dépôt des apparences passées, un reste toujours insuffisant et entretient donc de façon consubstantielle le sentiment d'un manque, d'une absence fondamentale plus qu'elle ne peut la combler. »<sup>134</sup> En effet, ces blancs, cette opacité de la mémoire, semblent affecter Michon puisqu'il fait référence à de nombreuses reprises à cette impossibilité de saisir ou de ré-imaginer complètement le poète alors qu'il se projette dans les scènes immortalisées par la photographie, animées par son imagination. Par exemple, Michon évoque la scène dans laquelle Rimbaud récite « Le bateau ivre » pendant que le photographe immortalise son portrait: « Pas plus que nous ils ne savent sur quelle strophe Carjat a déclenché, quel mot il a mis en boîte ; non, nous ne savons pas si Rimbaud à cet instant *regrettait l'Europe*. On ne voit pas les mains des blanchisseuses. La cravate éternellement penche ; on n'en voit pas la couleur. » (*RF*, 92) Ou en parlant de Carjat : « Il regarde son modèle. Il voit que la cravate penche : il en voit la couleur, que nous ne connaissons pas. Le gilet est rouge ou noir, cela ne se verra pas, la photo est blanche et noire. » (*RF*, 89) Danièle Méaux dans son étude sur *Rimbaud le fils* remarque d'ailleurs que :

Les photographies éveillent d'autant mieux la soif de restauration que les empreintes signalent un manque davantage qu'elles ne perpétuent l'apparence du sujet. La mention de la photographie met en branle une volonté de résurrection, qui paraît vouée à être déçue. Les clichés fécondent le texte d'une sorte de pulsion nostalgique vers les êtres à jamais disparus [...].<sup>135</sup>

C'est donc par la photographie que Michon, dans son récit, « semble chercher continuellement à rapprocher de soi les visages qui s'éloignent, à les maintenir dans un présent indécis qui serait aussi bien celui de la narration, de la remémoration que celui de la scène se déroulant pour la première fois. »<sup>136</sup> Il semble que Michon, à plusieurs reprises dans le texte, tente de recréer et d'imaginer certaines scènes figées par la photographie afin qu'elles prennent vie et qu'elles s'animent sous ses yeux, telle une hallucination révélatrice qui lui permettrait d'avoir un face à face avec Rimbaud. Toutefois, dans chacune des scènes fantasmées, alors qu'il pense que la magie de la restitution s'est accomplie, il est confronté au

---

<sup>134</sup>Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 86.

<sup>135</sup>*Ibid.*, p. 85-86.

<sup>136</sup>Sylviane Coyault-Dublanchet, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 206.



vide, à l'opacité de la mémoire. Il n'a alors d'autre choix que de revenir dans le présent de l'énonciation et d'annoter la Vulgate, seule réelle emprise qu'il peut avoir sur Rimbaud :

J'imagine que ce garçon très las est devant nous, planté sur ces grandes godasses nous regarde et laisse pendre ses grosses mains. Il est devant nous, de même taille ou peu s'en faut, sur deux pieds; il vient de loin; là-bas il ne sait plus qu'il a fait ce que nous appelons une œuvre; il n'a plus de colère; avec beaucoup d'étonnement il regarde dans notre main qui pend l'innombrable, la futile glose rimbaldienne. [...] il va parler, nous allons parler, nous allons poser notre question, nous allons répondre, nous y sommes, les pins bruissent dans un coup de vent brusque, Rimbaud de nouveau a bondi dans sa danse, nous voilà seuls la plume à la main. Nous annotons la Vulgate. (*RF*, 56)

Michon marque plusieurs fois dans le récit son désir d'habiter ces scènes qui ont été immortalisées par la photographie, de les animer pour pouvoir les revivre. Il faut mentionner que Michon inclut le lecteur dans son fantasme, avec la présence récurrente du « nous » ou du « vous », comme s'il projetait ses propres désirs sur lui. De ce fait, l'auteur, en s'adressant à de nombreuses reprises au lecteur, « l'imagine rêver à son tour sur l'album Pléiade et assurer après lui, la "relance" de la littérature. »<sup>137</sup> L'auteur semble vouloir permettre au lecteur de vivre le même engouement face à la restitution et d'en retirer le même plaisir que lui. Le texte figure ainsi les lecteurs contemporains qui, portant un blouson de motard, feuilletent l'*Album Rimbaud* de la Pléiade en bibliothèque et rêvant, tout comme lui, sur cette fascinante figure. Cette projection est ici parfaitement observable, le « je » se substituant au « nous » :

Et s'ils pratiquèrent l'art obscur des nitrates que la lumière émeut sous la cagoule noire, je les ai vus cent fois et je veux les voir une fois encore faire ce portrait que j'ai dit [...] Je l'ai vu, et peut-être tous nous avons vu Carjat songeur, regardant pencher cette cravate hésitant s'il la redresserait avant de prendre la photo. Nous avons vu Carjat dans cet instant vertigineux où dans le plateau de la balance il jetait le portrait ovale qui pèse autant que l'œuvre entière, ou peu s'en faut. (*RF*, 100-101)

Michon évoque ici la puissance de la photographie sur la Vulgate rimbaldienne, image qui fait rêver depuis plus d'un siècle les hommes de lettres et à travers laquelle ils tentent de

<sup>137</sup>Jawad Tlemsani, « Pour une poétique de la rencontre. Quelques réflexions sur le sujet dans des vies imaginaires de Pierre Michon et de Florence Delay », in Ariane Essen, Denis Mellier et coll., *Vies imaginaires, op. cit.*, p. 73.

trouver des réponses au miracle de l'art qu'incarne le jeune poète. Le mythe rimbaldien apparaît dans toute sa splendeur : un poète juvénile, auteur de vers d'une maturité et d'un talent hors du commun, qui « s'opéra vivant de la poésie » avant d'avoir une influence fracassante sur la poésie moderne. Encore une fois, Michon met de l'avant son appartenance à cette famille d' « enfarinés » et affirme qu'il ne fait pas exception à la règle :

Une sombre fée qui se tient dans ce petit mélange d'œuvre et de vie qu'on appelle Rimbaud, et qui transforme ceux qui l'approchent en Banville, en Pierrot. Car il se peut que tous les livres écrits à ce jour sur Rimbaud, celui que j'écris, ceux qu'on écrira demain, l'aient été, le soit et le seront par Théodore de Banville – par Banville pas tout à fait, pas tous, mais tous sans exception par le Gilles de Watteau. (*RF*, 51-52)

C'est donc Banville qui, pour Michon, fut le premier Gilles qui a donné le coup d'envoi à la légende rimbaldienne. L'auteur porte un regard critique sur ce Gilles qui désormais « est mieux documenté que Banville ; un siècle de travaux l'informe ; il en sait bien plus long sur la vie de Rimbaud que Rimbaud n'en sut jamais, on l'a dit avec raison ; il est plus moderne que Banville, avec plus de résolution moderne ; enfariné, moderne. » (*RF*, 53) En reprenant la Vulgate vieille d'un siècle, le narrateur est confronté à une saturation des discours. En effet, pour l'auteur, divers épisodes biographiques semblent avoir été racontés mille et une fois avant lui :

Et cela aussi on l'a dit sans doute, parce qu'à propos de cette moue enfantine devant le photographe, et à propos de la moue de Vitalie Cuif qu'on ne connaît pas parce que nul photographe ne l'arrêta une bonne fois sous la cagoule noire, on a tout dit. Et on a presque tout aussi à propos de l'autre qui ne devait pas être bien rigolo non plus [...] le Capitaine. (*RF*, 18-19)

Michon met en scène « le poids de cette mémoire, la difficulté d'un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après. »<sup>138</sup> Il est tout à fait conscient que, même s'il dénonce cette image unique de Rimbaud véhiculée par la tradition critique sur le poète, il annote lui aussi cette Vulgate en tentant d'y intégrer sa vision personnelle du jeune poète. Il propose, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, une relecture quasi psychanalytique de Rimbaud afin d'en dégager les motifs de la venue à l'écriture et de son

<sup>138</sup>Thiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 50.

abandon. Michon témoigne d'ailleurs dans une entrevue : « Je me suis efforcé de ne pas avoir une approche d'histoire littéraire [...] Je me suis efforcé au contraire d'utiliser ce qu'il me restait de jeunesse pour nourrir un face-à-face entre ce que j'ai été dans ma jeunesse et ce qu'a peut-être été Rimbaud. »<sup>139</sup> Sa démarche d'écriture se voit inscrite dans le texte puisqu'il est conscient qu'il veut annoter, lui aussi, cette Vulgate :

Et, puisqu'il faut bien que je mette mon grain de sel dans cette foire d'empoigne, que j'aie là-dessus une opinion, j'ajoute qu'à mon avis, s'il se tut, s'il s'opéra vivant de la poésie comme on le répète si gentiment depuis Mallarmé, ce fut parce que le verbe n'était pas ce passe-droit universel dont avait si ardemment rêvé le petit Rimbaud de Charleville [...] je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en acceptant la paternité. (RF, 104)

Par ailleurs, Michon aborde le mystère et l'obscurité qui entourent la figure de Rimbaud et qui ajoutent à l'aspect légendaire du poète. Par exemple, lorsqu'il traite de la *Saison*, il expose l'incompréhension et la sidération des critiques face à une œuvre qui semble dépasser l'entendement humain : « on ne sait pas au juste ce qu'est la *Saison* ; on croit savoir seulement que c'est de la haute littérature [...] C'est plus commenté que les Évangiles ; entre le chant céleste et le blasphème, on n'y voit pas vraiment clair. » (RF, 107) Ou plus loin : « Nous aussi nous le connaissons, nous savons que ça existe ; mais nous ne savons pas vraiment ce que c'est. » (RF, 109) Il n'est donc pas étonnant que Michon fasse le parallèle entre la *Saison* et les Évangiles puisque ce sont deux récits majeurs qui, symbolisant et renfermant un grand mystère, ne cessent de fasciner encore aujourd'hui et de susciter des études critiques. Et c'est justement cette opacité qui encourage l'aspect mythique du personnage rimbaldien et qui favorise les diverses interprétations autour de son œuvre et de sa vie. Michon se sert justement de la poésie rimbaldienne pour critiquer les effets de cette mythification que connaît la figure de Rimbaud sur la réception de ses textes. En effet, l'auteur affirme que la multiplicité des discours critiques entourant la Vulgate relègue à l'arrière-plan les poèmes au profit de la vie :

---

<sup>139</sup> « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson, *op. cit.*

Et ces douceurs nous permettent de ne pas lire la poésie, car lire, nul ne le peut - sinon ceux qui croient que c'est chiffré, et lisent-ils davantage? Nous sommes des crapules romanesques. Non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres. C'est un poème que nous écrivons, chacun à notre manière, sous nos calottes de soie, comme jadis on le faisait autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce. C'est notre poème, et les poèmes de Rimbaud restent cachés à l'intérieur du nôtre, bien au secret, réservés, comme postulés : notre poème a pris tant de place qu'il nous arrive, ouvrant le petit livre où reposent les écrits d'Arthur Rimbaud, de nous étonner qu'ils existent. Nous les avons oubliés. (RF, 74)

Michon critique ici la vision romantique de l'auteur, qui prévaut dans le domaine des lettres, et qui donne bien souvent plus d'importance à l'aspect romanesque et fascinant de la vie du poète qu'à la réelle valeur de son œuvre.

À la fin de *Rimbaud le fils*, le narrateur transgresse l'habituelle frontière qui le sépare de son personnage en s'adressant directement à lui : « Je souhaite de tout mon cœur, Arthur Rimbaud, que vous ayez réellement, brutalement, porté à même la peau cette magique ceinture d'or que certains vous prêtent, et que dans les déserts elle vous ait donné tous les droits. » (RF, 104) À ce moment, on assiste véritablement à la contemporanéité du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation, ce qui renforce la coprésence des deux instances narratives. Le récit michonien permet donc de mettre en scène une double voix, celle du poète maudit et celle de l'auteur contemporain dont le dialogue traverse les siècles, ainsi que le remarquait Jean-Pierre Richard :

L'un des attraits de ce *Rimbaud le fils* tient sans doute à cette dualité secrète, ce drôle de ménage. Nous n'y écoutons pas vraiment Rimbaud, mais une sorte de voix double. Ou, si l'on veut, en ressuscitant toute la force du petit mot qui coordonne (et en songeant au titre de la collection où paraît ce livre), nous les y entendons l'un et l'autre.<sup>140</sup>

En conclusion de sa fiction biographique, Michon tente un dernier rapprochement pour questionner, à partir de cette figure de poète qui représente le mystère de l'art, la création dans ce qu'elle a d'unique :

---

<sup>140</sup> Jean-Pierre Richard, « Pour lire Rimbaud le fils », *op. cit.*, p. 140.

La maison est plus noire que la nuit. Ah c'est peut-être de t'avoir enfin rejointe et te tenir embrassée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans le puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue. C'est que j'enfle ma voix pour te parler de très loin, père qui ne me parleras jamais. Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes? (*RF*, 110)

Une fois de plus, Michon est confronté au silence : « La lune se lève, il n'y a personne contre cette meule. Rimbaud dans le grenier parmi des feuillets s'est tourné contre le mur et dort comme un plomb. » (*RF*, 110) Michon, espérant le miracle de l'incarnation, se trouve une dernière fois confronté à cette mémoire qui lui apparaît opaque et qui lui échappe.

4.3 Baudelaire en passant : dédoublement narratif, flânerie parisienne et imaginaire de la perte.

Baudelaire, dans son poème « Le Cygne », tiré des *Fleurs du mal*, traverse la place du nouveau Carrousel et assiste impuissant à la transformation radicale de Paris, victime de l'industrialisation croissante due à la modernité. Ce poème, dans lequel il observe tristement les effets des grands travaux d'Haussmann qui défigurent l'ancien visage de la ville, marque son rapport mélancolique à Paris, qui lui apparaît désormais étrangère. C'est d'ailleurs dans ce contexte « qu'il fait cette expérience douloureuse de l'exil au cœur même de sa ville » (*BP*, 131); prémisse aux thématiques de la mélancolie et de la perte qui viendront hanter sa poésie:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. (*BP*, 133)

Dans *Baudelaire en passant*, Didier Blonde met en relation ce poème avec sa propre déambulation parisienne, à travers laquelle il recherche incessamment les traces du poète dans la ville. Ce poème de la ruine sert donc de cadre à son propre récit et Blonde se pose d'emblée comme le double du poète puisqu'il refait fidèlement son parcours dans la ville et est témoin, lui aussi, de la disparition des lieux de mémoire tant recherchés : « La forme

d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel. » En mettant cette strophe du « Cygne » en exergue de son récit, l'auteur évoque clairement le fait que sa démarche d'écriture fera écho à la flânerie parisienne qu'affectionnait Baudelaire et à travers laquelle celui-ci était violemment confronté à l'accélération du temps social, caractéristique de la modernité. Par conséquent, « la ruine, [le] chantier, la démolition [étant] au cœur de son œuvre comme partout autour de lui » (*BP*, 131), ces thématiques baudelairiennes seront centrales dans le récit de Blonde dont l'expérience urbaine se veut un rappel de l'expérience de la perte vécue par le poète un siècle plus tôt.

Blonde revisite donc le Paris baudelairien, c'est-à-dire qu'il retourne sur les différents lieux que le poète a côtoyés dans sa vie (plus d'une cinquantaine de domiciles) pour tenter d'y trouver des traces de son existence ainsi que pour faire revivre sa mémoire. Tout au long du récit, l'auteur, en véritable double du poète, ne cesse de faire le parallèle entre ses propres motifs d'écriture et ceux qui habitaient Baudelaire. Par exemple, Blonde met de l'avant le rapport nostalgique du poète au passé, son désenchantement face à la modernité et son rapport ambivalent à une mémoire qui tend à se perdre, ce qui rappelle la démarche d'écriture de l'auteur puisqu'il tente de retrouver des vestiges d'une époque révolue, mais est confronté à la disparition et au vide. Baudelaire, tout comme les vieilles femmes de ses poèmes lui apparaissaient à l'époque, se présente pour Blonde comme un réservoir de mémoire :

Comme lui, les vieilles femmes vivent en arrière. Elles sont les dernières ruines qui s'effacent, une mémoire qui s'éteint, des noms qui disparaissent. Les noms sont des condensés de l'imaginaire. Il suffit d'en citer quelques-uns pour que magiquement, ressuscitent les lieux. (*BP*, 143)

En ce sens, il n'est pas étonnant que les noms (personnages, lieux, dates, etc.) pullulent dans le récit : Blonde s'y accroche férocement afin d'inscrire dans l'espace contemporain un imaginaire qui s'effrite et ressusciter, par le pouvoir d'évocation du langage imagé, les lieux disparus.

La quête de Blonde dans Paris est clairement inscrite dans le texte et l'auteur intervient à de nombreuses reprises pour témoigner de sa présence: « Il fallait continuer l'enquête en

reprenant toutes les adresses, une à une, suivre les traces à rebours, remonter le temps et les lieux, aller vérifier sur place. » (*BP*, 25) De plus, sa déambulation parisienne semble motivée par une multitude de questions en suspens qui le fascinent et auxquelles il tente de répondre par la restitution imaginaire des lieux. Par exemple, en visitant le domicile de la Présidente, rue de Frochot, plusieurs interrogations refont surface et lui permettent de fantasmer les événements que renferment la mémoire des lieux: « Mme Sabatier a-t-elle lu *L'assassinat du Pont-Rouge* à sa publication? Qu'a-t-elle pensé en découvrant le poème qui lui avait été adressé et dont elle possédait l'original? Avait-elle identifié son auteur? » (*BP*, 126) Blonde se présente comme un détective qui ne semble pouvoir se détacher de sa quête, de sa recherche du passé dans le présent, tel un archéologue. Il tente de recoller toutes les pièces du casse-tête aujourd'hui dispersées et éparpillées dans plusieurs lieux qui renferment des parcelles de savoir sur le poète. Il s'agit pour l'auteur de déchiffrer les signes et de trouver les clés qui feront revivre, par l'imagination, la mémoire des lieux. Par la restitution, il peut ainsi se projeter dans le passé et avoir l'impression de saisir plus intimement le poète. Conséquemment, pour Blonde, les lieux sont de véritables figures du souvenir qui détiennent un savoir tout comme des archives ou des documents historiques. Toutefois, il est rapidement confronté, tout comme Baudelaire l'exprimait dans de nombreux textes, à l'absence de plusieurs endroits qui ont été détruits ou défigurés : « La vie des lieux est aussi éphémère que celle des êtres, la plupart des maisons où il a passé sont mortes à leur tour, peu de temps après lui. » (*BP*, 25) Et d'ajouter :

Mais à Bruxelles, il était déjà trop tard : l'hôtel du Grand Miroir où il a séjourné pendant deux ans avait été détruite en 1959. [...] La « maison-joujou », à Honfleur, a disparu aussi : un hôpital a été construit sur l'emplacement qu'elle occupait. [...] La liste de ses domiciles était pourtant longue, mais bientôt il n'en resterait rien. (*BP*, 25)

L'auteur ne se gêne pas pour évoquer les embûches qu'il rencontre de même que ses déceptions face à la disparition de nombreux endroits qui témoignent du passage du temps :

À la recherche d'une ancienne adresse, je suis tombé souvent sur de grands vides. Paris s'éloigne, les repères sont flottants, rien n'est sûr dans les attributions. [...] Il faut reprendre sans cesse l'enquête, renoncer aux anciennes rêveries, faire des retouches à l'imaginaire. Dans les rues, les numéros ont sauté, escamotés comme dans un tour de passe-passe, ils ne répondent plus à l'appel. Des chiffres manquent, ils signalent, par leur absence, que par ici s'élevait un immeuble où il a habité, un restaurant qu'il a fréquenté, autant de monuments fantômes disparus sans laisser de trace. [...] Paris est troué de blancs. (*BP*, 147-148)

Ces « blancs » dans la ville ou ces vides biographiques permettent d'ailleurs à Blonde de plonger dans l'imaginaire pour recréer, en s'appuyant sur les archives qu'il a préalablement rassemblées, la nature des lieux il y a plus d'un siècle. Ici aussi, les documents historiques servent de tremplin à la fiction mais permettent aussi de pallier cette absence de traces qu'il observe dans la ville. Nous y reviendrons.

Blonde, dans une volonté de saisir totalement le poète, retourne dans différents endroits que Baudelaire fréquentait : cafés et brasseries, le Casino Cadet, le Mont de Piété, le Jardin des Tuileries, etc. L'auteur revisite bien sûr la place du nouveau Carrousel qui, dans « le Cygne », est présentée par le poète comme « le cimetière du "vieux Paris", son tombeau, rien qu'une place déserte. Une fosse commune dont les restes se sont volatilisés. » (*BP*, 132) À cet endroit, Blonde fait la même expérience de la disparition que Baudelaire :

Un arc de triomphe marque le lieu du crime. On a tout nivelé. Il n'en reste rien. Un tombeau vide. [...] Avec un plan détaillé de l'époque, de vieux registres, quelques gravures, on peut essayer de reconstruire les édifices disparus, retracer sur le sol les voies et les impasses, élever dans l'air des murs fantômes. Baudelaire, lui, avait ses souvenirs. (*BP*, 132)

On sent bien la tristesse de Blonde qui, confronté aux blancs dans la ville, ne peut que s'en remettre à son imagination qui parfois semble néanmoins lui faire défaut. C'est à l'aide des archives qu'il a précieusement et méticuleusement accumulées, qu'il tente de faire revivre ces lieux par la fiction en faisant ainsi des « retouches à l'imaginaire ».

Lorsqu'il visite les différents endroits que côtoyait quotidiennement Baudelaire, Blonde fait sans cesse des sauts entre leurs états présent et passé et ce, afin de comparer les deux réalités. Il tente de retrouver des traces de l'ancien dans le Paris actuel en s'accrochant



aux signes qui demeurent tout en mettant l'accent sur l'écart et les différences notables qu'il peut observer. En effet, chaque nouvel emplacement est un prétexte pour le narrateur, tel un historien, pour faire un saut dans le temps et décrire précisément la vie qu'on y menait à l'époque. Ces descriptions historiques lui permettent, alors que la narration revient dans le présent, de montrer l'état du lieu aujourd'hui, dans une tentative de réinscrire le passé dans l'espace contemporain et pour y trouver des similitudes, des rappels. Par exemple, alors que Blonde visite la maison de Mme de Sabatier que fréquentait le poète, il tente de faire le parallèle entre les deux époques :

Le 4 de la rue Frochot existe toujours, c'est un hôtel, le Winston, qui affiche trois étoiles. Le quartier Bréda s'est mis au goût du jour, maintenant c'est le Pigalle des néons et des peep-shows, les demi-mondaines sont des filles à la rue, en minijupes de cuir et bas résille, et si elles reçoivent encore des artistes ou des poètes, c'est sans le savoir, dans des petits studios aux rideaux éternellement tirés. Les ateliers s'appellent des lofts. (*BP*, 73)

Blonde fait sans cesse la transposition des deux univers et cherche dans le présent les vestiges du passé, quoique souvent inexistant. Le narrateur tente ainsi, par l'imagination, de faire revivre ce passé dont les traces ont disparu. Par exemple, alors que l'auteur décrit l'état du Jardin des Tuileries à l'époque où Baudelaire rencontre clandestinement sa mère, il fait un saut dans le présent :

La musique a disparu. Mais il reste les parfums. C'est là, peut-être, assis dans un fauteuil de fer, les yeux fermés sous le soleil finissant, que je pourrais, mieux que dans la ville de pierre, retrouver « dans le présent le passé restauré ». Les odeurs ne vieillissent pas. Mieux qu'une tombe, elles renferment les reliques de l'imaginaire. (*BP*, 163-164)

« Retrouver dans le présent le passé restauré » est donc la quête première de l'auteur, celle qui guide l'écriture de son texte. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Blonde débute son récit au cimetière Montparnasse, « décor qui vieillit au ralenti » (*BP*, 10) dans lequel « on a l'illusion que les choses n'ont pas bougé. Comme si les cimetières, protégés de hauts murs, étaient une enclave d'éternité. Pourtant ici aussi on a dû construire, démolir, ravalier, déplacer. La perpétuité, cela s'entretient. On empile vers le bas, les archives sont souterraines [...] » (*BP*, 9) Peut-être a-t-il l'impression de ressentir dans ce lieu d'éternité, et plus que partout ailleurs, la présence du poète.

De plus, l'auteur aborde la démarche artistique de Baudelaire pour marquer la ressemblance avec sa propre démarche d'écriture. Une fois encore, il se présente comme le double du poète : « L'œil du poète est celui du détective qui "diagnostique" les êtres et met au jour leur vérité cachée : toute une vie reconstituée vient se loger dans l'objectif du poète, nouveau décrypteur des énigmes que la vie lui offre. » (*BP*, 88) Tout comme Baudelaire imaginait la vie des passants rencontrés lors de ses flâneries parisiennes, Blonde tente de recréer la vie que le poète pouvait mener dans chacun des lieux qu'il visite. À d'autres moments, Blonde, en flâneur baudelairien, emprunte les mêmes trajets que le poète suivait à l'époque afin de vivre, l'espace d'un instant éphémère, une expérience similaire :

J'ai refait le trajet que Baudelaire empruntait pour se rendre, depuis son domicile du 60, rue Pigalle, un garni jusqu'à celui de "la Présidente". Le chemin est court. On passe par la rue Victor-Massé qui s'appelait alors rue de Montmorency-Laval. Quelques minutes suffisent. Au moment de la nuit du 27 août, après la publication et le procès des *Fleurs du mal*, il avait déménagé plusieurs fois déjà, il logeait à l'hôtel Voltaire, sur les quais. Venait-il toujours à pied aux dîners du dimanche pour économiser le prix d'une voiture? (*BP*, 73-74)

Même chose lorsque Blonde visite la chambre du poète à l'hôtel de Dieppe et tente d'y ressentir et de connaître plus intimement ce que Baudelaire pouvait y vivre :

Du haut du balcon du cinquième et dernier étage de l'hôtel de Dieppe, la vue plonge dans la rue. La fenêtre est ouverte sur la ville. On peut encore venir y passer une nuit pour y suivre son regard, même si, en face, les manœuvres des locomotives sont maintenant cachées par les hauts murs qui ont été élevés. Le soir, pouvait-il déjà à cette époque surveiller les allées et venues des prostituées parcourant inlassablement la rue d'Amsterdam et le passage Tivoli, et qui, aujourd'hui, montent avec leur client dans une chambre qui a peut-être été la sienne? (*BP*, 85-86)

En faisant la même expérience dans la ville, Blonde semble vouloir atténuer la distance temporelle qui sépare les deux hommes, moment de rencontre immortalisé par le présent de l'écriture, et avoir la réelle impression d'entrer en contact avec un poète qui le fascine.

Afin de renforcer cet effet de proximité, Blonde fait preuve d'une précision exemplaire et d'une minutie incomparable lorsqu'il décrit un lieu; rien n'est laissé au hasard. En effet,

l'auteur a fait une recherche exhaustive sur l'histoire des lieux qu'il rencontre dans son parcours parisien :

Dans les années 1850, il y avait encore le palais des Tuileries, sur le côté ouest, entre le jardin et la place du Carrousel, avant que la Commune n'en fasse le bûcher de l'Ancien Régime. Il s'étendait du nord au sud, de la rue Rivoli jusqu'au quai qui longe la Seine. L'Avenue du Général-Lemonnier s'appelait simplement rue des Tuileries, et c'est à la grille qui la borde qu'était située l'entrée principale, comme aujourd'hui. (*BP*, 163)

Ces nombreuses références aux documents historiques, aux archives, aux peintures, aux photographies ainsi qu'aux témoignages d'écrivains ou d'artistes qui ont côtoyé Baudelaire viennent valider le travail de recherche de l'auteur. Toutefois, cette précision presque maladroite semble venir pallier les blancs et les trous dans l'histoire auxquels il est confronté. Cela rejoint les propos d'Éric Méchoulan pour qui « la manie de l'archivage relève certes d'une angoisse de la perte et, du moment où le passé semble irréductiblement coupé de notre présent, il est évident qu'il apparaît d'autant plus indispensable de chercher à tout conserver, tout répertorier, tout classer. »<sup>141</sup> Pour Blonde, chaque lieu historique est porteur de mémoire et c'est pourquoi les noms pullulent dans le récit: « les noms ont une mémoire entêtée : les survivants d'une langue oubliée, incompréhensible, que ne parlent plus que quelques vieilles, à voix basse, pour elle-même. » (*BP*, 146) Blonde explique bien sa démarche d'écriture qui intègre la parole antérieure de nombreux écrivains et artistes qui ont connu le poète :

Pour la reconstitution, on peut aller voir ailleurs, faire appel à d'autres témoins. Parce que cette expérience, dans ce lieu, il n'est pas le seul à la faire. Elle est partagée par toute sa génération qui a gardé les yeux et le cœur fixés dessus. Le souvenir personnel de Baudelaire est celui de toute une époque. La mémoire est collective. (*BP*, 133)

Face à la disparition de plusieurs lieux, Blonde compense cette absence de traces par l'utilisation d'une multitude de références intertextuelles qui apparaissent comme des indicateurs de mémoire. Par exemple, en parlant du carnet dans lequel Baudelaire notait les listes de noms et d'adresses des filles qu'il fréquentait, il note : « Le Carnet est un certificat d'existence, il répare la perte du Casino : petit vestige de papier, ticket d'entrée dans l'imaginaire, il m'autorise à rêver sur un lieu et des noms. » (*BP*, 38) La documentation

---

<sup>141</sup> Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?*, coll. « Champ libre », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 143.

historique, perçue comme un ensemble d'empreintes matérielles qui témoignent de l'existence du poète, plutôt que de dresser un portrait figé d'une époque, permet véritablement de se détacher du réel et de faire le saut vers la fiction. De plus, l'usage abondant de références intertextuelles directes semble être lié à cette même volonté de dresser un portrait valide et réaliste du poète qui semble lui échapper et comme un façon de légitimer sa pratique d'écriture. En effet, ses connaissances biographiques, historiques et sociologiques sur le poète et son époque lui permettent d'aborder les événements de la vie de Baudelaire comme s'il en avait été témoin et qu'il renforçait ses propres souvenirs par d'autres témoignages. Ainsi, lorsqu'il évoque la maison de santé Émile Duval, dans lequel Baudelaire a vécu ses derniers moments et qui est aujourd'hui disparue au profit d'un grand immeuble, le lecteur a l'impression que Blonde se trouvait à cet endroit au même moment que le poète :

on y trouve un gymnase et un salon avec des journaux. Baudelaire habite le rez-de-chaussée d'un pavillon, situé au fond du jardin dans lequel il se promène « tête nue, au grand soleil très chaud qui le piquait, ne sentant rien, hélas! comme un fou »; aux murs de sa chambre sont suspendues deux toiles de Manet et quelques gravures. Il est très entouré. On vient lui rendre visite. (*BP*, 28)

Il absorbe, à l'intérieur de son discours, la parole de contemporains de Baudelaire qui ont livré des témoignages sur le poète, ce qui favorise un effet de proximité et d'intimité. Aussi, à de nombreuses reprises dans le texte, on assiste à la fusion des deux instances narratives puisque Blonde évoque certains épisodes de la vie de Baudelaire comme s'il y était ou comme s'ils faisaient partie de ses souvenirs. En effet, il semble prendre place dans l'histoire, devenir spectateur des scènes imaginées :

À son enterrement, Banville et Asselineau ont prononcé chacun un discours. [...] Il faisait très chaud, c'était un lundi d'été, le 2 septembre 1867, on n'avait pas eu le temps de prévenir tout le monde à cause du dimanche, cela tombait mal, beaucoup étaient à la campagne, ou en voyage, d'autres s'étaient excusés [...] ». (*BP*, 10)

Le « on » semble ici inclure l'auteur ainsi que les véritables témoins de la scène. Ou encore : « Il se plaint souvent de tous ces gens qui *de nos jours* ne connaissent plus l'orthographe courante des mots, il reprend sa mère sur ce point. » (*BP*, 32) Blonde se pose en spectateur

intime du déroulement de l'histoire ou comme un proche du poète qui raconterait sa vie d'une façon anecdotique :

Dans le décor de la Brasserie des Martyrs, ce haut lieu de la bohème, il est une anomalie balzacienne, déclassé. Vu de l'extérieur et au premier coup d'œil, il n'est pas à sa place. [...] Vêtu de son talma, ce petit manteau emprunté au comédien, et d'un gilet bleu à boutons d'or copié sur celui de Goethe, il se singularise par son élégance affectée et garde ses distances. (*BP*, 44-45)

En faisant revivre, par l'imagination, la vie des lieux que Baudelaire fréquentait, Blonde semble réveiller leur mémoire et faire renaître l'action; conséquemment, l'auteur peut être un témoin privilégié de la vie extraordinaire du poète maudit. Dans un même ordre d'idées, Blonde interroge l'image du poète : « comment peindre Baudelaire, fixer les traits de l'insaisissable? » (*BP*, 47) Cette question nous semble liée à un désir de précision et surtout à la tentation de « fixer les traits » le plus possible alors que de nombreuses images du poète, souvent très différentes les unes des autres, ont circulé depuis un siècle. Il affirme d'ailleurs à ce sujet : « La silhouette de Baudelaire était réfractaire au réalisme, celui de la peinture, des mots ou de la photographie. » (*BP*, 48) Ici, Blonde semble énoncer clairement que son ouvrage tentera d'unifier cette multitude de figures associées au poète. L'œuvre poétique et la correspondance de Baudelaire apparaissent donc au premier plan du récit puisqu'elles viennent valider et appuyer le discours et créer un rapprochement entre les deux hommes. L'œuvre baudelairienne explique la vie du poète; elle devient un instrument de connaissance biographique :

Le poète se caractérise par une façon d'être au monde. Sa vie fait partie de son œuvre. Asselineau le rappelle : " Derrière l'œuvre écrite et publiée, il y a toute une œuvre parlée, agie, vécue qu'il importe de connaître." Passer de l'œuvre à la vie, c'est explorer les deux versants d'une même œuvre : l'œuvre explique la vie. (*BP*, 104)

Cette citation est significative puisqu'elle évoque, en premier lieu, la vision poétique de Blonde et, dans un deuxième temps, rappelle sa démarche d'écriture associée aux fictions biographiques. *Baudelaire en passant* permet à son auteur d'énoncer sa propre conception de l'écriture, et ce à partir de la poésie baudelairienne :

L'écriture est une question de montage. Ou de collage. Elle est fondée sur une combinatoire qui oblige le lecteur à circuler dans l'œuvre, à s'orienter aux carrefours qu'elle lui propose. L'œuvre n'est plus linéaire, "puisqu' tout, au contraire, y est à la fois tête et queue. " Elle est construite dans un espace ouvert, sur le plan d'une ville à parcourir en tout sens. Juxtaposition, fragmentation. Discontinuité. (BP, 130)

Le récit de Blonde regorge de références intertextuelles, de paroles antérieures à la sienne, pratique qui renvoie à sa conception de l'écriture : « toute œuvre est collective, elle est faite de lectures, de rencontres, de "dissertations" entre amis. Le café, lieu public de l'échange, sert de salle de répétition et de déclamation. La pensée s'y échauffe. C'est une bibliothèque sonore. » (BP, 118)

En plus de questionner la mémoire entourant la figure de Baudelaire, Blonde pose un regard critique sur le mythe qui entoure le poète et, de ce fait, interroge le traitement de cette figure dans l'espace contemporain. Tout d'abord, Blonde évoque la phrase de Mallarmé qui sied bien à l'aspect légendaire du poète : « tout homme est enfermé dans le cercle d'un mot : son nom » (BP, 29), ce qui témoigne que Baudelaire est devenu une figure mythique puisqu'elle englobe une multitude de discours et d'idées préconçues. Blonde, dans son récit *Baudelaire en passant*, tente donc de dresser un portrait plus intime du poète en retraçant sa vie au quotidien et son rapport à l'écriture. Il pose un regard critique sur le mythe baudelairien qui, selon lui, s'éloigne d'une vision authentique de son art et de ce qu'il était réellement : « Pour lire Baudelaire comme il l'aurait voulu, il faut oublier son nom qui ne parle que de sa légende. » (BP, 23) D'ailleurs, Blonde suggère que Baudelaire appartient à une classe à part d'artistes qui fascinent et qui apparaissent plus grands que nature : « Ne plus avoir de prénom, c'est entrer dans la liste des grands morts. » (BP, 21) En parcourant les lieux que Baudelaire a fréquentés dans Paris, l'auteur démontre qu'il a été confronté à une appropriation contemporaine de la figure du poète maudit. Dès le départ, lorsqu'il visite le cimetière Montparnasse, les gardiens des lieux « connaissent l'emplacement par cœur. Le caveau est le huitième, sur la deuxième rangée. Un bouquet de fleurs fanées traîne sur la pierre, encore emballé dans son papier chiffonné. » (BP, 10) À un autre moment, à l'hôtel d'York, rebaptisé hôtel Baudelaire puisqu'il y a séjourné en février 1854, « la femme de chambre m'a fait visiter "sa" chambre et récité *recto tono* tout ce qu'on lui avait fait

apprendre par cœur comme un parfait guide de musée. » (*BP*, 78) De plus, Blonde questionne l'imagerie populaire qui circule sur Baudelaire et qui renvoie aux conceptions de ce qu'est un poète véritable. Par exemple, quand il tente de savoir à quel étage habitait le poète dans les différents hôtels ou immeubles sauvegardés aujourd'hui, les nouveaux occupants le placent majoritairement en haut, ce qui renvoie à l'image du poète reclus qui a la tête dans les étoiles:

En haut donc, toujours en haut, c'est du moins ce que se transmettent les propriétaires des lieux qui se sont succédé, et la consigne qui est donnée au personnel des hôtels. Dans tous les cas, la position de surplomb est privilégiée : elle isole le poète dans sa tour d'ivoire. Il faut prendre son parti, l'immobilier parisien comme l'imaginaire populaire logent Baudelaire à l'enseigne habituelle des poètes, à l'étage supérieur, dans les nuages. (*BP*, 79)

Parfois même, Blonde fait sentir sa frustration par rapport aux propriétaires qui ont participé à la transformation des lieux dans lesquels il ne retrouve pas les traces du passé. Le lecteur assiste alors à la confrontation difficile du réel et de l'imaginaire de l'auteur. Par exemple, lorsqu'il visite l'ancienne demeure de Mme de Sabatier sur la rue Frochot, devenue l'hôtel Winston, il est confronté à cette disparition de la mémoire des lieux:

M. B. a acheté l'immeuble en 1950 pour en faire un hôtel qu'il a appelé Le Shanghai, puis Le Rembrandt, avant de lui donner son nom actuel. [...] Il se souvient encore des appartements avant qu'il ne casse tout. Rien n'avait changé depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : " On a pu expulser les derniers locataires pour insalubrité. Je n'ai conservé que la façade ", précise-t-il sans état d'âme. "Même les planchers ont disparu." [...] M.B. est très bavard, il improvise, jamais pris au dépourvu, il est devenu le gardien d'un musée imaginaire, il se croit le seul dépositaire des clés. (*BP*, 75-76)

Enfin, Blonde met de l'avant l'utilisation erronée de la figure baudelairienne par les contemporains qui tentent d'en retirer certains avantages ou profits. Il visite ainsi la Rue Charles-Baudelaire dans le douzième arrondissement, quartier

où il n'a jamais mis les pieds, [...] qu'il ne fréquentait pas. La plaque, à chaque angle, répète la même erreur d'attribution. C'est comme si on l'avait traîné de force par ici, où il n'a rien à faire. Les noms s'exportent comme un label, ou une contrefaçon, et se multiplient. Dans cette rue, se trouvent un Garage Baudelaire, une Papeterie et une Imprimerie Baudelaire – ce qui lui convient quand même un peu mieux. [...] Toute une rue pavoisée à son nom, qui n'est qu'un leurre. Rien qu'une impasse. (*BP*, 26)

Pour Blonde, cette mémoire doit plutôt être incarnée dans l'œuvre baudelairienne et plus précisément dans *Les Fleurs du mal*: « Il y a un livre, capable de l'entretenir, cette mémoire, et réclamé en librairie. Ce sont *Les Fleurs du Mal*. » (BP, 149-150) Ainsi, il n'est pas surprenant que la poésie du poète soit si présente dans son récit puisqu'elle lui redonne une seconde vie et incite les lecteurs à retourner à la source. En terminant, Blonde montre bien comment tous les témoignages, discours, récits, tombeaux sur Baudelaire ont contribué et participent encore à édifier un monument à sa mémoire qui ne cesse de s'enrichir : « La tombe est vouée à l'oubli; la mémoire, c'est le tombeau. » (BP, 20) Blonde, par l'écriture de son ouvrage, ne participe-t-il pas lui aussi à l'édification de la mémoire baudelairienne, à la survie de son mythe dans l'espace contemporain? Puisque, et comme il affirme lui-même, « la "légende", c'est la réalité recomposée par l'imagination, c'est le quotidien transfiguré par l'art, le prosaïsme devenu poème. » (BP, 90-91)

En imaginant la vie de poètes maudits qui ont marqué la modernité poétique, Guy Goffette, Pierre Michon et Didier Blonde engagent un véritable dialogue avec trois figures du souvenir qui renvoient à leur héritage littéraire. Il n'est donc pas étonnant que la question de la mémoire des lettres soit au cœur de ces récits puisque ces auteurs réactualisent dans l'espace contemporain de grandes figures du passé avec lesquelles ils entretiennent une relation particulière et intime de filiation et d'admiration. En toute logique, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *Rimbaud le fils* et *Baudelaire en passant* semblent vouloir atténuer les distances qu'ils savent pourtant inévitables et ainsi favoriser la rencontre de deux écrivains. L'écriture apparaît comme un moyen trouvé par ces auteurs contemporains pour combler les trous de la mémoire et diminuer le fossé historique qui sépare les deux époques. Que ce soit un Goffette qui se substitue à la mémoire de Verlaine pour recréer les moments importants de sa vie, un Michon qui, par l'imagination et le fantasme, fait revivre les photographies immortalisées dans l'*Album Rimbaud* de la Pléiade, ou Blonde qui tente de réinscrire avec force Baudelaire dans les lieux parisiens, ces auteurs en profitent pour marquer leur filiation avec ces grands poètes de la modernité. Plutôt que de se limiter à la représentation de leur sujet *biographé*, la figure de l'auteur contemporain resurgit sans cesse pour énoncer des questionnements, des angoisses et des désirs. En ce sens, l'affirmation : « dis-moi qui te



hante, je te dirai qui tu es»<sup>142</sup>, qui apparaît chez de nombreux théoriciens de la fiction biographique, est significative. En effet, en reprenant une figure littéraire du passé, ces auteurs exposent leur rapport à la création et à la littérature et ainsi marquent l'importance de celle-ci dans leur propre pratique d'écriture. Par conséquent, il est possible de questionner le fait que ces auteurs reprennent une figure emblématique du passé pour parler de la littérature contemporaine. Que tentent-ils de nous dire? En quoi la figure du poète maudit est-elle nécessaire à leur propre inscription dans l'histoire littéraire?

---

<sup>142</sup>Selon la formule de Dominique Viart qui inverse celle de Gérard Macé : « Dis-moi qui tu hante, je te dirais qui tu es. » (*Vies antérieures*, Gallimard, 4<sup>e</sup> de couverture) dans *L'imagination biographique dans la littérature françaises des années 80-90*, p. 5.

## CONCLUSION

Tout homme qui laisse un sillage dans la conscience collective semble renvoyer à un principe qui dépasse l'existence individuelle : il le signifie, tout en gardant sa réalité historique, par les mécanismes de l'allégorie et du symbole; il représente quelque force naturelle ou psychologique, ou rejoue quelque épisode d'une geste divine.

Daniel Madelénat, *La biographie*

Issue d'un vaste mouvement contemporain de dynamisation et d'élargissement des frontières génériques, la fiction biographique, qui connaît un essor fulgurant depuis le milieu des années 1980, regroupe des textes au caractère génériquement indécidable qui revisitent de grandes figures qui ont marqué la tradition littéraire et artistique. Délaissant la rigueur et l'exactitude propres à la biographie traditionnelle, ce genre hybride procède plutôt par évocation, rêverie narrative et reconstitution fantasmée, et pourrait être défini comme une appropriation subjective d'un personnage du passé avec qui l'auteur entretient une relation intime d'admiration et de filiation. Puisqu'elles favorisent et engagent un dialogue qui défie l'opacité de la mémoire, les œuvres appartenant au genre de la fiction biographique, qualifiées par Dominique Viart de « récits de filiation »<sup>143</sup>, permettent de questionner la création artistique dans ce qu'elle a d'unique et d'étrange et d'instaurer une certaine « mémoire de la littérature ». Conséquemment, et comme nous l'avons démontré tout au long de cette recherche, « loin de mettre la rupture au principe de son esthétique, une grande part de la littérature contemporaine [...] se pose ainsi avec une certaine acuité la question de son héritage.»<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup>Formule utilisée par Dominique Viart pour décrire les fictions biographiques dans « Filiations littéraires » in Jan Baetens, *op. cit.*, p. 116.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 116.

Étant donné l'appartenance des œuvres de notre corpus à ce genre récent, il importait donc, dans un premier temps, et ce afin de bien comprendre les enjeux et les questionnements soulevés par ces récits, d'identifier leurs principales caractéristiques formelles, narratives et thématiques. Nous avons ainsi exposé que les textes *Baudelaire en passant* de Didier Blonde, *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette et *Rimbaud le fils* de Pierre Michon ont la particularité commune, fondatrice, d'être des « tentatives de restitution » de vies de grands poètes maudits qui ont marqué la modernité poétique. Dans un deuxième temps, le poète maudit étant une figure mythique qui englobe une multitude de discours sur la littérature, nous nous devons de définir et de mettre de l'avant ses principales implications théoriques et historiques afin de saisir les motifs d'une telle reprise contemporaine. Conséquemment, nous avons démontré que le mythe du poète maudit, qui apparaît dans un contexte d'autonomisation, de modernisation et d'industrialisation de la littérature durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, engage une singulière posture d'écrivain dans le champ littéraire de l'époque. En effet, figure idéale qui désigne à la fois un être béni par une faculté poétique hors norme, un esprit visionnaire et une sensibilité exacerbée, le poète maudit incarne incontestablement l'artiste authentique qui tourne le dos aux contraintes externes pour instaurer sa vision idéale de l'art. La logique du *qui-perd-gagne* étant au cœur du mythe, le poète « véritable », l'Artiste, ne peut qu'avoir une vie difficile, tourmentée et rocambolesque qui finira souvent dans la mort et la maladie, la société étant inapte à comprendre son génie. L'écrivain maudit, considéré comme le créateur ultime, appartient à une classe à part d'artistes qui vouent leur vie à l'écriture et qui refusent la marchandisation de la littérature.

Après avoir défini cette figure symbolique de la modernité qui a été associée à Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, l'analyse de la représentation contemporaine de ces poètes maudits à travers les œuvres de notre corpus nous semblait essentielle pour comprendre une telle reprise : témoigne-t-elle d'un désir des auteurs de renforcer le mythe ou de le remettre en question? Ainsi, nous avons reconstitué, par une lecture immanente des trois récits, le portrait singulier de chacun des poètes dont la vie est imaginée et rêvée par Didier Blonde, Guy Goffette et Pierre Michon, et ce en étudiant les textes selon trois angles spécifiques qui, selon nous, sont intimement liés à la figure du poète maudit puisqu'ils permettent de marquer un

destin particulier, soit la relation des poètes à leur famille, leur rapport à la société ainsi que leur inscription dans la tradition littéraire. Il nous est apparu que les œuvres *Baudelaire en passant*, *Verlaine d'ardoise et de pluie* et *Rimbaud le fils*, bien qu'elles tentent, certes de manière fort différente, de poser un regard critique sur le mythe en présentant une image inédite des poètes, viennent consolider une certaine représentation légendaire en mettant en scène des personnages au destin poétique grandiose et surtout en mettant l'accent sur leur caractère unique et sur la nature aussi exceptionnelle que délirante de leur vie. Baudelaire y apparaît comme un être marginal qui a été traqué, rejeté et condamné autant par sa famille que par la société de l'époque; Verlaine, de son côté, est décrit comme un être d'une sensibilité exacerbée qui n'aurait pu vivre une vie rangée et qui était prédestiné à cette existence de malheur alors que Rimbaud, poète juvénile au talent hors norme et à l'ambition féroce, est présenté comme l'écrivain de génie qui a éclipsé tous les artistes qu'il a côtoyés. Par conséquent, ces trois poètes maudits personnifient aux yeux de leurs biographes contemporains le miracle de l'art et symbolisent l'artiste qui voue totalement sa vie au profit de son œuvre, et ce malgré les conséquences désastreuses et destructrices qui en découlent.

Dans la dernière partie de l'analyse, nous avons démontré que Didier Blonde, Guy Goffette et Pierre Michon inscrivent fortement leur présence dans leurs récits et évoquent, à travers ces figures emblématiques du passé, leur relation particulière à la mémoire littéraire qu'ils convoquent. Par le fait même, la fiction biographique nous est apparue comme un lieu de rencontre et d'échange qui favorise le dialogue entre deux auteurs relevant de deux époques bien distinctes. Bien que la question mémorielle soit traitée différemment dans les trois œuvres du corpus, nous avons toutefois montré que les auteurs contemporains, afin d'atténuer un fossé historique qu'ils savent pourtant inévitable, se projettent dans un espace fantasmé, haut lieu d'imagination et de fiction, dans lequel ils peuvent questionner ces figures qui ont eu un impact majeur sur leur développement tant personnel qu'artistique. Mais pourquoi reprennent-ils une figure symbolique de la modernité pour parler de leur propre statut littéraire? En terminant, nous tenterons, dans une perspective sociocritique, de mettre de l'avant les principales causes d'une telle reprise par rapport à la situation du champ littéraire aujourd'hui ainsi que du statut actuel de l'écrivain.

Tout d'abord, comme nous l'avons spécifié à maintes reprises tout au long de cette recherche, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud renvoient à une vision idéale de la littérature et symbolisent parfaitement l'artiste de génie avant-gardiste qui tourne le dos aux demandes et aux contraintes extérieures et qui voue sa vie à l'édification d'une œuvre originale. Cette conception romantique de l'écrivain, nous l'avons vu à travers la reprise de ces grandes figures du passé dans les textes de notre corpus, fascine encore aujourd'hui bien que cette vision de la littérature contraste véritablement avec l'état du monde des lettres de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>145</sup>, dominé par « l'industrie culturelle »<sup>146</sup> qui préconise la rentabilité et le succès commercial immédiat des œuvres artistiques au détriment d'une recherche esthétique. Étant donné la portée symbolique de la figure du poète maudit, nous pensons donc que sa résurgence fulgurante dans de nombreuses œuvres actuelles n'est pas anodine et qu'elle est un moyen pour les auteurs de réaffirmer et de remettre au premier plan dans l'imaginaire collectif les discours sur l'art qu'elle véhicule.

Néanmoins, avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de questionner rapidement la pulsion biographique qui habite la littérature contemporaine et qui engendre l'apparition massive de nouvelles formes d'écriture intime, telle que la fiction biographique. Dans un premier temps, il est possible d'affirmer que dans une société marquée, comme le mentionne Dominique Viart, par la disparition des avant-gardes et des grands auteurs, « le mythe du grand écrivain n'est plus, aujourd'hui, incarné par personne »<sup>147</sup>; la littérature contemporaine, confrontée au manque de références qui caractérise son époque, tente de questionner les modèles du passé afin d'y trouver quelques réponses sur sa propre situation. En effet, étant donné l'accélération du temps social que connaissent les sociétés modernes (et dont Baudelaire déjà, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, observait d'un œil critique les effets pervers dans la ville), les écrivains du passé, qui témoignent d'un héritage culturel, semblent relever d'une époque lointaine et révolue, devenue insaisissable et obscure. Les auteurs contemporains, face aux bouleversements des rapports temporels, vivent ainsi un sentiment de dépossession face au passé dans lequel il ne se reconnaissent plus et tentent, par la

---

<sup>145</sup> Nous nous rappellerons que *Baudelaire en passant* a été publié en 2003, *Verlaine d'ardoise et de pluie* en 1992 et *Rimbaud le fils* en 1996.

<sup>146</sup> Voir Théodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, no. 3, 1964, p. 12-18.

<sup>147</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, p. 307.

restitution de grandes figures symboliques de la modernité poétique, de relancer le dialogue et de rétablir la filiation avec leurs prédécesseurs dont ils se sentent coupés. Par conséquent, face à une société toujours en mouvement dans laquelle sont sans cesse remis en question les repères, les valeurs, les références et les discours, l'écrivain contemporain tente d'exprimer, par l'écriture, les inquiétudes de son temps. Dominique Viart explique bien l'une des causes principales de l'ampleur du phénomène des écritures biographiques: « dans l'égarement qui est le sien, le sujet cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation. »<sup>148</sup>

Qualifiée de « littérature des temps incertains » et de « littérature du désenchantement » par Viart, la littérature d'aujourd'hui témoigne donc des angoisses propres aux contemporains qui, en plus d'être face à un passé qui apparaît opaque, démontrent une incapacité à se projeter dans l'avenir, souvent synonyme de désastre. Issue d'une époque qui s'est dépossédée d'une idée de futur, la littérature contemporaine ne produit plus de manifestes avant-gardistes, qui renfermeraient une vision idéale de l'art. On assiste alors à une érosion de la confiance en l'avenir et en la modernité chez les contemporains : le futur n'apparaît plus comme porteur d'espoir, mais semble plutôt annonciateur de catastrophes.<sup>149</sup> Dans ces circonstances, la littérature n'a d'autres choix que de renouer avec le passé pour contrer ces inquiétudes face à un avenir incertain et flou. Puisqu'elles portent un regard rétrospectif sur les modèles du passé afin d'arriver à comprendre la situation particulière de la littérature dont elles sont issues, il n'est pas étonnant que les œuvres contemporaines contiennent une « histoire accumulée » et qu'elles multiplient les références intertextuelles puisqu'elles sont habitées par « une perception différentielle, distinctive, attentive aux écarts par rapport à d'autres œuvres, contemporaines ou passées. »<sup>150</sup> Dans ce contexte de désenchantement, la figure du poète maudit, qui symbolise l'artiste d'avant-garde qui place son espoir dans l'avenir et qui tourne le dos à la tradition pour instaurer un nouveau

<sup>148</sup> Dominique Viart, « Filiations littéraires », *op. cit.*, p. 121.

<sup>149</sup> Pour une analyse approfondie du temps contemporain, voir François Hartog, « Temps et histoire », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, « Le temps désorienté », no. 6, 1995, p. 1219-1236 et Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir », dans *Sur l'histoire*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1999, p. 233-262.

<sup>150</sup> Fabrice Thumerel. *Le champ littéraire français au XXe siècle – Éléments pour une sociologie de la littérature*, coll. « U. Lettres », Paris, Armand Colin, 2002, p. 35.

« nomos », fait surgir l'idée que de telles œuvres et de tels personnages littéraires emblématiques ne sont plus possibles aujourd'hui. Le regard des contemporains se charge alors de nostalgie, l'image idéale de l'art qu'ont incarnée ces « nomothètes » de la modernité poétique apparaissant comme un vague souvenir.

Par ailleurs, nous pensons que la résurgence du mythe du poète maudit dans plusieurs œuvres contemporaines permet aux auteurs de poser un regard critique sur l'état du monde des lettres dans lequel ils évoluent ainsi que d'affirmer et de réactualiser une conception idéale de la littérature et une vision « authentique » de l'écrivain qui tendent à se perdre aujourd'hui. Plutôt que de dresser un portrait passif d'un poète qu'ils admirent, les auteurs se servent ainsi d'une figure symbolique de la modernité pour émettre un discours sur la littérature de leur temps. Viart explique bien les motifs d'une telle reprise : « Il s'agit pour l'écrivain de trouver les moyens de dire les pulsions, les désirs et les frustrations qui l'habitent par le truchement d'une figure autre, historique ou mythique [...] »<sup>151</sup> Par conséquent, ce retour de la figure du poète maudit peut être expliqué par le fait qu'elle englobe des valeurs que veulent remettre au premier plan les auteurs contemporains :

Le processus de mythification s'enclenche dès que l'action d'un personnage historique prend quelque sens majeur pour la collectivité. L'être charnel, livré à la mémoire, confondu à son apport, devient le support de valeurs. Les figures de la poésie et de l'histoire ne vivent dans la pensée des peuples qu'à la condition de se transformer sans cesse. La foule humaine ne saurait s'intéresser à un personnage de vieux âges si elle ne lui prêtait ses propres sentiments et ses propres passions.<sup>152</sup>

Lorsque l'on observe l'état actuel du champ littéraire dominé par « l'industrie culturelle » et la culture populaire, on se rend bien compte que le discours critique contre une industrialisation de la littérature que véhiculait déjà la figure du poète maudit lors de son apparition est encore plus d'actualité aujourd'hui que pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À vrai dire, plutôt que de s'être améliorée, la situation s'est plutôt aggravée : le développement rapide des mass-média, qui relancent et interpellent les individus jusque dans leur vie privée, ainsi que la pleine intégration de la publicité dans les circuits marchands ont renforcé l'imbrication de la technique et de la culture. Selon Adorno, la société

<sup>151</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 104.

<sup>152</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 192.

contemporaine est ainsi le théâtre d'un vif processus de déculturation qui affecte toutes les sphères artistiques.

L'industrie culturelle ayant pour objectif premier de réaliser des profits rapides et immédiats, les œuvres sont considérées comme des biens culturels au même titre que toutes autres marchandises consommables. On peut se douter que l'art, dans un tel système, perd une part de sa valeur sociale et que la créativité des artistes est bâillonnée par les impératifs commerciaux qui prédominent. Ainsi, le fossé entre le champ de production restreinte et celui de la grande production semble encore plus grand qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et la poésie, genre marginal et marginalisé, continue d'exister difficilement et pauvrement à l'écart des circuits dominants. La littérature dite « savante », dans un tel contexte, souffre aussi de cette industrialisation qui affecte le domaine des arts puisqu'elle n'a que peu ou pas de visibilité, ignorée par la machine promotionnelle et publicitaire. La rentabilité étant devenue le critère premier pour juger d'une œuvre artistique, une participante d'une télé-réalité peut publier son journal intime et vendre de nombreuses copies alors qu'un poète qui travaille depuis des années sur un recueil ne récoltera que peu de bénéfices malgré ses efforts. En outre, le passage de la culture du livre à une nouvelle culture de l'écran (avec le développement fulgurant du virtuel) amène de nouvelles pratiques artistiques et de nouvelles façons de concevoir la création : les blogs sur Internet, par exemple, permettent à tous et chacun de s'improviser poètes et écrivains et d'obtenir du succès. Judith Schlanger aborde un autre aspect de cette démocratisation qui vient renverser la vision « traditionnelle » de la littérature et qui affecte la société contemporaine « dans laquelle pullulent des ateliers d'écriture ouverts au grand public où tout le monde peut apprendre les techniques du métier. La sophistication extrême rejoint ici sans problème les valeurs de l'ingénuité professionnelle. »<sup>153</sup> Il est donc difficile, étant donné la prolifération du nombre d'auteurs dans le contexte actuel découlant de ces nouvelles réalités culturelles, pour l'écrivain de « métier », qui se réclame d'une vision idéale de l'Art, de se positionner personnellement et socialement : Qui suis-je en tant qu'écrivain ? Quelle est ma fonction ? Par exemple, lorsque Guy Goffette évoque dans un entretien sa conception de ce que doit être la création : « Ça ne sert à rien (d'écrire) pour celui dont ce n'est pas une question de vie ou de mort. On écrit des poèmes parce qu'on ne peut pas

---

<sup>153</sup>Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 124.



faire autrement »<sup>154</sup>, l'image du poète maudit apparaît aussitôt puisqu'il remet au premier plan le mythe de l'artiste qui voue sa vie à son oeuvre. Inversement, cette vision de l'art contraste franchement avec la vision « commerciale », souvent jugée superficielle, qui domine les représentations contemporaines. En définitive, le fait de reprendre une figure emblématique apparaît alors pour les écrivains des fictions biographiques comme un moyen indirect de réaffirmer une certaine vision idéale de l'art et de légitimer leur propre démarche. Et comme le mentionne Schlanger, la réactualisation mémorielle de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud peut contribuer à rendre visibles ceux qui se sentent marginalisés dans l'espace littéraire :

La nouveauté culturelle relative de la reprise et du recentrage est peut-être la plus importante : c'est par elle que des œuvres et des traces (noms ou notions) renouvellent leur valeur, leur prix, leur pertinence. Toute l'activité du commentaire renouvelle la visibilité. Toute l'activité interprétative a pour objet la visibilité : gagner le visible, le déplacer, le centrer, l'éclairer, le montrer, le transformer. [...] La reprise renouvelle valeur et visibilité.<sup>155</sup>

Dans un autre ordre d'idées, la fiction biographique permet aux écrivains contemporains de marquer leur filiation avec un auteur du passé qu'ils admirent et qui a eu un impact sur leur développement artistique et individuel. De telle sorte que, et comme l'affirme encore Judith Schlanger, l'artiste qui admire se pose toujours d'emblée comme second:

Admirer rapproche et sépare. Admirer rapproche comme aimer rapproche : à travers l'attrait, la fascination, la délectation, l'immersion par choix et par goût. On touche ici à la générosité des lettres. [...] En même temps, l'admiration a une autre face. Admirer revient à se reconnaître une moindre existence et un statut marginal. La génération qui admire se pose comme celle qui vient après dans le temps, quand le meilleur est déjà là – et qui regarde le meilleur de bas en haut et du dehors. Elle voudrait (pourtant et d'autant plus) exister aussi. [...] Privée ou collective, c'est la revendication de la voix.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup>Marie Alstadt, *Guy Goffette la poésie au cœur de l'ouvrage*, section « biographie », *op. cit.*.

<sup>155</sup>Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 92.

Cette « revendication d'une voix » est tout à fait significative puisqu'elle est au coeur des fictions biographiques dans lesquelles les biographes mettent de l'avant leur propre sensibilité et émettent leurs doutes et leurs questionnements. En effet, face à des poètes qui apparaissent plus grands que nature et qui incarnent, à eux seuls, une vision idéale de la littérature, ces auteurs semblent s'interroger sur leur propre statut : comment continuer à écrire après de telles œuvres? Qui suis-je et comment me positionner en tant qu'écrivain héritier de si grands poètes? C'est en ce sens que Dominique Viart souligne que la fiction biographique permet aux écrivains de déconstruire une image mythique globalisante, apeurante et inaccessible et d'avoir une certaine emprise sur un personnage qui semble leur échapper :

L'admiration que l'on voue aux grands écrivains a tellement quintessencié leur individu qu'ils semblent ne plus avoir de corps; c'est ce corps mortel (la « défroque », écrit Michon, le « saccus merdae ») et son inscription sociale que les écrivains contemporains s'attachent à redécouvrir derrière le texte pour y inscrire le leur.<sup>157</sup>

Le fait de reprendre une figure mythique telles que celles de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud peut ainsi être expliqué comme une tentative de rendre ces poètes plus accessibles en leur donnant un corps social et en les réintégrant dans leur quotidien. Puisque après tout, ces poètes maudits, bien qu'ils aient vécu des vies marquées par le malheur, le rejet et l'exaltation poétique, n'ont connu de leur vivant aucun mythe ou légende. Ce n'était que des poètes talentueux qui, comme tant d'autres, voulaient faire une œuvre marquante et originale et laisser leur trace. Ce sont plutôt leurs successeurs qui, par leurs écrits (monuments, tombeaux, hommages posthumes, etc.) ont participé à construire et à enrichir le mythe autour d'eux, qui brille encore aujourd'hui de tous ses feux.

Dans une approche plus critique, nous croyons que le lien de filiation que tentent de créer ces auteurs contemporains face à ces grands poètes du passé, en plus de valider leur propre écriture, est un moyen de légitimer et d'affirmer leur position dans le champ de production restreinte. Le fait de prendre pour objet de son récit une figure mythique démontre

---

<sup>157</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 307.

que l'auteur fait lui aussi partie d'un cercle d'élus, qu'il est en mesure de déchiffrer et de comprendre ces personnages de l'histoire littéraire qui ont été marginalisés, incompris et exclus. Daniel Sangsue exprime bien la valorisation symbolique qu'engendrent biographies, tombeaux et monuments d'un modèle du passé :

Faire l'éloge, la biographie, le tombeau d'un grand homme, se faire l'éditeur ou le critique de son œuvre, c'est, en attachant son propre nom au sien, participer au capital symbolique qu'il représente, partager indirectement sa gloire et, à tout le moins, autoriser son propre discours, c'est-à-dire, au sens étymologique, l'augmenter d'une part du prestige de celui qu'on célèbre. Ceci d'autant plus lorsque le commémorateur peut se poser en héritier, en fils spirituel [...].<sup>158</sup>

Puisque ces poètes maudits incarnent le miracle de l'art et semblent dépasser tout entendement humain, le fait de se poser en filiation directe avec eux permet aux auteurs d'exposer à leurs pairs qu'ils possèdent les qualités « d'esprit » nécessaires pour déchiffrer ces artistes qui ont été marginalisés et rejetés. En se posant comme héritier spirituel, comme fils littéraires des poètes Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, n'est-ce pas une façon pour Didier Blonde, Guy Goffette et Pierre Michon de ressentir au plus profond d'eux-mêmes qu'ils font eux aussi partie de cette famille peu nombreuse d'« élus » qui, dans un monde dominé par une conception mercantile et commerciale de la littérature, revendiquent une vision « authentique » de l'Art? Les fonctions de légitimation, de valorisation et de regroupement du mythe du Poète agissent alors dans toute leur splendeur.

---

<sup>158</sup>Daniel Sangsue, « L'écrivain en héros de roman » in Jacques Dugast et Michèle Touret (Sous la direction de), *Tombeaux et monuments*, coll. « Interférences », Rennes, Presses de l'Université de Rennes 2, 1992, p. 54.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Corpus primaire :

BLONDE, Didier. *Baudelaire en passant*, coll. « L'Un et l'autre », Paris, Gallimard, 2003, 175 p.

GOFFETTE, Guy. *Verlaine d'ardoise et de pluie*, coll. « L'Un et l'autre », Paris, Gallimard, 1996, 158 p.

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, coll. « L'Un et l'autre », Paris, Gallimard, 1991, 120 p.

### Études sur les auteurs :

ALSTADT, Marie. *Guy Goffette la poésie au cœur de l'ouvrage*, section « biographie », [http://www.lire.fr/wo\\_Biographie.asp/idC=38101](http://www.lire.fr/wo_Biographie.asp/idC=38101). Dernière consultation 29/08/08.

CANTIN, David. « Les vies promises : Autour de Verlaine et de Bonnard », *Le Devoir*, « Livres », le samedi 3 octobre 1998, p. D9.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane. *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève, Droz, 2002, 289 p.

FOURNIER, Bernard. *Guy Goffette: Icare et son double*. Communication présentée dans le cadre des mercredis du François Coppée, Paris, le 27 septembre 2006. [http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une\\_lecture\\_de\\_\\_1.html](http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/09/une_lecture_de__1.html)  
Dernière consultation 25/08/08

GOUX, Jean-Paul. « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* » dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du 1<sup>er</sup> colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 169-174.

HAMEL, Jean-François. « La résurrection des morts. L'art de la "mémoire et de l'oubli" chez Pierre Michon », Bruno BLANCKEMAN (dir.), Marc DAMBRE (dir.), Aline MURA-BRUNEL (dir.), *Modernités*, n° 21, « Le roman français au tournant du vingt et unième siècle », Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 141-150.

- MÉAUX, Danièle. « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du 1<sup>er</sup> colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 81-91.
- MICHON, Pierre. « Entretien de Pierre Michon ». Propos recueillis par Anne-Sophie Perlat et Franz Johansson », *Scherzo*, no. 5, oct-nov-déc. 1998.  
[http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon\\_entretien2.html](http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_entretien2.html)  
 Dernière consultation 26/08/08.
- \_\_\_\_\_. « Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997.
- PROCHAZKOVA, Zuzana. *La vision de la littérature chez Pierre Michon à travers les figures d'écrivains*, Thèse de doctorat, Université Masarikova, 2007.
- RICHARD, Jean-Pierre. « Pour lire Rimbaud le fils » dans *Compagnies de Pierre Michon*. Orléans, Théodore Balmoral et Lagrasse/Verdier, 1993, p. 117-140.
- SIMOTAS, Spyridon. « Pierre Michon, la question de la filiation », dans Ivan FARRON et Karl KÜRTÖS (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque. Actes de la journée d'études organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002*, New York / Berne, Peter Lang (Variations, vol. 4), 2003, p. 57-76.
- TLEMSANI, Jawad. « Pour une poétique de la rencontre. Quelques réflexions sur le sujet dans des vies imaginaires de Pierre Michon et de Florence Delay », dans Ariane ESSEN, Denis MELLIER et coll., *Vies imaginaires*, Revue Otrante, Art et littérature fantastiques, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 69-79.
- VIART, Dominique. « Les "fictions critiques" de Pierre Michon » dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du 1<sup>er</sup> colloque international Pierre Michon, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219.

#### **Ouvrages généraux sur le genre littéraire :**

- COMPAGNON, Antoine. Cours de licence LLM 316 F2 : *Théorie de la littérature : la notion de genre*, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, 2001. [www.fabula.org/compagnon/genre.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre.php). Dernière consultation 25/08/08
- DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte » dans *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no. 27, Paris, Seuil, 1976, p. 282-296.

- DION, Robert, Frances FORTIER et Elizabeth HAGHEBAERT (Sous la direction de) *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », no. 27, Nota Bene, 2001, 365 p.
- DUMONT, François et Richard SAINT-GELAIS. « La dynamisation des genres dans la littérature contemporaine », dans Denis ST-JACQUES (dir.) *Que vaut la littérature?*, coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », Québec, Nota Bene, 2000, p. 219-233.
- FOEHR-JANNSSENS, Yasmina et Denis SAINT-JACQUES. « Genres littéraires » dans *Dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 258-260.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1978, 305p.
- JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique - Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no. 27, Paris, Seuil, 1976, p. 257-281.
- \_\_\_\_\_. *Méthodes et problèmes, Les genres littéraires*. Cours du Département de Français Moderne, Université de Genève, 2003.  
[www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#glsommar](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#glsommar)  
 Dernière consultation 20/08/08
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Genres littéraires » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel/Encyclopædia Universalis, 1997, p. 339-344.
- \_\_\_\_\_. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1989, 185p.
- \_\_\_\_\_. « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » dans Gérard GENETTE et al., *Théorie des genres*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
- STEMPEL, Wolf Dieter. « Aspects génériques de la réception » dans Gérard GENETTE et al., *Théorie des genres*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1986, p. 161-177.
- VIËTOR, Karl. « L'histoire des genres littéraires » dans Gérard GENETTE et al., *Théorie des genres*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1986, p. 9-35.

#### **Ouvrages généraux sur la fiction biographique et la littérature contemporaine :**

- BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières: étude sur le roman français contemporain*, coll. « critique », Paris, Prétexite éditeur, 2003, 172 p.
- COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 2001, 270 p.

- DION, Robert et Frances FORTIER. « Baudelaire narré : Sartre et Bernard-Henry Lévy » dans Ariane ESSEN, Denis MELLIER et coll., *Revue Otrante, Art et littérature fantastiques*, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 53-68.
- DUPONT, Caroline. *L'imagination biographique et critique : Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivains*, coll. « Littérature (s) », Québec, Nota bene, 2006, 209 p.
- GEFFEN, Alexandre. « La fiction biographique, essai de définition et de typologie » dans Ariane ESSEN, Denis MELLIER et coll., *Vies imaginaires, Revue Otrante, Art et littérature fantastiques*, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 7-24.
- GERVASI, Laurène et Franz JOHANSSON. *Le biographique*, « Collection Major », Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 195 p.
- HAMEL, Jean-François. « Un pistolet passé sous la ceinture », *Critique*, no. 719, avril 2007, p. 263-278.
- MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 221 p.
- MURZILLI, Nancy. « Vies imaginaires et référence fictionnelle » dans Ariane ESSEN, Denis MELLIER et coll., *Revue Otrante, Art et littérature fantastiques*, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 25-33.
- VIART, Dominique. *L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-1990*, Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2001, p. 1-17.  
[http://www.remue.net/cont/Viart\\_ImagBio.pdf](http://www.remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf). Dernière consultation le 30/10/07
- \_\_\_\_\_. « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, coll. « La revue des lettres modernes. Écritures contemporaines », Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 115-139.
- \_\_\_\_\_. *Le roman français au XXe siècle*, « Les fondamentaux », Paris, Hachette, 1999, 158 p.
- \_\_\_\_\_. « Dis moi qui te hante, paradoxes du biographique » in *Revue des Sciences humaines*, no. 263, juillet-septembre 2001, p. 7-33.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas, 2005, 512 pages.
- VIBERT, Bertrand. « Fiction biographique et fiction romanesque. L'inclusion biographique dans *L'Immortalité* de Milan Kundera » dans Ariane ESSEN, Denis MELLIER et coll., *Revue Otrante, Art et littérature fantastiques*, no. 16, automne 2004, Paris, Kimé, p. 35-52.

**Ouvrages généraux sur la figure et le mythe du poète maudit :**

- ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, 350 p.
- BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, coll. « Socius », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. « Misère de l'âge », *Scènes d'aumône. Misères et poésie au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 61-94.
- DIAZ, José-Luis. « Écrire la vie du poète : La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme. » dans *Revue des sciences humaines*-Tome LXXXVIII-no. 224, (octobre-décembre 1991), p. 215-233.
- ÉTIEMBLE, René. *Le mythe de Rimbaud*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1961 (première éd. 1952), 4 vol.
- GWIN, Gwendolyn Diane. « Introduction », *A Study of the Concept of Poète maudit in the romantic tradition*. Thèse de doctorat, Auburn University, Alabama, 1974.
- GUYAUX, André. « À propos des Lettres de Baudelaire à sa mère » dans *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, Cahier #8, Paris, Clermond-Ferrand, 1998, p. 271-282.
- LABRACHERIE, Pierre. *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1967, 249 p.
- POPOVIC, Pierre. « Rutebeuf, Rimbaud : pauvreté et effarement » dans Michel BIRON et Pierre POPOVIC (Textes réunis par) *Écrire la pauvreté*. (Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, sept. 1993), coll. « Dont actes », no. 17, Toronto, Gref, 1996, p. 127-143.
- RICHARD, Jean-Pierre. « Fadeurs de Verlaine » dans *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 165-185.
- SABOURIN, Lise. « Le besoin de reconnaissance du moi dans la Correspondance d'Alfred de Vigny : élaboration du mythe du poète paria (Stello, Chatterton, De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire » dans *Difficulté d'être et mal du siècle dans les Correspondances et Journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle*, Cahier #8, Paris, Clermond-Ferrand, 1998, p. 187-201.
- STEINMETZ, Jean-Luc. « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol VII, no 1, 1982, p. 75-86.



### Ouvrages sociocritiques et autres références critiques:

- ADORNO, Théodor W. « L'industrie culturelle », *Communications*, no. 3, 1964, p. 12-18.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979, 284p.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 565 p.
- \_\_\_\_\_. « Le marché des biens symboliques. » dans *L'année sociologique*, no. 22, Paris, 1972, p. 49-101.
- DUFOUR, Hélène. *Portraits, en phrases: le recueil des portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 319 p.
- GIGNOUX, Anne-Claire. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 197 p.
- HARTOG, François. « Temps et histoire », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, « Le temps désorienté », no. 6, 1995, p. 1219-1236.
- HOBBSBAWN, Eric. *L'ère des révolutions (1789-1848)*, traduit de l'anglais par Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau, Paris, Fayard, 1970 ; rééd. Complexe, Bruxelles, 1988 ; rééd. Hachette, Paris, 2002.
- MARCHAL-VINCENT. Béatrice. *La poésie française depuis Baudelaire*, Paris, Dunod, 1999, 127 p.
- MÉCHOULAN, Eric. *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?* coll. « champ libre », Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 261 p.
- POMIAN, Krzystof, « La crise de l'avenir », dans *Sur l'histoire*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1999, p. 233-262.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, coll. « 128 », Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.
- SANGSUE, Daniel. « L'écrivain en héros de roman » dans Jacques DUGAST et Michèle TOURET (Sous la direction de), *Tombeaux et monuments*, coll. « Interférences », Rennes, Presses de l'Université de Rennes 2, 1992, 193 p.

SCHLANGER, Judith. *La mémoire des œuvres*, coll. « Le texte à l'œuvre », Paris, Nathan, 1992, 128 p.

THUMEREL, Fabrice. *Le champ littéraire français au XXe siècle-Éléments pour une sociologie de la littérature*, coll. « U. Lettres », Paris, Armand Colin, 2002, 231 p.

VIALA, Alain. *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, coll. « Le sens commun », Paris, Minuit, 1985, 317 p.

#### **Autres oeuvres littéraires citées :**

BAUDELAIRE, Charles. « Critique littéraire: Théophile Gautier I », *Oeuvres complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1976, 1691p.

CLADEL, Léon. *Les martyrs ridicules*, Paris, Éditeur Poulet-Malassis, 1862, 350 p.

GOFFETTE, Guy. *L'autre Verlaine*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 2008, 140 p.

MACÉ, Gérard. *Vies Antérieures*, coll. « Le chemin », Paris, Gallimard, 1991, 134 p.

SCHWOB, Marcel. « L'art de la biographie » dans *Vies imaginaires*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1998 (1896), 183 p.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*, « Mémoires », Paris, Le temps qu'il fait, 1990, 60p.

VERLAINE, Paul. « Art poétique » (1874) publié dans le recueil *Jadis et naguère*. (1884)

VIGNY, Alfred. *Chatterton*, Paris, Librairie Hachette, 1935, 95 p.