



HAL
open science

Rimbaud et la poésie parnassienne

Yann Mortelette

► **To cite this version:**

Yann Mortelette. Rimbaud et la poésie parnassienne. Olivier Bivort. Rimbaud poète, Études rimaldiennes (9), Classiques Garnier, pp.59-71, 2015, 978-2-8124-4753-2. hal-04060964

HAL Id: hal-04060964

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04060964>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rimbaud et la poétique parnassienne

« Anch'io, messieurs du journal, je serai Parnassien¹ ! », déclare Rimbaud dans sa lettre à Banville du 24 mai 1870, faisant allusion à l'exclamation du Corrège devant la *Sainte Cécile* de Raphaël : « *Anch'io son pittore.* » Son admiration pour les poètes du Parnasse semble alors sincère : « C'est que j'aime tous les poètes, tous les bons Parnassiens, – puisque le poète est un Parnassien –, épris de la beauté idéale². » Pourtant, un an et demi plus tard, à Paris, il se moque de ces mêmes poètes dans l'*Album zutique*. Pour comprendre ce changement d'attitude, il importe de retracer l'évolution de Rimbaud à l'égard de la poétique parnassienne.

À quinze ans, Rimbaud commence par plagier avec désinvolture les jeunes poètes du Parnasse. Son premier poème, *Les Étrennes des orphelins*, publié dans *La Revue pour tous* le 2 janvier 1870, multiplie les emprunts aux vers de Coppée. Les enfants dont il fait le portrait « Dorment leur doux sommeil plein de visions blanches³ » (v. 32), de même que, dans *Le Passant*, l'orphelin Zanetto explique à la courtisane Silvia, qui a pour lui des tendresses de mère, que son sommeil est « plein de visions blanches⁴ ». Rimbaud conserve la rime *blanches-branches* employée par Coppée. L'auteur des *Poèmes modernes* lui fournit un autre hémistiche et une autre rime : « et la gaîté permise ! », au v. 56, reprend « la gaîté bruyante et permise » du poème *Enfants trouvées*, qui fait rimer également *permise* avec *chemise*⁵. Mais la principale source de Rimbaud est le poème de Coppée *Angelus*, évoquant un orphelin. La critique a signalé que Rimbaud en prélève tel quel un vers et demi : « Le colza sec brûlait, clair dans la cheminée ; / Toute la vieille chambre était illuminée⁶ », qui devient dans *Les Étrennes des orphelins* : « Un grand feu pétillait, clair, dans la cheminée ; / Toute la vieille chambre était illuminée » (v. 59-60). À cet emprunt s'en ajoutent quatre autres restés inaperçus. Le « grand feu » qui « pétillait » dans le vers 59 des *Étrennes* vient du vers 283 d'*Angelus* (« auprès du feu qui pétillait⁷ »). Le premier hémistiche du vers 75 des *Étrennes* (« Silencieusement tombe une larme amère ») est le même que celui du vers 267 d'*Angelus*

¹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 324.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ François Coppée, *Le Passant*, scène 2, v. 41, Paris, Lemerre, 1869 ; *Œuvres complètes*, t. II : *Théâtre. 1869-1889*, Paris, Lemerre, s. d. [1891-1900], p. 5.

⁵ François Coppée, *Enfants trouvées*, II^e partie, v. 43, dans *Poèmes modernes*, Paris, Lemerre, 1869 ; *Œuvres complètes*, t. I : *Poésies. 1864-1887*, Paris, Lemerre, [1891], p. 87.

⁶ François Coppée, *Angelus*, II^e partie, v. 293-294, dans *Poèmes modernes ; ibid.*, p. 71.

⁷ *Ibid.*

(« Silencieusement le baisa sur le front⁸ ») : l'emploi d'un adverbe de manière occupant un hémistiche entier est un procédé fréquent de la poésie parnassienne, employé par exemple par Leconte de Lisle dans le dernier vers du *Bernica* (« Et se repose en Dieu silencieusement⁹ ») ou par Heredia dans le huitième vers de *Nymphée* (« Silencieusement s'argente le Croissant¹⁰ »). Le quatrième vers du poème de Rimbaud (« Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève ») reprend une partie du vers 197 de celui de Coppée (« Et que sous le profond rideau qui se soulève¹¹ »), ainsi que la rime *soulève-rêve*. Enfin, le « petit bras rond » des orphelins de Rimbaud (v. 85) rappelle le « bras rose et rond¹² » d'Angelus (v. 268), les deux poètes faisant rimer l'adjectif *rond* avec le substantif *front*.

Ces emprunts à un auteur qui commençait à devenir célèbre sont dans la manière du collégien plagiant au même moment la traduction, par Sully Prudhomme, du *De natura rerum* de Lucrèce dans son *Invocation à Vénus*, publiée dans le *Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique* du 15 avril 1870. Cette pratique du plagiat a certainement une origine scolaire. Dans *Charles d'Orléans à Louis XI*, devoir donné par Georges Izambard en février ou en avril 1870, Rimbaud incorpore des fragments des troisième et quatrième scènes du *Gringoire* de Banville, que son professeur lui avait prêté pour l'aider.

Lorsqu'il envisage de publier des poèmes dans le deuxième *Parnasse contemporain*, Rimbaud passe du plagiat à l'imitation. Le poème *Credo in unam*, daté du 29 avril 1870 et envoyé à Banville le 24 mai, dans l'espoir que ce « Credo des poètes¹³ » paraisse dans la dernière livraison de la revue, est celui qui se conforme le plus, formellement et thématiquement, à la poésie parnassienne. Ces 164 « hexamètres mythologiques¹⁴ », comme Rimbaud les appelle dans sa lettre à Banville du 15 août 1871, sont une variation sur un thème parnassien à la mode : l'éloge du paganisme, vu comme une période de liberté physique et morale. Banville avait traité ce thème en 1866 dans *L'Exil des dieux* et *Le Festin des dieux*, deux poèmes de son recueil *Les Exilés*. L'orthographe archaïsante des noms propres employée par Rimbaud, qui écrit *Aphrodite* avec un accent grave et *Kallipyge* avec un K, avait été mise en vogue par Leconte de Lisle dans ses poèmes et dans ses traductions du grec. Rimbaud reprend également des leitmotifs de la poésie parnassienne. Un vers comme « Je regrette les temps de l'antique jeunesse » (v. 10) trouve des équivalents chez Leconte de

⁸ *Ibid.*

⁹ Leconte de Lisle, *Le Bernica*, v. 40, dans *Poésies barbares*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 239.

¹⁰ José-Maria de Heredia, *Nymphée*, v. 8, dans *Les Trophées*, Paris, Lemerre, [février] 1893, p. 19.

¹¹ François Coppée, *Angelus*, v. 197 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 324.

¹⁴ *Ibid.*, p. 362.

Lisle (« Oh ! que ne suis-je né dans le saint Archipel¹⁵ ») aussi bien que chez Heredia (« Ah ! que n'ai-je vécu sous ton beau ciel, ô Grèce, / Dans ces temps si fameux de l'antique allégresse¹⁶ »). Dans les vers 54-55 de *Credo in unam* :

Oui, même après la mort, dans les squelettes pâles
Il veut vivre, insultant la première Beauté !

Rimbaud reformule une idée exprimée par Gautier dans *Bûchers et tombeaux*, un poème de la seconde édition d'*Émaux et camées* (1858). Les évocations de Cybèle, d'Ariane consolée par Dionysos ou d'Europe enlevée par Zeus sont récurrentes dans les poèmes mythologiques parnassiens.

Certains procédés de versification de *Credo in unam* sont aussi typiquement parnassiens. Le cygne glissant aux vers 139-140 :

– Entre le laurier-rose et le lotus jaseur
Glisse amoureusement le grand cygne rêveur

rappelle deux vers de Sully Prudhomme au début de son poème *Le Cygne*, publié dans *Les Solitudes* en 1869 :

Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
Et glisse. [...] (v. 2-3)

Michel Murat observe que « les poèmes envoyés à Banville contiennent [...] un seul vers déviant, césuré sur *dans*¹⁷ » ; c'est le vers 77 de *Credo in unam* :

L'Amour infini dans / un infini sourire !

Dans *Le Festin des dieux*, Banville place une césure après la même préposition à trois reprises :

Reines de clarté, dans / la clarté. Mais surtout (v. 98)

Nous flottions, errants, dans / le frisson des nuées (v. 152)

Et tu n'es plus seul ! Dans / nos palais grandioses (v. 175)

¹⁵ Leconte de Lisle, *Vénus de Milo*, v. 30, dans *Poèmes antiques*, Paris, Ducloux, 1852.

¹⁶ Heredia, [*Autre Médaille antique*], v. 1-2, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. II : *Autres Sonnets et poésies diverses*, édition critique par Simone Delaty, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 26.

¹⁷ Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2013, p. 33.

Michel Murat ajoute qu'en remaniant son poème sous le titre *Soleil et chair* en mai 1870, Rimbaud s'est livré à un travail de recomposition du vers autour de la césure¹⁸. Ainsi, le vers 15,

L'eau du fleuve jaseur, / le sang des arbres verts,

est devenu :

L'eau du fleuve, le sang / rose des arbres verts.

Ce procédé est employé presque systématiquement dans *Le Festin des dieux*, où Banville multiplie les rejets et contre-rejets internes. En voici trois exemples où, comme le fera Rimbaud, Banville place une épithète de couleur juste après la césure :

Brillait une forêt / rouge de grandes fleurs (v. 30)

En savourant le vin / vermeil, et je les vis ! (v. 58)

Puis Athénè dont l'œil / bleu, brillant de courage, (v. 87)

De même, dans *Le Bateau ivre*, Rimbaud place à cinq reprises une épithète de couleur en rejet interne (v. 19, 23, 58, 63 et 74).

Lorsque le jeune poète ardennais écrit à Banville le 24 mai 1870, la neuvième livraison du *Parnasse* vient de paraître ; elle contient notamment des poèmes de Gautier et *Le Vieux Solitaire* de Dierx. Les couvertures de la première et de la cinquième livraison avaient annoncé qu'il y aurait dix livraisons. C'est dans la dixième, qui verra le jour en juin 1870, que Rimbaud espérait être publié, puisqu'il envisage dans sa lettre à Banville de venir « à la dernière série du *Parnasse*¹⁹ » : il ne pouvait pas savoir qu'il y aurait finalement douze livraisons. La déclaration de guerre du 19 juillet 1870 diffère la publication des deux dernières livraisons. Rimbaud n'aurait cependant pas pu y participer, car le texte de ces deux fascicules était déjà composé. Dans une lettre inédite à Anatole France du 7 juin 1871, Frédéric Plessis explique à propos de ces livraisons : « J'avais vu chez Lemerre il y a tantôt un an les épreuves de la onzième où se trouvaient les vers de Mallarmé, de Villiers, de Popelin, et je regrette bien maintenant de n'avoir fait qu'y jeter un coup d'œil ; [...] la douzième devait être occupée par le poème de Heredia²⁰. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 324.

²⁰ Lettre de Frédéric Plessis à Anatole France, Binic, 7 juin 1871 ; bibliothèque du Parlement d'Athènes, fonds Jean Psichari, lettre n° 6, f. 3-4.

Si Rimbaud a lu la neuvième livraison du *Parnasse* avant d'écrire sa lettre à Banville, il a dû constater que, parmi les noms des poètes imprimés sur la première de couverture, ceux de Louis Salles et de Charles Cros avaient été biffés à l'encre par l'éditeur²¹, car leurs poèmes ne figurent pas dans cette livraison : ils ne seront insérés que dans la suivante, en juin 1870. L'absence de ces poètes dans la neuvième livraison a pu faire croire à Rimbaud que le sommaire du *Parnasse* avait été modifié et qu'il pourrait peut-être trouver une place dans la dixième livraison. Sur les couvertures imprimées de cette dixième livraison, l'éditeur a fait coller une étiquette pour remplacer les noms des poètes prévus²² par les noms des poètes effectivement publiés²³. Avant même la déclaration de guerre, le sommaire des livraisons du *Parnasse* était donc déjà perturbé. Dans une lettre inédite à Alphonse Lemerre du 23 juillet 1870, Leconte de Lisle déplore « cette guerre plus lamentable encore qu'elle n'est stupide, qui amènera sûrement un arrêt définitif du mouvement intellectuel contemporain, sans parler des autres désastres » ; et le catalogue de vente qui cite cet extrait ajoute la précision suivante : « Cependant, le poète propose à son éditeur des pièces pour la treizième livraison du *Parnasse contemporain*²⁴... » Pour Leconte de Lisle, qui avait publié son *Kaïn* en tête du deuxième *Parnasse*, le nombre de livraisons du recueil collectif ne semblait donc pas encore définitivement arrêté à cette date.

Dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, la position de Rimbaud à l'égard de la poétique parnassienne change à nouveau. Les trois poèmes qu'il y insère ne paraissent pas correspondre à la conception de la poésie qu'il présente : *Chant de guerre parisien*, *Mes Petites Amoureuses* et *Accroupissements* ne font apparaître ni des « inventions d'inconnu » ni « des formes nouvelles »²⁵. Ces poèmes ne sont pas non plus des charges antiparnassiennes. *Chant de guerre parisien*, par son titre comme par son modèle métrique et strophique, renvoie explicitement au *Chant de guerre circassien*, publié par Coppée dans les *Poèmes divers* en mars 1869, deux mois après le succès du *Passant*. La plupart des poèmes de ce recueil avaient d'abord paru dans *Le Parnasse contemporain* et *Le Nain jaune* en 1866 ; il y a donc tout lieu de croire que *Chant de guerre circassien* a été composé un peu avant cette date. Il est lui aussi « un psaume d'actualité²⁶ » : l'action se déroule en avril 1864, un mois avant l'écrasement de

²¹ Voir l'exemplaire de la neuvième livraison conservé à la bibliothèque de l'Arsenal sous la cote Po. 5759.

²² José-Maria de Heredia, Claudius Popelin, Villiers de l'Isle-Adam, Auguste Barbier, Louis Ménard, Gustave Pradelle et Charles Robinot-Bertrand.

²³ Sainte-Beuve, Gustave Pradelle, Léon Grandet, Frédéric Plessis, Charles Robinot-Bertrand, Louis Salles, Charles Cros et Eugène Manuel.

²⁴ *Lettres adressées à l'éditeur Alphonse Lemerre. Livres anciens et modernes. Nombreux et bons livres en lots*, Nouveau Drouot, 4 novembre 1981, experts : Marcel Lecomte et Christian Galantaris, lot n° 9.

²⁵ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 348.

²⁶ *Ibid.*, p. 342.

l'insurrection circassienne par les troupes d'Alexandre II. Coppée prête la parole à un guerrier circassien qui appelle à résister à l'oppression russe. Le rapport de force entre les Circassiens et les Russes est le même qu'entre les Communards et les Versaillais, les uns refusant de se laisser déposséder par les autres d'un territoire qu'ils considèrent comme le leur. En faisant écho au poème de Coppée, Rimbaud place les Versaillais dans le même rôle que l'opresseur russe. Comme l'auteur des *Poèmes divers*, il se range du côté des opprimés en utilisant la première personne du pluriel. Comme lui encore, il souligne l'opposition entre le printemps, saison de la renaissance, et la guerre, génératrice de morts. À la fin du poème de Coppée, le guerrier circassien exhorte les femmes de son pays, lorsque les cartouches manqueront, à vendre au marchand turc leur âme et leur corps pour de la poudre, afin de permettre à leurs maris de continuer à défendre « la neige vierge des monts²⁷ » : cette façon de bousculer la morale au nom de la liberté a pu attirer l'attention de Rimbaud.

L'exotisme du poème de Coppée ne doit pas faire oublier son caractère d'œuvre de circonstance. Certes, *Chant de guerre circassien* rappelle beaucoup *Cri de guerre du Mufti* dans *Les Orientales*. Mais à l'instar des poèmes de Hugo en faveur de l'indépendance grecque, il exprime aussi l'engagement politique de son auteur. La même année que la publication du recueil de Coppée, le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse explique que les Circassiens, « qui viennent d'être décimés, expulsés de leur pays, et presque anéantis dans leur dernière guerre contre les Russes, étaient belliqueux et infatigables²⁸ » ; il précise que deux cent mille d'entre eux ont dû émigrer en Anatolie en 1864. Rimbaud utilise l'intertextualité, non pour se moquer du poème de Coppée, mais pour renforcer la portée politique de son propre poème. Dans un article sur la parodie chez Rimbaud, Hermann Wetzel arrive à une conclusion similaire en analysant la façon dont le poète recourt aux thèmes du printemps et de la guerre dans *Cri de guerre parisien* : « Rimbaud s'appuie sur un hypotexte littéraire, non pas en premier lieu pour le tourner en dérision, mais pour travailler d'une façon constructive le matériau que celui-ci offre : il fait, dans la terminologie de Genette, une transposition²⁹. »

Dans le titre du poème de Rimbaud *Mes Petites Amoureuses*, l'épithète et le nom font le lien avec le poème de Glatigny *Les Petites Amoureuses*, publié dans *Les Flèches d'or* en 1864, tandis que l'adjectif possessif témoigne d'une prise de distance à l'égard de ce même

²⁷ François Coppée, *Chant de guerre circassien*, v. 24, dans *Premières Poésies. Le Reliquaire. Poèmes divers. Intimités*, Paris, Lemerre, 1869 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 38.

²⁸ Article « Circassie », dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du *Grand Dictionnaire universel*, t. IV, 1869, p. 321.

²⁹ Hermann Wetzel, « La parodie chez Rimbaud », dans « *Minute d'éveil* ». *Rimbaud maintenant*, Paris, SEDES-CDU, 1984, p. 79-90, ici p. 83.

texte : le poète parnassien évoque la nostalgie de ses premières amours à travers le portrait de trois belles jeunes filles ; l'adolescent de Charleville accable de sarcasmes quatre « laiderons » qu'il est censé avoir aimés. La virulence du poème de Rimbaud est commandée par une vengeance affective : « Piétinez mes vieilles terrines / De sentiment » (v. 29-30). Le poète enlaidit ses petites amoureuses comme pour être sûr de ne plus les aimer. Cette défiguration de la beauté annonce le prologue d'*Une saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée³⁰. » Dans cette perspective, *Mes Petites Amoureuses* semblent moins une parodie des *Petites Amoureuses* de Glatigny qu'un rejet de cette « beauté idéale » dont Rimbaud se disait « épris » dans la lettre à Banville du 24 mai 1870. L'intertextualité montre ce qu'il renie ; elle ne vise pas à ridiculiser les vers de Glatigny, dont l'idéalisme amoureux relève moins de la mièvrerie que du sentiment de déchéance éprouvé par le poète à l'âge d'homme. Dans les derniers vers de son poème, Glatigny se demande en effet :

Laquelle m'a versé cette chère liqueur
Que je n'oserais plus approcher de ma bouche,
Maintenant qu'agité par un désir farouche,
Près de celles qui m'ont fait ramper à genoux,
J'ai proféré l'aveu contenu devant vous³¹ ?

Rimbaud ne considérait certainement pas Glatigny comme un poète purement sentimental : il s'est peut-être inspiré du portrait que l'auteur des *Antres malsains* fait d'une prostituée pour écrire sa *Vénus anadyomène*, et, dans *À la musique*, il reprend le thème du poète faunesque rôdant parmi les auditeurs d'un concert public, tel que Glatigny l'a développé dans ses *Promenades d'hiver*³². Dans *Les Flèches d'or*, le poème *Maigre Vertu* décrit une jeune fille qui ne déparerait pas les *Petites Amoureuses* de Rimbaud :

Elle a dix-huit ans et pas de poitrine,
Sa robe est très-close et monte au menton,
Rien n'en a gonflé la chaste lustrine,
Elle est droite ainsi qu'on rêve un bâton.

Son épaule maigre a des courbes folles
Qui feraient l'orgueil des angles brisés ;
Ses dents, en fureur dans leurs alvéoles,
Semblent dire : Arrière !... au chœur des baisers.

³⁰ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 245.

³¹ Albert Glatigny, *Les Petites Amoureuses*, v. 36-40, *Les Flèches d'or*, Paris, Frédéric Henry, 1864 ; *Poésies complètes*, Paris, Lemerre, 1879, p. 147-148.

³² Voir *Les Antres malsains*, dans *Les Vignes folles*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, et *Promenades d'hiver*, dans *Les Flèches d'or* ; *ibid.*, p. 75-84 et 158.

Ses yeux sont gris trouble, et des sourcils rares
Ombrent tristement un front bas et plat
Qu'oppriment encor des bandeaux bizarres
De petits cheveux châtain sans éclat³³.

Glatigny sait se faire lui aussi le poète de la laideur. Rimbaud paraît surtout sensible aux poèmes parnassiens dans lesquels le culte du beau est mis à mal. Sa *Vénus anadyomène*, « Belle hideusement d'un ulcère à l'anus », ressemble à celle qui surgit à la fin d'un dizain narquois de Coppée, paru dans le *Parnasse* en avril 1870, mais non recueilli dans les *Promenades et intérieurs* en 1872 :

Les dieux sont morts. Pourquoi faut-il qu'on les insulte ?
Pourquoi faut-il qu'Hellas et que son noble culte
Ne puissent pas dormir de ce sommeil serein
Que prêta le pinceau classique de Guérin
Au Roi des rois vers qui rampe le sombre Égiste ?
Pourquoi faut-il enfin qu'un impur bandagiste
Donne à l'Hercule antique un infâme soutien,
Des bas Leperdriel à Phœbus Pythien,
Et, contre la beauté tournant sa rage impie,
Pose un vésicatoire à Vénus accroupie³⁴ ?

Rimbaud, qui, lui aussi, « contre la beauté tourn[e] sa rage impie », décide de l'insulter. En intitulant son poème *Vénus anadyomène*, il souligne, par un effet de décalage avec le contenu, la dimension sacrilège de ses vers. Dans *Mes Petites Amoureuses*, l'intertextualité crée un effet similaire.

Si les poèmes de la lettre du 15 mai ne sont ni des exemples de la poétique du « voyant », ni des contre-exemples, puisqu'ils ne se moquent guère de la poétique parnassienne, on se demande pourquoi Rimbaud les y a insérés. Les deux premiers, *Chant de guerre parisien* et *Mes Petites Amoureuses*, auxquels s'ajoute, dans la lettre du 13 mai, *Le Cœur supplicié*, triolet à la manière de Banville, relèvent de ce que l'on pourrait appeler une « poétique de la greffe » : Rimbaud ente son poème sur un autre, afin de donner plus de force à ses positions politiques et esthétiques.

Les parties théoriques de la lettre du 15 mai 1871 reprennent des idées en vogue chez les Parnassiens. L'affirmation péremptoire selon laquelle la Grèce représente le *summum* de la poésie et qu'après elle il n'y a plus que décadence³⁵, l'histoire de la poésie occidentale réduite de façon provocatrice à quelques noms, la conviction que la poésie est désormais séparée de

³³ Albert Glatigny, *Maigre Vertu*, v. 1-12, *Les Flèches d'or* ; *ibid.*, p. 159.

³⁴ François Coppée, *Promenades et intérieurs*, X, dans *Le Parnasse contemporain*, huitième livraison [avril 1870], Paris, Lemerre, 1871, p. 230.

³⁵ « Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque, Vie harmonieuse. – De la Grèce au mouvement romantique, – moyen-âge. » (Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 343.)

l'action sont des thèmes majeurs de la préface des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle. Verlaine les a repris dans le *Prologue des Poèmes saturniens*, qui a pu servir de relais entre les *Poèmes antiques* et la lettre du 15 mai, comme le laisse penser l'évocation de Théroldus dans les textes de Verlaine et de Rimbaud, alors que l'auteur de la *Chanson de Roland* n'est pas mentionné par Leconte de Lisle. Lorsque Rimbaud insiste sur le caractère indissociable du fond et de la forme, en demandant « aux poètes du nouveau, – idées et formes³⁶ », ou en affirmant que « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles³⁷ », il se fait l'écho d'un leitmotiv des partisans de l'art pour l'art. Dès 1856, Gautier déclare dans *L'Artiste* : « Nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme [...]. Une belle forme est une belle idée, car que serait une forme qui n'expliquerait rien³⁸ ? » En 1861, dans son compte rendu de la seconde édition des *Fleurs du mal*, Leconte de Lisle exprime le même avis : « Les idées, en étymologie exacte et en strict bon sens, ne peuvent être que des formes et [...] les formes sont l'unique manifestation de la pensée³⁹. »

Dans la lettre du 15 mai, Rimbaud prend toutefois position contre certains aspects de la poétique parnassienne, comme le goût de l'Antiquité ou la doctrine de l'impassibilité. Lorsqu'il explique, à propos de la Grèce, que « l'étude de ce passé charme les curieux » et que « plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités », ajoutant avec un certain mépris : « – c'est pour eux »⁴⁰, il vise d'abord, bien sûr, l'auteur des *Poèmes antiques*. Si Gautier, Leconte de Lisle et Banville lui paraissent « très voyants », il précise aussitôt que, pour « inspecter l'invisible et entendre l'inouï », il faut faire « autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes »⁴¹. Le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens⁴² » s'oppose à l'apollinisme parnassien tel que Léon Dierx, par exemple, le formule dans un article de 1865 : « Le poète est surtout admirable quand il est partout et toujours maître de lui et de son instrument, au point de ne jamais perdre l'impassibilité souveraine de l'artiste⁴³. » Mais à la fin de sa lettre, dans son palmarès des « seconds romantiques », Rimbaud met à l'honneur la plupart des Parnassiens, classant notamment Coppée parmi « les

³⁶ *Ibid.*, p. 347.

³⁷ *Ibid.*, p. 348.

³⁸ Gautier, « Introduction », *L'Artiste*, 14 décembre 1856.

³⁹ Leconte de Lisle, « *Les Fleurs du mal* par M. Ch. Baudelaire », *Revue européenne*, 1^{er} décembre 1861 ; recueilli dans *Articles, préfaces, discours*, textes recueillis, présentés et annotés par Edgard Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 147.

⁴⁰ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 343-344.

⁴¹ *Ibid.*, p. 348.

⁴² *Ibid.*, p. 344.

⁴³ Léon Dierx, « La critique devant la poésie », *L'Art*, 8 décembre 1865, p. 3.

talents »⁴⁴, ce qui ne concorde guère avec l'idée que *Chant de guerre parisien* serait une satire de la poésie de Coppée.

Le ton change dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs*, daté du 14 juillet 1871 et envoyé à Banville le 15 août. Le procédé utilisé par Rimbaud est celui de la parodie fantaisiste telle que Banville l'a lui-même pratiquée dans les *Odes funambulesques* en 1857 et dans les *Nouvelles Odes funambulesques* en 1869. Rimbaud choisit un modèle strophique fréquent chez les Parnassiens, le quatrain d'octosyllabes à rimes croisées, employé par Gautier dans *Émaux et camées* et par Banville dans trois poèmes des *Odes funambulesques*⁴⁵, ainsi que dans les *Idylles prussiennes*, publiées précisément à la mi-juillet 1871. Jacques Gengoux a signalé que le poète emprunte plusieurs mots à la rime aux *Odes funambulesques*⁴⁶. *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* répond surtout à la préface du recueil de Banville, qui annonce son parti pris fantaisiste : « Plus de limites, en effet, c'est le pays des fleuves aurifères, des neiges éternelles, des forêts de fleurs. Voici l'héliante [*sic*], l'asclépias, la mauve écarlate, la mousse blanche d'Espagne, les oiseaux-mouches, les troupeaux de buffalos et d'antilopes⁴⁷. » Rimbaud feint de dénoncer ces associations incongrues : « Tu ferais succéder, je crains, / [...] / L'or des Rios au bleu des Rhins, / Bref, aux Norwèges les Florides » (v. 65 et 67-68) ; il mentionne lui aussi des « Héliantes » (v. 42) et des « Buffles » (v. 116). En qualifiant Banville de « Chasseur » ou de « blanc Chasseur » (v. 109 et v. 62), il reprend une image de l'auteur des *Odes funambulesques*, qui se présente dans sa préface comme un pionnier vêtu à l'indienne, qui « chasse aux chevelures » dans « la prairie parisienne »⁴⁸.

Mais à la parodie fantaisiste se mêle une critique. Rimbaud stigmatise les poncifs floraux parnassiens : « Tas d'œufs frits dans de vieux chapeaux, / Lys, Açokas, Lilas et Roses !... » (v. 59-60). Il rejette la poétique du beau idéal : « Incague la mer de Sorrente / Où vont les Cygnes par milliers » (v. 96-97). Le procédé n'est plus le même que celui des *Odes funambulesques* : lorsque Banville parodie *Sarah la baigneuse* dans *V... le baigneur*, sa cible n'est pas Victor Hugo, son modèle poétique, mais le docteur Véron, directeur du *Constitutionnel*. Il est difficile cependant de considérer *Ce qu'on dit au poète* comme un outrage adressé à l'auteur des *Odes funambulesques* : « J'aimerais toujours les vers de

⁴⁴ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 348.

⁴⁵ *La Voyageuse, Ma Biographie* et *À Augustine Brohan*.

⁴⁶ Les rimes *photographes / bouchons de carafes* (v. 34 et 36) et *Amour / chat Murr* (v. 133 et 135), empruntées à deux poèmes des *Odes funambulesques*, *Méditation poétique et littéraire* (v. 19-20) et *La Ville enchantée* (v. 30 et 32). Voir Jacques Gengoux, *La Pensée poétique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950, p. 9.

⁴⁷ [Théodore de Banville], « Préface », *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis et De Broise, 1857 ; *Œuvres poétiques complètes*, t. III, éd. Peter Edwards, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 6.

⁴⁸ *Ibid.*

Banville⁴⁹ », précise Rimbaud dans sa lettre d'accompagnement, afin que son correspondant ne se méprenne pas sur son intention. Ernest Delahaye a confirmé que « les *Odes funambulesques* étaient restées le plus longtemps [l]a lecture chérie » de Rimbaud⁵⁰. Le poète aurait-il d'ailleurs indiqué son adresse à la fin de sa lettre s'il n'attendait pas de réponse ? Et aurait-il attendu à une réponse si son poème était une charge hostile ? Deux mois plus tard, Banville n'hésitera pas à lui offrir l'hospitalité à Paris.

Le Bateau ivre, composé à l'automne 1871, s'inspire, sans le parodier, du *Vieux Solitaire* de Dierx, paru dans la neuvième livraison du *Parnasse*, en mai 1870. « J'ai fait cela pour présenter aux gens de Paris », aurait-il confié à Delahaye⁵¹. Les poètes parisiens sont alors avant tout les Parnassiens. En reprenant un thème traité par Dierx, ainsi que par Mérat dans un sonnet, *Le Courant*, qui figure au sommaire de la septième livraison du *Parnasse* en mars 1870, Rimbaud se place sur le terrain des Parnassiens pour capter leur attention et montrer sa capacité à transgresser leur conception de la poésie. Dans *Le Vieux Solitaire*, le répondant allégorique du poète est indiqué clairement par des comparaisons au début et à la fin du texte, tandis que, dans *Le Bateau ivre*, Rimbaud suggère seulement la portée symbolique de son poème : « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer » (v. 21-22). Au monde réaliste décrit par Dierx, il substitue un univers onirique : le « Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus » se métamorphose en « Planche folle escortée des hippocampes noirs ». Le bateau ivre réalise le programme du « voyant ». Il se grise de ses errances et s'enthousiasme de sa liberté. Le bateau-prison de Dierx, ce « ponton sans vergues et sans mâts⁵² », exprime au contraire le mal-être désabusé de la génération post-romantique. Lorsque le bateau de Rimbaud passe de la navigation fluviale à la navigation maritime, deux audaces métriques apparaissent coup sur coup : le poète supprime la césure pour évoquer « les Péninsules démarrées » au vers 11, et il la place au milieu du mot composé « tohu-bohus » au vers suivant. Ces provocations témoignent d'une volonté de secouer le joug de l'orthodoxie parnassienne. Les haleurs, qui guident le bateau le long de « Fleuves impassibles » (v. 1), semblent renvoyer allégoriquement aux Parnassiens, respectueux de la tradition littéraire. Dans le *Figaro* du 29 avril 1866, Alcide Dusolier avait fait paraître, sous le titre « Les Impassibles », un article très critique sur le premier *Parnasse contemporain*. Le terme était devenu par la suite un des sobriquets des Parnassiens. Dans un article de 1870 brochant un

⁴⁹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 362.

⁵⁰ Ernest Delahaye, *Rimbaud*, Reims, Revue littéraire de Paris et de Champagne, 1905, p. 46.

⁵¹ Ernest Delahaye, *Delahaye témoin de Rimbaud*, éd. Frédéric Eigeldinger et André Gendre, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 39.

⁵² Léon Dierx, *Le Vieux Solitaire*, v. 1, dans *Le Parnasse contemporain*, neuvième livraison [mai 1870], Paris, Lemerre, 1871, p. 283.

tableau de la poésie contemporaine, Zola pouvait ainsi affirmer : « Les rimeurs dont je parle ont pris les noms d'*Impassibles* et de *Parnassiens*⁵³. » Si *Le Bateau ivre* était effectivement destiné aux poètes parisiens, c'est-à-dire aux Parnassiens, Rimbaud savait qu'ils remarqueraient l'adjectif « impassibles » à la rime du premier vers : le mot déclare allusivement sa rupture avec l'école des « Impassibles ».

En octobre et en novembre 1871, les poèmes de Rimbaud qui figurent dans l'*Album zutique* sont des parodies satiriques visant des poètes parnassiens précis, tels que Mérat, Silvestre, Dierx, Ricard et surtout Coppée. Rimbaud ne se moque ni de Banville ni de Leconte de Lisle. Hormis Coppée, ses cibles sont des Parnassiens mineurs. Heredia, Mendès, Sully Prudhomme, Glatigny sont épargnés. En faisant suivre le nom du poète parodié de ses propres initiales ou de son propre nom, et en indiquant les titres des recueils qu'il vise, il affiche ouvertement la dimension satirique de ses poèmes. La différence avec les poèmes de la lettre du 15 mai est nette.

À l'égard de la poésie parnassienne, Rimbaud est donc passé du plagiat à l'imitation, puis de la transposition constructive à une parodie ludique, chargée d'exprimer des divergences esthétiques. Après son arrivée à Paris et sa rencontre avec les Parnassiens, il opte pour la parodie satirique. Lorsqu'il se jouera de la versification régulière dans ses poèmes de 1872 et lorsqu'il se tournera vers le poème en prose dans les *Illuminations*, c'est-à-dire quand ses « inventions d'inconnu » prendront enfin « des formes nouvelles », les liens avec la poétique du Parnasse disparaîtront.

Yann MORTELETTE

⁵³ Alceste [Émile Zola], « Mes jours de pluie. Nos poètes », *L'Événement*, 20 avril 1868 ; article recueilli dans *Le Parnasse*, textes réunis, préfacés et annotés par Yann Mortelette, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2006, p. 103.